



Ю. А. СОЛОДОВНИКОВ

МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА



11

КЛАСС



Ю. А. СОЛОДОВНИКОВ

МИРОВАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА

11

КЛАСС

Учебник

*Допущено
Министерством просвещения
Российской Федерации*

5-е издание, стереотипное

МОСКВА
«ПРОСВЕЩЕНИЕ»
2023

УДК 373.167.1:7.0+7.0(075.3)
ББК 85я721
С60

На учебник получены **положительные** заключения
научной (заключение РАО № 1195 от 18.11.2016 г.),
педагогической (заключение РАО № 1086 от 21.11.2016 г.)
и **общественной** (заключение РКС № 540-ОЭ от 19.12.2016 г.) экспертиз.

Издание выходит в pdf-формате.

Солодовников, Юрий Алексеевич.

С60 Мировая художественная культура : 11-й класс : учебник : издание в pdf-формате / Ю. А. Солодовников. — 5-е изд., стер. — Москва : Просвещение, 2023. — 271, [1] с. : ил.

ISBN 978-5-09-116613-2 (электр. изд.). — Текст : электронный.
ISBN 978-5-09-103700-5 (печ. изд.).

Учебник даёт представление об особенностях развития мировой художественной культуры Нового и Новейшего времени, включает сведения о достижениях школ национального искусства в странах Западной Европы, России и других странах мира и объясняет, что благодаря интенсивному культурному обмену, тесной связи искусства с общественными и духовными проблемами времени искусство XIX–XX вв. становится единой и в то же время чрезвычайно разнообразной картиной-панорамой. В учебнике центральное место занимает выявление сходства и различий в художественно-образном строе произведений искусства и отображение в них картины мира, духовно-нравственных исканий и общечеловеческих ценностей и идеалов человека конкретной эпохи. Соответственно требованиям ФГОС среднего (полного) общего образования учебник содержит вариативные задания для самостоятельной работы учащихся, ориентирующие на использование компьютерных технологий, закладывающие основы реализации проектно-исследовательской деятельности, а также помогающие организовать и планировать учебное сотрудничество и согласованное взаимодействие участников. Учебник включает опорные наглядные конспекты и справочные материалы.

УДК 373.167.1:7.0+7.0(075.3)
ББК 85я721

ISBN 978-5-09-116613-2
(электр. изд.)
ISBN 978-5-09-103700-5 (печ. изд.)

© АО «Издательство «Просвещение», 2019
© Художественное оформление.
АО «Издательство «Просвещение», 2019
Все права защищены

ПРЕДИСЛОВИЕ

Учебник «Мировая художественная культура» для 11 класса является прямым продолжением учебника для 10 класса и построен по тем же принципам.

Учебник включает два раздела — «Художественная культура Нового времени» и «Художественная культура конца XIX — начала XXI в.» — и представляет художественную культуру как единое целое, в котором Западная Европа и Россия занимают равноценное место.

Рассматривая каждую историческую эпоху как определённую ступень познания, автор учебника выделил, как и в учебнике для 10 класса, «главные идеи» или «главные вопросы эпохи», на которые человечество хочет получить ответы (хочет разрешить поставленную проблему), и снабдил подзаголовками разделы учебника (в 10 классе они были названы «Познание мира» и «Познание высшей реальности»). В соответствии с этим в учебнике «Мировая художественная культура» для 11 класса первый раздел (по отношению к учебнику для 10 класса это уже третья ступень познания) имеет подзаголовок «Столкновение с действительностью», второй раздел (соответственно это четвёртая ступень познания) — «Познание самого себя», что объясняется спецификой художественно-образного мышления, свойственного человеку на каждом историческом этапе развития мировой художественной культуры.

При рассмотрении памятников мировой художественной культуры в учебнике последовательно выделен нравственно-эстетический аспект художественно-образного познания и осмысления мира, выраженный в специфической форме произведений искусства.

Содержание учебника «Мировая художественная культура» для 11 класса внутри разделов распределено по параграфам.

Основные сведения о художественной культуре и выдающихся произведениях искусства народов разных стран мира даны в текстах параграфов. Их 24, включая заключение. В начале параграфа после заголовка в преамбуле обозначены основные темы и положения, которые акцентируют внимание на главном в содержании параграфа при его изучении. Важные положения, термины и понятия, географические названия, имена исторических лиц и деятелей культуры и искусства, названия произведений различных видов искусства и имена их героев выделены особым шрифтом — *курсивом*. В большинстве случаев в конце параграфов приведены фрагменты литературных произведений, подлинные документы эпохи, они также выделены шрифтом другого начертания и условным знаком «открытая книга». Анализ этих художественных и документальных текстов поможет лучше понять эпоху. Этой же цели служат и красочные иллюстрации памятников художественной культуры, сопровождающие рассмотрение их особенностей, места и значения для развития мировой художественной культуры.

Разобраться в событиях истории мировой художественной культуры, выявить закономерности её развития, проследить взлёты и упадок в культуре того или иного народа, осмыслить новые сведения и явления помогут вопросы и задания в конце каждо-

го параграфа. Они позволят лучше усвоить учебный материал и понять конкретные явления мировой художественной культуры, провести их сравнение, выявить особенности идейно-художественного содержания произведений разных видов искусства, оценить вклад деятелей культуры и искусства в развитие мировой художественной культуры, а также приобщиться к духовно-нравственному опыту человечества. Чтобы выполнить некоторые задания, необходимо воспользоваться дополнительной литературой (словари, справочники, энциклопедии, научно-популярная, научная литература по различным гуманитарным дисциплинам, а также художественная литература, альбомы по искусству и культуре), поисковыми программами Интернета или программами Microsoft Word и PowerPoint.

В конце каждого раздела учебника, в подразделе «Подведи итоги», даны контрольные и творческие задания, задания поискового и исследовательского характера для индивидуальной и коллективной работы учащихся (в паре, группе из 3—5 человек и всем классом). Для такого вида работы следует воспользоваться следующим планом действий:

1. Выбор темы.
2. Выбор партнёров, распределение ролей и заданий.
3. Отбор источников, материала, его анализ и систематизация.
4. Разработка плана проекта.
5. Представление, защита и обсуждение проекта в классе.

Подвести итоги изучения раздела поможет также школьный практический семинар «Портрет эпохи» и круглый стол.

Завершают учебник список рекомендуемой литературы и сайтов Интернета, персоналии, а также таблицы с наглядными опорными конспектами содержания параграфов.

Учебник «Мировая художественная культура» для 11 класса поможет не только обобщить ранее пройденное, но и взглянуть на изученные (и, может быть, уже забытые) явления по-новому и более осмысленно воспринять художественно-образное содержание памятников мировой художественной культуры и закономерности её развития. Качества компетентного читателя, зрителя, слушателя, которые воспитывались на уроках литературы, изобразительного искусства и музыки, помогут в постижении предмета мировой художественной культуры.

Раздел I

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА
НОВОГО ВРЕМЕНИ.

ПОЗНАНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ



§ 1. НАЧАЛО НОВОГО ВРЕМЕНИ

► Великие географические открытия и научное познание мира. • Исторические границы Нового времени. • Главные итоги и главные вопросы Нового времени.

Мы живём в беспрестанном изменении.

Бenedикт Спиноза



Я. Вермер Делфтский. Астроном. Вторая половина 1660-х гг.

Как бы ни мечтали гуманисты эпохи Возрождения о том времени, когда человечество будет жить в счастливом и благоустроенном мире, как бы ни населяли свои корабли всякого рода глупцами, стремясь поскорее избавиться от них общество, как бы ни стремились прославить идеального и совершенного человека, конец великой эпохи ощущался всеми. Мир пришёл в необычайное движение. Вместо хорошо обжитых морей мореплаватели бесстрашно бороздили океаны, открывая за их туманными горизонтами просторы неведомых земель. В 1492 г. *Христофор Колумб* увидел континент, не обозначенный ни на одной карте. Это была *Америка*. Португалец *Васко да Гама*, отправившись в плавание вокруг *Африки*, в 1499 г. достиг берегов *Индии*. В 1606 г. была открыта *Австралия*. В то же время русские первопроходцы *М.В. Стадухин*, *И.И. Ребров*, *В.Д. Поярков*, *С.И. Дежнёв*, *Е.П. Хабаров*, *В.В. Атласов* и др. активно осваивали Сибирь. Всего лишь за два столетия границы видимого мира чрезвычайно расширились, да и сама Земля в представлении людей приобрела шарообразную форму.

Великие географические открытия (впоследствии сама эпоха была названа эпохой Великих географических открытий) дали



Х. ван Рейн Рембрандт. Анатомия доктора Тульпа. 1632



А. Переда. Суэта сует. Ок. 1650–1654 гг.

человечеству громадный запас фактов и наблюдений по многим научным дисциплинам: астрономии, геологии, ботанике, зоологии, анатомии, физике. Стало окончательно ясно, какой неполной и ограниченной была область человеческих знаний, как много неверных представлений должно быть отвергнуто.

Первым такой шаг в переосмыслении традиционных представлений и подтверждении знаний наблюдениями сделал польский астроном *Николай Коперник*. Он знал, что ещё в Античности было высказано предположение о возможном вращении Земли вокруг Солнца. Проверив эту догадку с помощью наблюдений и убедившись в том, что эта система лучше объясняет движение светил, учёный назвал её по имени греческого бога солнца Гелиоса — *гелиоцентрической*. Вслед за польским астрономом итальянец *Джордано Бруно* предположил, что существует множество небесных тел, движущихся в бесконечном мировом пространстве. *Галилео Галилей*, наблюдавший небесные тела в более совершенный телескоп, увидел, что Луна имеет сходство с Землёй и что на Солнце есть пятна. Немецкий астроном *Иоганн Кеплер* неопровержимо доказал правильность гелиоцентрической теории. *С этого времени мифологическая и религиозная концепция мироустройства навсегда были заменены её научным эквивалентом.*

Но не только в астрономии был совершён этот невиданный прорыв к новому знанию. Множество новых открытий было сделано в естествознании. Более чем когда-либо человек стал пристально вглядываться в жизнь природы. Впервые начали собирать гербарии, создавать ботанические сады, основывать естественно-научные музеи. Внимательнейшим образом стала изучаться даже такая запретная область, как человек. Новые открытия были сделаны в математике и физике.

Вместе с учёными над пересмотром картины мира работали и философы. Англичанин *Фрэнсис Бэкон* подверг средневековую схоластику сокрушительной критике и теоретически обосновал значение опыта, назвав новый метод научного познания *эмпирическим*. Французский философ *Рене Декарт*, считавший деятельность человеческого мозга основой познания, назвал эту форму познания *рационалистической*. Соединив опыт с точным математическим расчётом, он предпринял грандиозную попытку создать универсальную концепцию устройства мира. По мнению Декарта, всё в мире состоит из единых частиц материи, различаемых только по величине и форме. Из этих частиц состоят и звёзды, и солнце, и планеты. Они находятся в постоянном движении и, подчиняясь механическим законам, непрерывно изменяются. Таким образом, *к середине XVII в. были заложены основы дальнейшего научного познания материального мира, а данные науки с того времени стали использоваться в интересах человека.*

Время, в которое совершались величайшие научные открытия, вовсе не было мирным. Вторая половина XVI — начало XVII в. прошли в жестоких и кровавых схватках. Казалось, воевали все: крестьяне и феодалы, короли и подданные, государства и страны. Накопление капитала и борьба за власть — вот что теперь двигало человеком. Энергичный, деятельный и прагматичный новый



Ю. Сустерманс.
Портрет Галилео Галилея. Ок. 1636 г.



С. Бурдон.
Портрет философа Р. Декарта



**С. Купер. Портрет
Оливера Кромвеля.
Ок. 1750 г.**

герой эпохи, не брезгуя выбором средств, твёрдо шёл к цели. Этих людей, живших преимущественно в городах и не имевших титулов и родовых поместий, стали называть *буржуа* или *бюргерами*. Они-то и возглавили первые социальные перевороты, названные историками *буржуазными революциями*. Раньше всех такая революция произошла в *Нидерландах* (1566—1609). Её северные провинции обрели самостоятельность и стали называться *Голландией*. Однако громовым ударом, возвестившим рождение Нового времени, стала *Английская буржуазная революция*, длившаяся почти половину XVII в. — с 1642 по 1689 г. В итоге Англия превратилась в конституционную монархию: власть короля была ограничена, а всем гражданам были гарантированы гражданские свободы. Английская революция открыла путь к промышленному перевороту и капиталистическому развитию страны.

В XVII в. облик Западной Европы решительно изменился. Теперь на её территории сосуществовали самостоятельные государства и различные политические системы. *Испания*, потеряв *Нидерланды*, оставалась крупнейшей *феодалной монархией*. *Франция* являла собой классический пример абсолютной монархии, узаконившей в дворянстве элементы буржуазного уклада. *Италия* и *Германия*, игравшие ведущие роли в культуре эпохи Возрождения, утратили былую силу и политическое влияние.

Социально-политические преобразования Нового времени были продолжены и в XVIII в. 14 июля 1789 г. восставшие народные массы начали штурм *Бастилии*, построенной в 1382 г. как оборонительная крепость на подступах к *Парижу*. Почти 400 лет крепость выполняла функции тюрьмы для политических заключённых и для многих поколений французов стала символом всевластия королей. Взятие Бастилии многие историки считают началом *Великой французской революции*, в результате которой был уничтожен Старый порядок. *Франция из монархии превратилась в республику*. Девизом нового общественного строя стал лозунг «Свобода, равенство, братство».



**А. Ван Дейк.
Портрет Якова I**



**Д. Веласкес. Портрет
Филиппа IV в военном
костюме (Ла фрага).
XVII в.**



Д. Веласкес. Сдача Бреды. 1634—1635

Великая французская революция имела огромное международное значение и способствовала распространению прогрессивных идей во всём мире. В 1848—1849 гг. по странам Западной Европы прокатились *национально-освободительные движения*, основной идеей которых было уничтожение капиталистического строя. Первой попыткой свергнуть буржуазный строй было Июньское восстание 1848 г. во Франции и *Французская пролетарская революция 1871 г.*, во время которой была сформирована *Парижская коммуна* — первое в политической истории правительство рабочего класса, просуществовавшее в Париже с 18 марта по 28 мая, т.е. всего 72 дня.

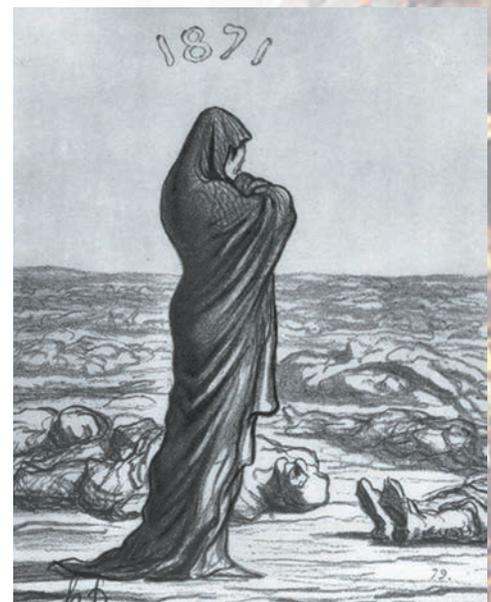
Эти события обозначили исторические вехи Нового времени. Но чем же отличается Новое время от предшествующих эпох? Прежде всего следует отметить, что стремительный научно-технический прогресс, интенсивная торговля и развитие промышленного производства сформировали единый экономический базис всей Западной Европы — буржуазный, или капиталистический, способ производства. Для распространения общественного мнения появилось множество новых технических возможностей. Стали издаваться газеты и журналы, массовыми тиражами выпускались дешёвые книги. Гравюра играла роль распространителя идей эпохи. Гравюры, офорты, эстампы стоили недорого и были доступны всем. Постепенно они широко вошли в повседневную жизнь и стали служить украшением любого дома. У многих художников появилась возможность свободно ездить по странам Европы. Они собирали частные коллекции, обменивались культурными ценностями, делились друг с другом творческим опытом и новыми идеями. Так были созданы предпосылки для формирования *единого пространственно-временного континуума культуры*, в котором главным ориентиром стало *развитие человеческой индивидуальности, способной к активной деятельности и социальным преобразованиям*.



Ф. Рюд.
Гений Родины. 1836



Э. Мане.
Расстрел
(Баррикада)



О. Домье.
В ужасе
от наследства.
1871

Но как же ощущал себя человек в этой новой для него картине мира и какую модель поведения избрал он для себя в совершенно изменившихся исторических условиях? Ведь и эпоха Возрождения была поворотом к человеку и, впервые поставив человека в самый центр гармонически организованного мира, открыла в нём силу, волю и энергию. Но это было идеализированное представление. Мир был более сложным, чем это казалось, и более жестоким, чем этого хотелось. Конец эпохи Возрождения воспринимался его героем как надлом, как трагический диссонанс между ним и миром, как конфликт между ним и обществом. И все же герой Возрождения оставался цельным в своих устремлениях. Лучше всего эти ощущения выразил *Уильям Шекспир*, герои которого менялись вместе с меняющимся временем. Сначала это был пылкий и юный *Ромео*, без колебаний вступивший в неравный бой с традициями феодального мира. Потом появился зрелый *Гамлет*, который умел зорко видеть диссонансы и противоречия. Столкнувшись с роковой испорченностью окружающего его общества, он не ушёл от борьбы, сохранив в себе лучшие человеческие качества. Замыкает этот ряд мудрый волшебник *Просперо*, который без колебаний выбросил в море свой волшебный жезл, передавая власть над людскими судьбами более могущественным силам.

Новое время также утверждало идею человека. Но теперь он представлял не как повелитель, вокруг которого вращался весь мир. Теперь сам человек стал частью огромного, бесконечно разнообразного и подвижного мира. *Теперь человек обретает своё место в сложном соотношении со средой — природой, обществом, государством. Теперь его действия являются не прямым результатом его воли, а зависят от многообразных внешних и внутренних сил, перед которыми он вынужден склонять голову. Теперь в нём самом заключён целый мир — сложный и богатый, вечно изменчивый и непостоянный, живущий в потоке столкновений и переживаний.* Но для того, чтобы такая модель поведения человека обрела смысл, надо было ответить на новый главный вопрос эпохи: *«Каков мир, окружающий меня?»*

Новое понимание мира и человека, конечно же, повлияло и на искусство: оно тоже подверглось обновлению. Когда дробится мир и вместо целого являются его части, когда всё становится изменчивым и непостоянным, тогда так же дробится и расчленяется искусство. *Оно распадается на отдельные стили и направления, национальные школы, виды и жанры.* С одной стороны, это было искусство отвлечённое, благородное, воспроизводящее идеализированный облик природы. С другой стороны, оно грубо и непредвзято показывало то, что видит глаз художника. А глаз художника теперь видел многое. Он видел, как много тем и сюжетов скрывается в окружающей жизни, как бывают интересны вещи и предметы, хранящие тепло сделавших их



Г. ван дер Борхт.
Натюрморт с собранием редкостей. XVII в.

человеческих рук, как разнообразны состояния природы, окружающей человека, и как бывает неоднозначен и разнообразен сам человек. *Самостоятельные области искусства — портрет, пейзаж, натюрморт, бытовая картина — стали близки и понятны рядовому зрителю. Так появилась новая форма познания в искусстве — рационально-эстетическая.*

Однако не только изобразительное искусство было средством выражения идеалов и устремлений Нового времени. Большое значение приобретают литература и драматургия. Как некогда в Античности, театр теперь так же публицистичен, так же благороден и так же насмешлив. На его подмостках оживают герои античных мифов, сталкиваются различные сословия, действуют глупцы и пройдохи. Влияние драматургии было настолько велико, что даже живописцы разрабатывали свои сюжеты так, как будто на полотне разыгрывается театральное представление.

Но самым существенным для искусства Нового времени было рождение *оперы* — второго после античного театра *синтетического вида искусства*. Соединив яркость живописных декораций, силу звучащего слова, проникновенность и задушевность мелодий в одно нерасторжимое целое, этот новый вид искусства будоражил общественное мнение сильнее, чем пылкие речи ораторов. В Новое время складываются разнообразные виды искусства на основе появления новых материалов, используемых для образного моделирования действительности. Тем не менее искусство слова, искусство звука, искусство цвета равным образом наиболее активно воздействуют на человека в таких странах Западной Европы, как Италия, Франция, Англия, Нидерланды (Голландия, Фландрия, Фламандия — XV—XIX вв.). Характерным признаком художественной культуры Нового времени (XVII—XIX вв.) становится появление новых стилей и направлений, которые могут существовать одновременно в разных странах. В каждом из них была своя вершина и свой мастер.

В отличие от эпохи Возрождения, когда творческая личность была безгранично свободна, в *Новое время художник, сталкиваясь с человеческой трагедией, во многом сам становится трагической фигурой*. И чем ярче была его творческая индивидуальность, чем масштабнее дарование, чем шире и многограннее был его взгляд на мир, тем суровее становилось его собственное столкновение с действительностью. *Искусство, как и всё остальное, теперь становится товаром и полностью зависит от вкусов заказчика*. Бесстрашное стремление к познанию мира, взлёт творческого духа, новаторские устремления мастеров искусства неизбежно сталкивались с косностью, безразличием и враждебностью окружающей среды.

Новое время как тип культуры охватывает всего три столетия. Существенной особенностью XVII в. было зарождение рационализма. Открыв грандиозность мира на близком и хорошо знакомом пространстве, этот век наделил интимные по форме произведения несоизмеримым внутренним масштабом. XVIII век называют веком Просвещения. Этот век поставил проблему частного человека и частного в жизни и пробудил интерес к личности человека, сделав её главным предметом обсуждения. Но лишь XIX век увидел в этом частном явлении самостоятельную



эстетическую ценность, вернув ему значение всемирно-исторического. Поэтому в истории художественной культуры Нового времени XIX век называют золотым веком или веком классики, ибо все предшествующие тенденции достигли в нём наивысшего развития.

Задания (результаты оформляются в виде индивидуального портфолио)

► **Проверь себя:** • Какое время называется эпохой Великих географических открытий? • Какие события очерчивают исторические границы Нового времени? • Что стало основой познания мира в науке Нового времени? • Сколько веков охватывает период Нового времени? • Какими основаниями определяются общие признаки Нового времени?

► **Систематизируй свои знания:** опираясь на знания, полученные на уроках истории, литературы, изобразительного искусства, **вспомни** важнейшие исторические события XVII—XIX вв. и **соотнеси** их с рассмотренными в § 1. Составь историческую ленту времени и **размести** указанные события в хронологической последовательности на ней.

► **Дополни свои знания новыми сведениями:** **1. Выпиши** из § 1 имена исторических деятелей Нового времени. Используя исторические, энциклопедические словари и интернет-источники, **найди, собери и обработай информацию** (биографические сведения) об этих исторических лицах и составь их краткие портреты-характеристики. **2. Найди** их живописные или графические портреты, а также произведения изобразительного искусства, отображающие основные события их биографии, в альбомах по искусству или интернет-источниках, с помощью программы PowerPoint **подготовь** краткое жизнеописание одного из исторических деятелей и презентацию на основе самостоятельно найденных материалов и **обсуди** её в классе.

§ 2. ГОСУДАРСТВО И СТИЛЬ

► Предпосылки нового стиля в искусстве Позднего Возрождения. • Римская католическая церковь XVII в. и особенности стиля барокко в архитектуре, скульптуре и живописи. Л. Бернини. • Политическое устройство Франции XVII в. Идеология классицизма и задачи искусства. • Классицизм в литературе и живописи Франции. Ж. Расин и Н. Пуссен. • Барокко и классицизм: взаимодействие и синтез искусств.

Государство — это я.
Людовик XIV

Когда по проекту *Микеланджело* построили *вестибюль библиотеки Сан-Лоренцо во Флоренции*, кто-то, глядя на главную лестницу, остроумно заметил: «Она пригодна только для тех, кто хочет сломать себе шею». В самом деле! Что это за пространство, в котором лестница не приглашает, а загораживает? Что это за колонны, которые ничего не поддерживают, а стыдливо прячутся в углублении стены? Наконец, что это за стена, на которой окна обозначены только затем, чтобы избежать монотонности? С помощью этих кажущихся несоразмерностей *Микеланджело* создал ощущение тесноты и необъяснимого напряжения, невольно возникавшее у входившего в этот вестибюль, но стоило перейти в соседнее помещение, как давившая неопределённость тут же исчезала. Просторный и очень светлый зал излучал спокойствие и приглашал к неторопливому раздумью. Наблюдаемые изменения в художественной культуре Позднего Возрождения *Джорджо Вазари* назвал «причудливыми» и «из ряда вон выходящими». Но для наступавшего XVII столетия эти изменения стали основой нового стиля, получившего в Италии название *барокко*.



Л. Бернини.
Бюст Людовика XIV.
Конец XVII в.



Микеланджело.
Вестибюль библиотеки
Сан-Лоренцо.
Флоренция. 1524—1559



*Собор и площадь
Святого Петра в Риме.
Аэрофотосъёмка*

Черты нового стиля отчётливо проявились в католическом соборе *Святого Петра в Риме*. Над его обликом трудились четыре архитектора. Микеланджело руководил постройкой основного здания. *Джакомо делла Порта* возвёл его купол. *Карло Мадерна* оформил фасад, а *Лоренцо Бернини*, «подобно распростёртым объятиям», обхватил высокой колоннадой огромную площадь, скрыв за ней неупорядоченную городскую застройку. На прямой оси, ведущей к фасаду собора, подобно нитке жемчуга, нанизаны две площади — одна овальная, другая в виде трапеции. Овал создаёт ощущение неустойчивости, беспокойства и неопределённости. Его центр отмечен высоким обелиском. Поперечную ось овальной площади определяют два высоко бьющих фонтана. На этой площади нельзя двигаться по прямой. Её нужно обтекать вместе с колоннами, подчиняться их ритму, проходить под ними, ощущать их толщину и монументальность, смотреть вверх на яркое голубое небо, в котором отражаются бронзовые статуи святых, венчающие колоннаду. Собор постоянно предстаёт в новом ракурсе. И только на второй, малой площади внезапно открывается его грандиозная, ошеломляющая мощь.



*Л. Бернини. Колоннада собора
Святого Петра в Риме. 1653—1656*



*Л. Бернини. Киворий в соборе
Святого Петра в Риме. 1624—1633*

Внутри собора — гигантское светлое пространство, наполненное колоннами, крупными архитектурными деталями. Разнообразие материала и обилие позолоты, скульптурные аллегории, фигуры пап и символы папской власти придают ему декоративный размах. Над всем этим великолепием возвышается огромный *балдахин*, или сень, покрывающая предполагаемую гробницу святого. Внешний облик и внутреннее убранство собора достигли максимальной выразительности. Всё в этом соборе сверкает, искрится, движется, живёт, видоизменяется, всё является *апофеозом Торжествующей церкви*, как называли папы этот блестящий период своей истории.

Новый стиль римской католической церкви ярко проявился и в скульптуре. *Лоренцо Бернини* и в этой области искусства был первым. Мистицизм католической веры, вся её религиозная патетика, одновременно чувственная и возвышенная, материально приземлённая и духовно приподнятая, явственно проступили в образах католических святых, стоящих в нишах собора. Навстречу невидимому Христу распростёр объятья *святой Лонгин*. Мистические образы преследуют святого Иеронима. А сколько мрачной торжественности заключено в *надгробии папы Александра VII*! Окружённый аллегорическими фигурами, папа представлен с молитвенно сложенными руками. Крылатый скелет, напоминая о быстротекущем времени, приглашает умершего папу войти в склеп и приподнимает тяжёлую мраморную драпировку над его дверью.

Однако подлинной вершиной творчества Лоренцо Бернини стала алтарная ниша церкви Санта-Мария делла Виттория, в которой он поместил скульптурную группу «Экстаз святой Терезы», развернув перед зрителем настоящее театральное зрелище. После многих часов усиленной и непрерывной молитвы, когда исче-



Л. Бернини.
Святой Лонгин.
1629—1639



Л. Бернини. **Надгробие папы**
Александра VII. 1671—1678



Л. Бернини. **Экстаз святой**
Терезы. 1645—1652



Л. Бернини.
Аполлон и Дафна.
1622–1624



А. Поццо. Плафон
церкви Сан-Иньяцио
в Риме, посвященный
Игнатию Лойоле.
1691–1694

зают очертания реального мира, когда телом овладевает священный трепет, а дух воспаряет высоко в небо, наступают сладостные ощущения прикосновения к Божественному. В этот священный и редкий миг экстаза и погружена святая Тереза. Бессильно поникшее тело покоится на мраморном облаке, голова откинута, на глаза опустились тяжёлые веки, с уст срывается крик сладостной муки. Она не видит спустившегося к ней ангела, она лишь может чувствовать его приближение, одновременно желая и боясь его смертельного укола. Как будто невидимая сила разорвала фронтон и, раздвинув колонны, явила миру чудесное видение. Шумным потоком низвергаются с неба золотые лучи, на фоне которых высеченные из мрамора фигуры кажутся бестелесными. Законы материального мира больше не действуют, каменные одеяния развеваются так, словно они выделаны не из мрамора, а из тончайшей ткани. Бернини заставляет их оторваться от тела, развеваться по воздуху, сливаться с мистической вибрацией архитектурного пространства, освещённого преобразённым светом, льющимся через желтоватые стёкла алтарных окон. Тайное и откровенное в этой скульптурной группе стало предельно явным и ощутимым. Называя себя «мастером художественной мистификации», Бернини говорил: «Я победил трудность, сделав мрамор гибким, как воск, и этим смог в известной степени объединить скульптуру с живописью».

Пышность и блеск барокко дополняло искусство живописи. Прославленным мастером религиозных композиций нового стиля был архитектор и живописец *Пьетро да Кортоне*. Его росписи наполнены экстатически жестикующими святыми, летящими ангелами, сценами чудес. Всё это обилие фигур размещалось в обрамлении позолоченной лепнины, покрывающей стены и своды. Другой мастер, *Андреа Поццо*, добиваясь предельной экзальтации образов, ещё более изобретателен в создании иллюзорных эффектов. Набегающие одна на другую террасы, многочисленные аркады и колоннады продолжают реальное пространство, расширяя до бесконечности огромный *плафон церкви Сан-Иньяцио в Риме*. Как только зритель отходит от центральной точки, вся эта архитектурная конструкция начинает двигаться, менять свои очертания, ещё раз доказывая изменчивость и ирреальность окружающего мира. *Так в содружестве, или синтезе, искусств барокко создаёт новую художественную картину мира — мира бесконечно вращающегося, в котором реальность перемешана с мистикой и религиозным экстазом.* Как говорил глава иезуитского ордена Игнатий Лойола, «нет зрелища более прекрасного, чем сонмы святых, уносящихся в бесконечность».

Пока Италия дряхлела и сдавала одну за другой свои позиции, её северный сосед — *Франция* быстро обрела политическую мощь. Начало XVII в. в её истории было отмечено вступлением на престол малолетнего короля *Людовика XIII*. Слабый и безвольный, он не мог противостоять алчности вельмож. В 1624 г. главой королевского совета был назначен недавно вступивший в должность кардинала *Арман Жан дю Плесси Ришелье*. За восемнадцать лет своего правления он добился полной централизации экономической, политической, общественной и культурной жиз-

ни страны. На парадном портрете работы *Филиппа де Шампня* кардинал Ришелье изображён во весь рост. Он облачён в розовато-красную мантию, ниспадающую красивыми складками. Тонкое, бледное лицо, изящные, подвижные руки выражают внутреннюю силу и постоянную собранность.

После смерти Ришелье и Людовика XIII управление страной было передано *Людовику XIV*, которому тогда было всего лишь пять лет. И вновь к власти приходит религиозный деятель *кардинал Мазарини*, назначенный при малолетнем короле премьер-министром Франции. Хорошо понимая необходимость укрепления абсолютной монархии как залога развития страны и нации, он сумел сплотить вокруг трона короля политиков, дворянство, учёных, поэтов, художников, которым давал прямые указания прославлять неограниченную королевскую власть. Когда Людовик XIV достиг совершеннолетия и стал самостоятельно править Францией, он произнёс знаменитую фразу: «Государство — это я», на что его подданные согласно ответили: «Король — солнце, что никогда не заходит над небом Франции». Выражение «король-солнце» выбрано не случайно. В античной мифологии солнце — это бог Гелиос. Ежедневно всходя на небо, оно освещает лучами весь мир и поддерживает неизменный порядок. Человеку следовало лишь подчиниться строгому и разумному управлению, преданно служа государству и королю. Но для того чтобы действительно быть ослепительным «солнцем над небом Франции», Людовику XIV необходимо было окружить себя неслыханной роскошью. Ощущение роскоши создавало барокко. Сочетание роскоши и классической рациональности стало характерным признаком архитектуры той эпохи.

В 1682 г. Людовик XIV покинул Париж и переехал в новый пригородный дворец — *Версаль*, вскоре ставший главной резиденцией короля. Над всем ансамблем господствует королевский дворец, расположенный на высокой террасе. Вытянутое почти на полкилометра здание с внешней стороны сдержанно и симметрично. Сдвоенные коринфские колонны тянутся вдоль всего фасада. Классическую строгость и ясность внешнего облика дворца нарушают его внутренние помещения. Залы дворца размещены анфиладами, а их потолки расписаны фресками, прославляющими Людовика XIV. Обильно украшенные скульптурой, орнамен-



Ф. де Шампень.
Портрет
кардинала
Ришелье. 1622



Парк Большого
Королевского дворца
в Версале. Партер
с фонтаном Латоны



Зеркальная галерея Большого
Королевского дворца в Версале.
1678



Большой Королевский дворец
в Версале. 1678



**Неизвестный
художник.
Ж. Расин**

том, зеркалами, гобеленами, залы представляют собой яркое зрелище. Через многочисленные окна, часто высотой во всю стену, открываются обширные пространства парка, окружающего версальский дворец. К главному фасаду в виде трезубца сходятся три прямые дороги. Одна из них, центральная, ведёт в Париж, две другие связывают дворец со всеми областями великой монархии. С другой стороны дворца вытянулся большой проспект с парками, водными гладами просторных бассейнов, бьющими фонтанами. *Андре Ленотр*, осуществивший планировку версальского парка, преобразовал естественный ландшафт в безусловно ясную законченную систему, как бы воплощая природными средствами идею разумности и порядка. Скульптурные группы, статуи, гермы и вазы, обрамляя площади, аллеи и замыкая перспективы зелёных улиц, напоминают большую сценическую площадку, на которой разыгрывается ослепительный репрезентативный спектакль во главе с «королём-солнцем». Фейерверки, иллюминации, балетные дивертисменты, спектакли, маскарадные шествия могли продолжаться больше недели. Время правления Людовика XIV, в искусстве которого соединились строгость классицизма и пышность барокко, называют самым блестящим периодом в истории Франции.

Однако *главными выразителями новой государственной идеологии стали литература и живопись. Новый стиль, опирающийся не на мистицизм барокко, а на примеры из греческой и римской классики, в искусстве Франции XVII в. получил название «классицизм».*

В ноябре 1667 г. в версальских покоях королевы одной парижской театральной труппой была показана *трагедия Ж. Расина «Андромаха»*. В её основе — греческий миф со стихией страстей, истолкованный драматургом по-своему.

Пьеса поразила зрителей невиданной простотой и правдивостью. Никогда ещё не было представления со столь несложной фабулой, в которой отсутствие действия заменялось задачей необыкновенного накала чувств. В течение пяти актов Расин умело выдерживает *три основных правила, предъявляемых к драматургии классицизма*. Действие происходит в царском дворце Бутрота, столицы Эпира, куда прибыл Орест, чтобы предать казни сына Андромахи. Этой ремаркой Расин обозначил первое правило классицизма — *единство места*. Второе правило — *единство времени*, с точки зрения правдоподобия было более сложным. Ведь двадцать четыре часа, в которые должен уместиться сюжет, — это не так уж и много. Но Расин умело раздвигает жёсткие временные рамки, предоставляя героям сочетать настоящее со своим прошлым. Оно то и дело возникает в их диалогах, психологически усложняя их взаимоотношения. Вот как об этих давно прошедших событиях сообщает Андромаха:

Мой ненаглядный сын, любви живой залог,
Единственное, что мне муж оставить смог
На память о себе, идя на бой с Ахиллом!
О, как печально он прощался с сыном милым!

Взяв на руки его, он слёзы мне отёр
И молвил: «Нам судьбы неведом приговор.
Кто знает, что нас ждёт? Но если не вернётся
Его отец — тогда, жена, тебе придётся
Быть в жизни мальчику опорой до конца
И заменить ему погибшего отца».

Воспоминания, которыми пронизаны все речи героев, не мешают ни ходу действия, ни развитию характеров. Наоборот, они многое проясняют в их взаимоотношениях и придают особую напряжённость возникшему между ними конфликту. Этим приёмом достигается *идеальное единство действия* — третье обязательное правило, которому драматург следует в общей композиции трагедии.

Чтобы разобраться в хитросплетениях сюжета, зритель должен был быть мифологически образован: знать историю *Трои*, помнить имена *Пирра*, *Ахилла*, *Андромахи* и *Гектора*, знать их взаимоотношения. Как и полагается в трагедии, носители зла наказаны, а благородство и самопожертвование вознаграждены. В финале трагедии Пирр убит, Орест становится безумным. Андромаха, которая без колебаний готова была пожертвовать собственной жизнью ради спасения сына, осталась жива. Благоклонно воспринятая королевским двором, пьеса Расина вскоре стала одной из самых популярных во всех французских театрах. Естественно, что образ честной и мужественной Андромахи глубоко взволновал и демократические массы зрителей. Героическая борьба доблестной матери была им понятна и близка, потому что она выражала борьбу естественных человеческих прав с насилием деспотии. Чистая совесть и непоколебимость убеждений поднимают личность Андромахи над низменной стихией эгоистических страстей, которой охвачены все остальные персонажи расиновской трагедии. Диалектика человеческой души — противоборство разума со страстью в душе человека — предстала в трагедии Расина и стала его художественным открытием.

Главой французского классицизма в живописи стал художник *Никола Пуссен*. «Сюжеты не должны быть выбраны наудачу, но должны своим видом напоминать человеку о созерцании добродетели и мудрости, при помощи которых он сумеет оставаться твёрдым и непоколебимым под натиском судьбы», — часто говорил художник. Он черпал их отовсюду: из сочинений древних авторов, из римской истории, из стихотворных поэм итальянских гуманистов. Например, в картине «*Танкред и Эрминия*» он взял за основу историю, описанную в поэме Торквато Тассо «Освобождённый Иерусалим». В интерпретации Пуссена светлая любовь Эрминии к рыцарю Танкреду уподобляется героическому подвигу.

Совсем другая тема звучит в многофигурной композиции Пуссена «*Царство Флоры*». Главная идея полотна — гармония порядка, царящего во всём мироздании. Сюжеты,



Н. Пуссен.
Автопортрет.
Ок. 1649–1650 гг.



Н. Пуссен. **Танкред и Эрминия.** 1630-е гг.



Н. Пуссен. Пейзаж с Полифемом. 1649

заимствованные из «Метаморфоз» Овидия, разбросаны по всему произведению без видимой последовательности, как бы произвольно возникая по прихоти автора. Чтобы отдельные фрагменты мифологической истории представить в виде вечно совершающегося круговорота жизни, Пуссен собрал их вместе, подчинив композицию разуму и строгому контролю. Около гермы Приапа падает на копьё Аякс, неподалёку Нарцисс неотрывно смотрит на собственное отражение, а рядом сидит отвергнутая нимфа Эхо. Рядом с Нарциссом — Клития. Она, подобно подсолнуху, неотрывно смотрит вслед Гелиосу. Около неё стоят два героя, два любимца богов — Гиацинт и Адонис. И в конце полотна Крокус и Смиллак, превратившиеся в незаметные цветы. В этом правильно расчерченном пространстве, подобно регулярному саду Версаля, и разворачивает всё своё разнообразие живой «венок», сплетённый богиней Флорой. Трагизм гибели героев уходит на второй план, а их смерть даёт начало новой жизни.

Однако Пуссен не был иллюстратором литературных сюжетов. Он стал их гениальным интерпретатором, выразив в своих живописных полотнах раздумья о времени, о жизни, о себе. В конце жизни он написал «Автопортрет», чем подвёл итог творческого пути. Художник уже не молод, время посеребрило чёрные волосы, но осанка ещё тверда. Крупные, чеканно строгие черты лица придают мужественную строгость пронизательному и зоркому взгляду. На портрете, подобно античному фризу, выётысь надпись на латинском языке: «Изображение Никола Пуссена, достигшего вершин живописи. Рим. Год 1650».

Итак, в XVII столетии мирно сосуществовали две страны — Италия и Франция, две идеологии — власть папы и власть короля, два стиля — барокко с его мистицизмом и классицизм с его



Н. Пуссен. Царство Флоры. 1631–1632

строгой упорядоченностью. Взаимодействуя и дополняя друг друга, эти стили сформировали не только новое искусство, но и новый *стиль жизни*, внешне блестящий и праздничный, но полный самых различных противоречий. К концу XVII в. оба стиля стали проявлять признаки упадка. Художники почувствовали интерес к простым мотивам, к простым характерам. Людовик XIV умер в 1715 г. Но именно с XVIII в. идеи классицизма, родиной которого была Франция, и стилевые приёмы барокко, родиной которого была Италия, стали распространяться по всей Западной Европе, постепенно проникая и в Россию. Но это было уже другое время и другое искусство.

Задания (результаты оформляются в виде индивидуального портфолио)

► **Проверь себя:** • Какая форма государственного устройства определяла в XVII в. политическую жизнь Италии, а какая — Франции? • Родиной каких стилей были эти государства? • Что составляло основу художественных приёмов стилей барокко и классицизма? • Что объединяет все виды искусства в единый стиль эпохи? • В творчестве каких деятелей искусства Италии и Франции новые стили получили наивысшее развитие?

► **Проанализируй художественное произведение:** выбери из § 2 главные произведения Лоренцо Бернини и Никола Пуссена, **подготовь** их презентацию и **обсуди** с одноклассниками отличительные признаки стилей барокко и классицизма.

► **Дополни свои знания новыми сведениями:** 1. Опираясь на знания, полученные на уроках литературы и изобразительного искусства, **выпиши** из § 2 в рабочую тетрадь имена главных героев трагедии Расина «Андромаха» и имена героев картины Пуссена «Царство Флоры». **Найди, собери и обработай информацию** (сведения о героях Античности) соответственно составленному списку, используя справочные и популярные источники по мифологии и поисковые программы Интернета, **составь** биографии героев пьесы и картины. 2. **Подготовь** сообщение-презентацию на тему «Произведения Н. Пуссена в коллекциях художественных музеев мира и России», используя дополнительную литературу и поисковые и презентационные программы Интернета.

► **Сотрудничай (в паре): организуй и проведи** виртуальную экскурсию на тему (по выбору) «Художественный ансамбль собора Святого Петра в Риме» или «Прогулка по Версалу», используя приобретённые навыки работы по поиску, сбору и обработке информации (описания и изображения) и подготовке презентации на основе самостоятельно найденных материалов и **обсуди** впечатления от экскурсии с товарищем.

► **Сотрудничай (в коллективе): проведи исследование** на тему (по выбору) «Трагедия Расина «Андромаха» на сцене русского театра» или «Сюжет об Андромахе в трагедиях Еврипида и Расина», используя дополнительную литературу и поисковые программы Интернета.

§ 3. РОЖДЕНИЕ ОПЕРЫ

► **Флоренция в эпоху Возрождения. Музыка среди искусств в истории художественной культуры: от Античности к Возрождению.** • **Флорентийский музыкальный театр XVII в. «Камерата» графа Барди.** • **Клаудио Монтеверди. «Орфей».**

Io la musica son (Я — музыка).
Ария Музыки из оперы
Клаудио Монтеверди «Орфей»



**Музицирующий
Пифагор.
Собор в Ульме. XV в.**

Когда граф Джованни Барди гулял по улицам родной Флоренции, он на каждом шагу ощущал дыхание древности. Любой флорентиец знал, что город заложили практичные римляне. Они так удобно распланировали центр, что в любой его уголок можно было пройти быстро и без помех. В Средние века Флоренцию застраивали соборами, оставляя перед ними обширные площади. В праздничные дни на деревянных некрашеных помостах разыгрывали «священные представления». Со всех улиц города виден великолепный купол *Санта-Мария дель Фьоре*, возведённый несравненным *Брунеллески*. Кажется, что ещё слышны шаги *Данте*, поднимающегося по каменной лестнице к церкви *Сан-Миньято*, описанной в «Божественной комедии». А какие прекрасные скульпторы и живописцы работали во Флоренции! Слава о «*Давиде*», изваянном из куска мрамора великим *Микеланджело*, разнеслась далеко за её пределы. Тысячелетия эпох и времён перекликались почти на каждом углу.

Среди этого великолепия, ослеплявшего современников цветным богатством, могло показаться, что музыка как искусство отодвинута на второй план. Но с самых древних времён музыка как искусство всегда была частью художественной культуры. Аполлон, например, услаждал слух богов, играя на лире, Афина изобрела флейту. Но в Средние века увлечение подобной музыкой расценивалось как грех. Признавалось только церковное пение. В триптихе «*Сад наслаждений*» нидерландского живописца *Иеронима Босха* инструменты, доставлявшие радость на земле, превратились в орудия для пыток. На правой створке триптиха изображена огромная арфа, рождающаяся из лютни. К её струнам привязан человек. Лютня, в свою очередь, придавила нотный сборник и человека, который на земле играл на ней. Тот, кто любил барабанные ритмы, теперь очутился внутри барабана. По его туго натянутой коже выстукивает свою музыку дьявол со звериной мордой. В центре композиции левой створки триптиха Босх изобразил самый большой и странный инструмент. Он сделан из дерева, у него есть клавиши, а воздух в него нагнетается вращением ручки. Откуда-то изнутри выглядывает человек с треугольником в руке.

Совсем другое дело эпоха Возрождения! На фреске *Рафаэля* «*Парнас*» Аполлон играет не на традиционной *арфе* или *лире*,

а на *смычковом инструменте виола да браччо*, названном так из-за манеры держать этот инструмент на плече. На картине *Джорджоне «Сельский концерт»* изображены два молодых человека, сидящие на зелёной лужайке. Рядом с ними расположились две обнажённые женские фигуры. Одна из женщин, сидя на земле, играет на флейте, а молодой человек перебирает струны лютни, сопровождая игру чтением стихотворного текста. Смысл этого произведения оставался загадкой даже для современников. Возможно, эти обнажённые фигуры символизируют античных муз и для молодых людей они остаются невидимыми. Обычай музицировать проник и в самые обыденные сферы. На картине неизвестного художника XVI в. изображён сельский праздник. Совсем простые люди собрались в дешёвой харчевне, чтобы поиграть в азартные игры, посплетничать или с помощью карт узнать свою судьбу. В этот праздник у молодых людей появляются первые ростки любовного чувства, а кто-то просто флиртует. На первом плане женщины-музыканты. Одна из них играет на флейте, а другая — на лютне. На этом популярном в эпоху Возрождения инструменте исполнялись простые незатейливые мелодии, которые легко было запомнить и повторить без особых усилий. Постепенно стали появляться профессиональные композиторы. В Италии, например, славился лютнист *Франческо Миланский* по прозвищу Божественный. Однако на фоне огромных достижений в других сферах художественного творчества музыка эпохи Возрождения была лишь скромной прелюдией того взлёта, который она совершила впоследствии.

Флоренция XVII в. была знаменита музыкальными представлениями. Это были роскошные театральные постановки, в которых почти не было драматическо-



И. Босх. Сад наслаждений. Правая створка. 1490-е гг.



Рафэль. Парнас. 1509–1511



Джорджоне. Сельский концерт. 1508–1509



**С. Мартини. Фреска.
Фрагмент. Музыканты.
Церковь Сан-Франческо.
Ассизи. 1317–1319**

го действия, да и слова, произносимые со сцены, никого не занимали, их попросту не слушали. Все с замиранием сердца следили за волшебными превращениями и фантастическими картинами, которые сменялись одна другой. Художники и техники театральных машин прилагали всё своё мастерство, чтобы потрясти воображение публики сценическими чудесами. В воздухе проплывали облака с аллегорическими фигурами, из тумана и мрака возникали различные божества, высоко над землёй порхали эфиры и танцевали небесные светила, внизу шествовали вереницы процессий с горящими факелами. Хор и оркестр использовали все возможности, чтобы достичь разнообразных звуковых эффектов, сопровождавших балетные сцены со сложными фигурами и красочными костюмами. Популярным был и другой вид театрального зрелища — изысканные пасторали, в которых пастухи и пастушки изъяснялись возвышенными стихами на фоне идеализированной сельской природы. Балетные и музыкальные сцены, сольные песни, вставные эпизоды постоянно прерывали действие. К сочинению музыки для подобных спектаклей никто серьёзно не относился.

Обо всём этом во время пеших прогулок любил размышлять граф Барди, чтобы потом поделиться своими наблюдениями с ближайшими друзьями, частенько собиравшимися в его великолепном доме. Это были известные во Флоренции артисты, музыканты, поэты, одинаково хорошо владевшие и словом, и звуком. Для того чтобы удобно было беседовать, они проходили в один из уютных салонов, где хранилась небольшая коллекция музыкальных инструментов, на стенах висели картины, а на полках стояло множество редких книг. Такие небольшие салоны, предназначенные не для официальных приёмов, а для дружеских встреч, назывались *камератами*. Чтобы обменяться мнениями по самым разнообразным вопросам, в этот салон приходили поэт *Оттавио Ринуччини*, учёный *Якопо Корси*, певцы *Яконо Пери* и *Джулиано Каччини*, директор спектаклей и празднеств *Эмилио де Кавальери*, *Винченцо Галилей*, отец знаменитого астронома. Огромный интерес у собеседников вызывала культура Античности, особенно трактаты о музыке, которую они никогда не слышали. Свободно беседуя и рассуждая о достоинствах отдельных искусств, гости графа Барди постепенно приходили к общему убеждению, что главной в античные времена была поэзия, музыка лишь подчинялась ей, усиливая выразительность слов. Один из членов «камераты» Джулио Каччини в трактате «Новая музыка» написал об этих беседах так: «Эти учёнейшие дворяне самыми блестящими доводами часто убеждали меня не увлекаться такого рода музыкой, которая не даёт расслы-



**Караваджо. Лютнист.
Ок. 1595–1597 г.**

шать слов, уничтожает мысль и портит стих, то растягивая, то сокращая слоги, чтобы приспособиться к контрапункту, который разбивает на части поэзию. Они предлагали мне воспринять манеру, восхваляемую *Платоном* и другими философами, которые утверждают, что музыка не что иное, как слово, затем ритм и наконец уже звук, а вовсе не наоборот. Они советовали стремиться к тому, чтобы музыка проникала в сердце слушателей и производила там те поразительные аффекты, которыми восторгаются древние писатели и на которые не способна наша современная музыка».

Пример такого единства друзей и единомышленники графа Барди видели в античной драме, которую и мечтали возродить на флорентийской сцене. Они знали, что в античной трагедии актёры пели, что в действие вступал хор, что пение сопровождалось игрой на инструментах. Ошибочно думая, что весь драматический текст исполнялся вокально, они стремились к тому, чтобы выработать нечто среднее между обычной речью и певческой мелодией. Первым это попытался сделать *Винченцо Галлилей*, исполнивший под аккомпанемент нескольких виол жалобу Уголино из «*Божественной комедии*» Данте. Некоторым исполнение понравилось, другие же откровенно посмеялись над необычной музыкой. Через некоторое время в доме Якопо Корси, ещё одного поклонника античной драмы, участники кружка показали пьесе поэта *Ринуччини* «*Дафна*», музыку к которой сочинили Якопо Пери и Джулиано Каччини. Во время исполнения этой пьесы стихи декламировались под аккомпанемент ансамбля инструментов.

В 1600 г. по случаю свадьбы Марии Медичи с французским королём Генрихом IV те же авторы показали новое представление. На этот раз они выбрали сюжет об античном певце *Орфее*, назвав представление «*Эвридика*». Поскольку ничто не должно было омрачать день свадьбы, трагический миф закан-



А. Канова. Отчаяние Орфея. 1775–1776



Н. Пуссен. Пейзаж с Орфеем и Эвридикой. 1648



Неизвестный художник. Портрет К. Монтеверди. Ок. 1597 г.

чивался счастливой развязкой — Орфей и Эвридика были причислены к лику богов и вознеслись на небо. Эти музыкальные представления сначала назывались «*Dramma per musica*», потом «*Melodramma*», «*Tragedia per musica*», затем «*Opera per musica*» и, наконец, просто «*Opera*». Так появился совершенно новый музыкальный жанр, а первое представление «Эвридики» стали считать днём рождения оперы.

Однако только итальянскому композитору Нового времени *Клаудио Монтеверди* удалось в полной мере использовать найденные идеи. Когда Монтеверди приступил к сочинению своей первой оперы, он уж был автором многочисленных сборников духовных песнопений в жанре *мадригала*, поразивших всех неслыханной простотой и выразительностью. В *Мантуе*, при дворе герцога *Винченцо Гонзага*, композитор участвовал в оформлении пышных празднеств и представлений, не придавая этому занятию серьёзного значения.

Отношение изменилось, когда Монтеверди получил заказ на новый театральный спектакль по мотивам легенды об Орфее. В этом известном мифе композитора привлекли две темы: сила страдания и сила искусства. Для работы над текстом он привлёк поэта *Алессандро Стриджио*. Тот хорошо знал специфику театральных постановок и умел насыщать мифы и легенды бытовыми деталями и подробностями. То, что в Мантуе впервые будет представлена пьеса, в которой «все актёры разговаривают музыкально», держало всех в напряжённом ожидании. Наследник Винченцо Гонзага, герцог *Франческо Гонзага*, присутствовал почти на всех репетициях и проявлял самое восторженное отношение к предстоящему событию. Для исполнения роли Орфея у флорентийского князя был специально «одоложен» выдающийся *певец-виртуоз Джованни Гуальберто*. Премьера оперы была приурочена к карнавалному сезону 1607 г. Первое представление состоялось сначала в присутствии знатоков. Оценка была самой высокой, и герцог распорядился повторить оперу при дворе. Для широкого круга непосвящённых было специально издано содержание оперы. Впечатление от показанного представления было столь необычным, что слава о новом произведении Монтеверди мгновенно распространилась по всей Италии. Опера «Орфей» сразу же и безоговорочно была признана выдающимся художественным явлением современности. Её исполнили почти во всех городах. Однако полностью осознать, что же так потрясло слушателей, современники не смогли. Восторгаясь стихами, они даже не догадались, что человеческие страсти и человеческие переживания заговорили полным голосом только благодаря музыке.

Но что же такое опера? Почему этот музыкальный жанр стал популярным и любимым в творчестве почти всех композиторов? Сюжетную основу оперы составляет драматургическое действие. Не менее важно и слово. В нём заключены необходимые для музыки образы и настроения. Созданный флорентийцами *музыкально-декламационный стиль (stile recitativo)* без слова и сцены не запоминался и не был способен эмоционально воздействовать на слушателя. Лишь тогда, когда музыка оказалась способной самостоятельно выразить законченную драматическую идею, она сумела в новом жанре занять главенствующее положение.



Орфей, играющий на виоле. Гравюра. 1536

Монтеверди, по-видимому, отчётливо сознавал собственное новаторство. Себя он называл создателем «взволнованного стиля» (*stile concitato*) и не раз пояснял, что до него музыка была «мягкой» и «умеренной». Композитор стремился расширить границы её выразительности, сделав способной воплощать «противоречивые чувства, а именно воинственность, мольбу и смерть». Выбирая сюжет об Орфее для своей оперы, Монтеверди наделил античный образ мифологического героя чертами современного человека, испытывающего глубокие душевные потрясения. При жизни композитора сама мысль о способности музыки воплощать «богатство внутреннего мира человека» воспринималась как нечто неслыханное и революционное. *Монтеверди первым осуществил слияние поэтического и музыкального текста и превратил оперу в глубоко драматическое и психологическое искусство.*

Новый музыкальный жанр быстро завоевал популярность. Кроме Мантуи, оперные театры стали открываться во Флоренции, в Венеции, в Риме, Неаполе. У каждого города были свои пристрастия. Например, в Риме любили весёлые оперные представления, называвшиеся *опера-буфф*, а в Неаполе предпочтению отдавали жанру *опера-сериа*, или *серьёзная опера*. Кажется, что постановщики опер соревнуются между собой в пышности и количестве спектаклей. Оперы на итальянском языке ставятся в столицах *Австрии, Германии, Англии, Фландрии* и во многих других странах. В некоторых из них появились собственные композиторы, утверждавшие на европейской сцене национальные музыкальные школы. *Опера как новый вид синтетического искусства ещё не раз будет заходить в тупик и вновь возрождаться.* Но на один уровень со своими собратьями — литературой и изобразительным искусством — музыка как искусство смогла стать лишь в XVIII в. Она окажется способной потеснить театр и живопись, начнёт совершенствовать свой музыкальный язык, усложнять оркестр, рождать новые жанры. Опера будет всё время стремиться к полному слиянию со всеми искусствами, с человеком и миром.

Задания (результаты оформляются в виде индивидуального портфолио)

► **Проверь себя:** • Какую роль играла Флоренция в культуре эпохи Возрождения? • Каким было отношение к музыке в истории культуры Древнего мира и Средних веков? • Какие проблемы волновали участников «камераты» графа Барди? • Что представлял собой флорентийский музыкальный театр XVII в.? • Почему оперу называют вторым синтетическим видом искусства? • Какой вид искусства является первым?

► **Проанализируй художественное произведение:** назови, какую область искусства олицетворял Орфей в древнегреческой мифологии. Какой закон бытия хотел нарушить Орфей согласно древнегреческой мифологии? В чём проявилась сила его искусства и почему именно Аполлон оказал покровительство Орфею? В чём заключались особенности нового музыкального жанра — оперы?



**Д. Уоттс.
Орфей и Эвридика.
1890**

► **Систематизируй свои знания:** **1.** Опираясь на знания, полученные на уроках истории, литературы, изобразительного искусства и музыки, **составь** в рабочей тетради список архитектурных памятников и выдающихся деятелей Флоренции эпохи Возрождения и **включи** в него сведения из § 1 и 3. **2.** Соответственно составленному списку **найди, собери** и **обработай** с помощью дополнительной литературы и поисковых программ Интернета информацию (описания и изображения) об этих памятниках культуры и их создателях, **подготовь** портрет-презентацию на тему «Искусство и культура Флоренции». **Проведи** по этому городу виртуальную экскурсию и **обсуди** впечатления.

► **Дополни свои знания новыми сведениями:** **1. Найди** изображения Орфея и Эвридики в пластике (мраморный рельеф Виллы Альбани, статуи Кановы, Родена) и в живописи (Тинторетто, П. Брейгель Старший, Рубенс Тьеполо и другие художники XVIII в.) с помощью дополнительной литературы и поисковых программ Интернета и **выскажи** своё суждение о них. **2. Найди** с помощью поисковых программ Интернета сведения о композиторах Глюке, Гайдне, написавших оперу об Орфее, и **подготовь** краткое сообщение об истории её создания.

► **Сотрудничай (в коллективе):** вместе с одноклассниками **воссоздай атмосферу** «камераты» графа Барди и **порассуждай** о музыке. **Работай по плану:** **1.** С помощью альбомов по искусству, энциклопедий и справочников или поисковых программ Интернета **найди, собери** и **обработай** информацию (описания и изображения музыкальных инструментов) на картинах художников эпохи Возрождения. **2. Составь** на основе самостоятельно найденных материалов описания этих инструментов. **3. Найди**, используя поисковые программы Интернета, произведения итальянских композиторов эпохи Возрождения и **прослушай** их в классе. **4. Обменяйся** своими впечатлениями о прослушанной музыке с участниками «камераты». **5. Вспомни** миф об Орфее и Эвридики и, обогатив его бытовыми подробностями, **напиши** с одноклассниками сценарий с учётом специфики современного театра.

§ 4. ЖИВОПИСЦЫ РЕАЛЬНОГО МИРА

► Голландия XVII в. Город и быт его обитателей. Поворот к реализму. Картина как товар. • Жанровая картина, интерьер и натюрморт и особенности их интерпретации в творчестве голландских художников. • Гении XVII в.: Рубенс, Веласкес, Рембрандт.

Я изучаю только одну книгу —
книгу повседневной жизни.
Гербрант Бредеро

На территории страны, которая недавно была под властью могущественной *Испании*, после освобождения в результате Нидерландской буржуазной революции XVI в. образовалось новое государство — Республика Соединённых провинций, тогда же за ним — первой в истории буржуазной республикой — утвердилось неофициальное название *Голландия* (по имени главной из её провинций и названию основного населения страны — голландцев), сохраняющееся и сейчас. (С 1815 г. Голландия называется Королевством Нидерландов.) Небольшая территория Голландии была похожа на обширное пастбище со множеством рек и ручейков. Поля были тщательно возделаны, а многочисленные водные потоки превращены в судоходные каналы, живописно прорезающие сельские пейзажи и городские улицы. Летом по ним сновали морские суда и лодочки, зимой же морозы превращали их в сплошное ледяное зеркало. По его поверхности лихо катили горожане, сменив обычную обувь на быстрые серебряные коньки.

Население в Голландии было небольшим. Основная часть его сосредоточилась в крупных городах *Гарлеме*, *Гааге*, *Амстердаме*. Города были распланированы так, чтобы в них было удобно жить и работать. В центральной части города находилась *ратуша*.



*Я. ван Вермер
Делфтский. Уличка.
Ок. 1658 г.*



*Я. ван Рёйсдал. Площадь
с ратушей в Амстердаме. 1670*



*Ф. Снейдерс. Рыбная
лавка. 1618–1621*



Я. ван Вермер Делфтский. Девушка с письмом.
Ок. 1657 г.

В портовой части или на рынках располагались мясные ряды, образуя торговые комплексы-магазины. Вдоль каналов сплошной линией в один ряд строились жилые дома, украшенные высокими фронтонами, узкими стрельчатыми крышами, решётчатыми окнами. Фасады некоторых домов спускались прямо в воду. Около других устраивались небольшие проезды, образуя красивые набережные. Зелёные насаждения, сверкающая гладь воды, красный кирпич в сочетании с белым цветом, остроконечные крыши придавали голландским городам нарядность и живописность. В некоторых из этих домов жили художники. Они трудились от зари до зари и, написав несколько полотен небольшого размера, относили их для продажи на рынок и тем зарабатывали на хлеб и краски. Чтобы угодить вкусу заказчика или покупателя, художники рисовали знакомые им вещи и предметы, знакомые дома, знакомую природу, сцены городской и сельской жизни. Художники теперь работали не по заказу, а на рынок, оказавшись во власти господствующих на рынке сил. Картины продавались в лавках, на аукционах, на сельских ярмарках, их коллекционировали, в них вкладывали капитал.

Художественными критериями стали глубина и правдивость отражения жизни, религиозная и мифологическая живопись была отодвинута на второй план.

Внимание к повседневным явлениям жизни и духовным ценностям простых людей в голландской живописи стало основой для создания реалистических образов нового типа.

Среди многочисленных собратьев по искусству выделялся художник *Ян ван Вермер Делфтский*, прозванный так по месту своего рождения. Он подолгу работал над своими произведе-



П. де Хох. Служанка с ребёнком во дворе. 1658



Я. ван Вермер Делфтский. Мастерская художника. Ок. 1665 г.

ниями, тщательно отделявая каждую деталь. Действие почти всех картин художника происходит во внутренних помещениях. В интерьере царит образцовый порядок. Вдоль стен стоят шкафы и комоды из полированного дерева, висят картины и большие зеркала. По утрам в них смотрятся хорошенькие девушки. У людей побогаче имелись даже музыкальные инструменты. Двери в таких комнатах не закрывались. Через них видны другие помещения, такие же чистенькие и нарядные. В распахнутые окна весной заглядывали ветки деревьев, покрытые свежей зеленью. Одна из картин Вермера называется *«Девушка с письмом»*. В интерьере только светло-зелёная и красная занавеси, накрытый двумя коврами стол. На нём фаянсовое блюдо с фруктами, в углу стоит стул, украшенный резными львиными головками. Девушка изображена в профиль, но черты её лица можно рассмотреть в отражении чисто вымытых стёкол.

Иногда на картинах Вермера в комнатах находятся двое. Обычно это господин и дама, юноша и девушка, кавалер и хозяйка. На одной из картин изящный кавалер угощает даму бокалом вина, на другой только что прервался урок музыки. В обеих картинах сюжет лишь намечен. Всё так же просто и строго обставлены комнаты, всё тот же мозаичный пол, так же льётся из окна боковой свет, и так же тяжела ковровая скатерть на столе. И хотя герои Вермера часто лишены активного, волевого начала и ярких индивидуальных характеристик, их внутренняя самоуглублённость подчинена общему торжественному покою и лирическому настроению. В конце своей недолгой жизни Ян Вермер написал небольшую картину *«Мастерская художника»*. На картине он изобразил самого себя сидящим спиной к зрителю. Его подлинный облик остался неизвестным. В мастерской, как и в других помещениях



Я. Стен. Гуляки.
Ок. 1660 г.



Я. ван Вермер Делфтский.
У сводни. 1656

на картинах художника, есть массивный стол, отёрнута тяжёлая драпировка, свисает с потолка красивая бронзовая люстра. Перед художником стоит позирующая молодая девушка. Её голова украшена цветами, в руках она держит старинную книгу.



П. Клас.
Завтрак. 1646

Изображая интерьеры бюргерского дома, голландские художники ценили добротность и красоту вещей. Обилие всевозможной утвари, стекла и фарфора всегда было свидетельством достатка и благополучия. Вещи ведут тихую, скрытую от глаз жизнь, косвенно рассказывая о вкусах, пристрастиях своего хозяина и даже о его положении в обществе. Голландский художник *Балтазар ван дер Аст* на картинах «*Натюрморт с фруктами*» и «*Тарелка с плодами и раковины*» щедро разложил богатство природы перед зрителем, радуясь вместе с ним и разнообразию её форм, и собственному умению. Постепенно натюрморты стали более строгими, подбор вещей и их расположение зависели от общей идеи. *Питер Клас* и *Виллем Хеда* любили писать «завтраки», составленные из небольшого количества предметов. Большой окорок, булочка на металлической тарелке, кусок масла да ещё лимон со свисающей корочкой — непереманные «герои» таких картин. Этот почти обязательный набор дополняется бокалом из тонкого стекла, наполовину заполненным прозрачным вином. Художники располагают предметы на белой скатерти, сдвигая их то влево, то вправо, нигде не придерживаясь строгой симметрии. Даже кухонный набор «завтраков» почти одинаков; кажется, что это личные вещи самого художника. Но для украшения парадных залов и городских жилищ дворянства и буржуазии нужны были другие натюрморты — яркие и внушительные по размерам. Их принято называть *роскошными*. Художник из *Фландрии Франс Снейдерс* называл свои натюрморты лавками. Он щедро заваливал их ошеломляющей роскошью битой дичи, сочащими кровью мясными тушами, разнообразной речной и морской живностью. Всё у него было самое свежее, самое вкусное и самое сочное. В лавках Снейдерса всегда есть немного действия. В одну из них зашла кухарка, в другой беседуют продавец и покупатель, а в лавку, где продаётся дичь, забежала охотничья собака. Одна-



В. Хеда.
Натюрморт с позолоченным кубком. 1635



Б. ван дер Аст. *Тарелка с плодами и раковины. 1630*



Ф. Снейдерс.
Охотничья лавка. 1614

ко продавцы и покупатели отступают на второй план, приглашая зрителя не только полюбоваться разнообразными дарами природы, но и разделить с ними своё искреннее восхищение её формами и красками. Совсем о другой Голландии рассказывают пейзажи.

Обычно это сельская местность, по которой катит тяжёлая повозка, запряжённая медлительными быками, или долина реки со стадом коров на берегу. Иногда это деревенская кузница или водяная мельница. *Ян ван Гойен* изображал широкие голландские реки с городами и селениями на низких берегах, выбирая серые, пасмурные дни, когда воздух особенно насыщен свежестью и влагой. *Питер Сегерс* любил голландские равнины с разбросанными на них селениями. Их необозримые дали поражают широтой и грандиозностью. Но подлинным певцом Голландии стал *Якоб ван Рёйсдал*, объездивший её вдоль и поперёк. Его интересовали равнинные пейзажи, древние руины, море в ясную и бурную погоду, засыпанные снегом деревушки, многолюдные городские площади. Нередко Рёйсдал выбирал переходные состояния природы. В картине «*Водопад*» холмы и горы вздымаются к небу, деревья качаются от сильного ветра, грозовые тучи нависли над землёй. Из узкого ущелья, стеснённого каменными уступами, низвергается на землю бурный водный поток. Драматичен и пейзаж на картине «*Еврейское кладбище*». Вырываются из мрака белые надгробия в виде тяжёлых саркофагов, вдали видны руины старого здания, тяжёлые тучи придают земле, искривляя стволы деревьев причудливыми зигзагами. Всё внушает тревогу и ужас. Голландский пейзаж невозможен без ветряной мельницы. На картине Рёйсдала «*Ветряная мельница у Вейка*» она хорошо видна из любой точки окружающего пространства и воспринимается как символ.



Я. ван Рёйсдал.
Пейзаж с водопадом.
1660-е гг.



Я. ван Гойен.
Вид Лейдена с северо-востока. 1650



Я. ван Рёйсдал.
Ветряная мельница у Вейка. Ок. 1670 г.



Я. ван Рёйсдал.
Еврейское кладбище. 1656



Д. Веласкес.
Портрет
Филиппа IV. 1657

В истории Нового времени XVII век называют веком гениев. Но даже среди них есть такие, чья уникальная одарённость приводит в изумление. Во Фландрии такой вершиной стал *Питер Пауэл Рубенс*. Он прожил жизнь ярко и празднично. Ещё в юности он отчётливо понял, что его истинное призвание — живопись. Первые картины, написанные в Италии, где художник провёл восемь лет, принесли ему успех и независимость. Этот период своей жизни Рубенс запечатлел в «*Автопортрете*» с любимой женой Изабеллой Брант. Оба красивы и счастливы, на них праздничные одежды из дорогих тканей, украшенные перстнями тонкие пальцы рук нежно касаются друг друга. Вернувшись во Фландрию, Рубенс активно работает. На родной почве даже мифологические сюжеты приобретают у него фламандский колорит. Обнажённые фигуры в картине «*Похищение дочерей Левкитта*» прославляют чувственно-прекрасное женское тело. Сатиры, фавны и хмелеющие козлоногие существа на полотне «*Вакханалия*» полны неисчерпаемой жизненной силы. А в картине «*Охота на львов*» каждая деталь композиции становится частью вечно движущегося мира.

Церковь и частные лица засыпают Рубенса заказами. Даже жена *Генриха IV*, французская королева *Мария Медичи*, посчитала за честь иметь его работы. Для неё он исполнил двадцать больших полотен. На одном из них крылатые гении любви показывают Генриху IV портрет будущей жены, а мудрая богиня Афина советует следовать влечению сердца. Сверху благосклонно смотрят Юпитер и Юнона.

Не в силах самостоятельно справиться с большим объёмом заказов, Рубенс организует мастерскую, поручая исполнение всей подготовительной работы многочисленным ученикам. Вот где проявился дух Нового времени — художник поставил творчество на промышленную основу. Но в момент наивысшего успеха и материального благополучия неожиданно умирает Изабелла Брант и Рубенс остаётся один. Чтобы развеять тоску, он принял пред-



П. П. Рубенс.
Шубка. 1638



П. П. Рубенс. Автопортрет
с Изабеллой Брант.
1609—1610



П. П. Рубенс. Похищение дочерей
Левкитта. Ок. 1614—1620 гг.

ложение испанской правительницы Фландрии инфанты Изабеллы. Ему поручено выполнить дипломатическую миссию по заключению мира между Испанией и Англией. В Испании Рубенса представили придворному живописцу *Диего де Сильва Веласкесу*. Он по достоинству оценил молодого собрата по искусству, сохранив с ним дружеские отношения до конца жизни. Вернувшись в Антверпен, Рубенс взял в жёны шестнадцатилетнюю девушку из бюргерской семьи Елену Фоурмен. Несмотря на разницу в возрасте, брак оказался счастливым. Рубенс писал её постоянно. На одном из портретов изображено её роскошное обнажённое тело с накинутой на плечи такой же роскошной шубкой. Рубенс так дорожил этим портретом, что оставил его в собственности жены. Оценивая творчество Рубенса в перспективе времени, французский художник XIX в. *Эжен Делакруа* написал: «Надо видеть Рубенса, надо Рубенсом проникнуться, надо Рубенса копировать, ибо Рубенс — бог».

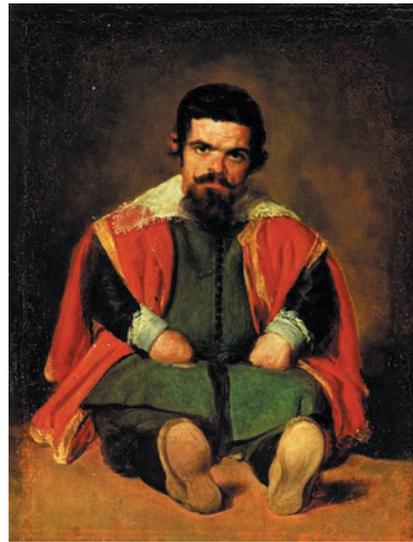
Среди испанских художников XVII в. выше всех поднялся Диего де Сильва Веласкес. Находясь на службе у короля *Филиппа IV*, он писал парадные портреты членов королевской семьи и приближённых к ним лиц. Филиппа IV, например, он писал почти всю его жизнь, изображая его внешность без всяких прикрас. Портреты Филиппа IV работы Веласкеса передавали точное внешнее сходство, были красивы и импозантны. Все портреты королю очень нравились. Филипп IV не вдавался в тонкости психологических характеристик, данных ему художником. Глава католической церкви папа *Иннокентий X* оказался более проницательным. Хитрый, честолюбивый, упорный и беспринципный, он достиг желанной должности только в 71 год. На портрете Веласкеса папа Иннокентий X, сохраняя властную осанку, сидит на кресле-троне. В непринуждённой позе чувствуется почти величие. Руки небрежно лежат на подлокотниках кресла. В одной из них белеет листок с надписью: «Его Святейшеству, Нашему Господину Иннокентию X от Диего де Сильва Веласкеса». Принимая подарок



Д. Веласкес.
Портрет
графа-герцога
Оливареса. 1638



Д. Веласкес. Портрет папы
Иннокентия X. 1650



Д. Веласкес. Портрет
придворного шута дона
Себастьяна дель Морра



Д. Веласкес.
Портрет
придворного шута
Эль Примо. 1644

от великого художника, папа имел все основания сказать: «Слишком правдиво». В огромной свите Филиппа IV всегда было много уродцев. Их называли «труанес», или «человек для развлечения». Изображая столь необычные модели, Веласкес всячески подчёркивал их человеческую индивидуальность. Таким карликом был *дон Диего де Аседо*, за благородство происхождения прозванный *Эль Примо*. Веласкес постарался смягчить физические недостатки Эль Примо, посадив его так, что непропорционально маленькие руки и ноги заметны не сразу. Заложив пальцем страницы раскрытой книги, Эль Примо смотрит на зрителя слегка рассеянным взглядом. Он осознаёт своё интеллектуальное превосходство, но ни на минуту не забывает о врождённом физическом недостатке.

Как выглядел сам Веласкес, достоверно известно лишь по большому, высотой более трёх метров, полотну *«Менины»*. Так называли молоденьких девушек из знатных семей, служивших у принцесс фрейлинами. Сюжет картины внешне прост и незамысловат. Веласкес занят работой над портретом Филиппа IV и Марии Австрийской. Их лица можно смутно различить в зеркале, висящем на стене за спиной художника. В центре — инфанта Маргарита с развлекающими её карликами, придворными и двумя фрейлинами — *менинами*. Посещение мастерской художника было приятным развлечением в строго регламентированной дворцовой жизни. Веласкес стоит перед мольбертом, слегка отклонив корпус. Поза его уверена, свободна и независима. Он одет в простой чёрный костюм, лишь в прорезях рукавов видна белая рубашка, камзол опоясан кожаным ремнём и не имеет украшений. Взгляд художника, оценивающий, проникающий в самую суть модели, направлен прямо на зрителя. Картина *«Менины»* написана Веласкесом в зрелом возрасте. Для художников следующих поколений эта картина явилась своего рода откровением. Недаром итальянский теоретик искусства *Лука Джордано*, желая



Д. Веласкес. Менины. 1656



Д. Веласкес.
Менины. (Фрагмент)
1656



Х. ван Рейн Рембрандт.
Автопортрет с Саскией
на коленях. 1635

пояснить достоинства картины сыну Филиппа IV королю Карлу II, сказал исчерпывающе кратко: «Сеньор, это теология живописи».

Ведущее место в искусстве Голландии XVII в., бесспорно, принадлежит Рембрандту Харменсу ван Рейну. Прожив всю жизнь в Голландии, он более всего тяготел к реалистическому постижению мира, вся сложность которого для него была сосредоточена в человеке, в его судьбе, в психологических мотивах его действий и поступков. Первая крупная работа Рембрандта была написана в Амстердаме. *Групповой портрет амстердамской гильдии хирургов*, слушающих лекцию доктора Тульпа по анатомии руки, приносит ему славу и успех. На *«Автопортрете с Саскией на коленях»* он, несомненно, счастлив. Во славу любви и жизни он поднимает тонкий бокал с вином. Трагический поворот в его судьбе начался с потери близких людей. Сначала умерли родители, потом трое детей, затем Саския. Около него остался только один сын Титус. Конфликт с обществом нарастает после исполнения *группового портрета гильдии амстердамских стрелков*. В центре картины, одетый в чёрный костюм, стоит капитан Франс Баннинг-Кок. Рядом с ним, в нарядной, богато расшитой одежде, — лейтенант Виллем ван Рейтенбург. Вокруг них плотной группой выступают стрелки, поднятые по тревоге. Они выходят из-под широкого моста и смешиваются с толпой прохожих. Группа ярко освещена солнцем, отчего лица многих стрелков ушли в тень. Поклонники искусства Рембрандта сразу оценили новую работу как шедевр. Другого мнения были заказчики. Стрелки, внёвшие равные доли за своё изображение, были недовольны увиденным, особенно те, кто оказался в тени. Со временем картина потемнела и стала ошибочно называться *«Ночной дозор»*. Как и многие художники XVII в., Рембрандт писал картины на религиозные сюжеты. Окрашенные собственным житейским опытом художника, они обрели глубокий философский и общечеловеческий смысл. Таково произведение *«Возвращение*



**X. ван Рейн
Рембрандт.
Автопортрет.
1669**



**X. ван Рейн Рембрандт.
Ночной дозор. 1642**

**X. ван Рейн Рембрандт. Возвращение
блудного сына. Ок. 1668–1669 гг.**

щение блудного сына», созданное на сюжет библейской притчи. Художник немногословен, детали скупы и тщательно отобраны, всё погружено в мерцающий полумрак. На первом плане картины — выхваченная мягким светом фигура сына. Упав на колени, он в раскаянии прижался к отцу, жадно впитывая давно забытое тепло родного дома. Его сандалии истоптаны, одежда изорвана, голова обрита наголо. Лица не видно, но всю степень страдания выражает его спина, на которую мягко легли руки отца. *Трагический путь познания жизни и всепрощающую силу любви* — вот что прочёл Рембрандт в этой притче и выразил в своём произведении.

К концу XVII в. Голландия стала терять экономическую независимость. Уменьшился спрос и на картины. Рембрандт, нерасчётливо тративший деньги, не мог расплатиться с кредиторами. За долги дом Рембрандта и вся его художественная коллекция были проданы с молотка. И всё же художник стойко переносит все удары судьбы. С последнего «Автопортрета», мягко улыбаясь, он смотрит на зрителя, уверенный в том, что его художественные открытия будут по достоинству оценены потомками.

Задания (результаты оформляются в виде индивидуального портфолио)

► **Проверь себя:** • Чем объяснить пристальный интерес голландских художников к окружающему миру? • Что определяет круг тем в творчестве художника? • Почему вещи и предметы стали объектом творчества голландских художников XVII в.? • Может ли творчество индивидуальность художника и его отдельное произведение привести к конфликту с обществом? • С помощью каких приёмов Рембрандт достигает психологической достоверности?

► **Проанализируй художественное произведение: 1. Составь** «Автопортрет» Рубенса с Изабеллой Брант с «Автопортретом с Саскией на коленях» Рембрандта. **Определи**, в чём их сходство и различия. **Выскажи** своё суждение о том, как отражается судьба художника в автопортретах. **2. Рассмотр** жанровые произведения голландских художников XVII в. и **опиши** вещи и предметы, которые составляли жизнь и быт голландского бюргера. **3. Рассмотр** живописные пейзажи голландских художников и **составь** по ним описание этой страны.

► **Систематизируй свои знания: 1. Выпиши** из § 4 в рабочую тетрадь имена художников и соответственно составленному списку **найди, собери** и **обработай** информацию (изображения их произведений), опираясь на знания, полученные на уроках изобразительного искусства, с помощью дополнительной литературы и поисковых программ Интернета. **2. Составь** на основе самостоятельно найденных изображений картин художников и их произведений, представленных в § 4, тематические альбомы-презентации по жанрам искусства: бытовая картина, портрет, пейзаж, натюрморт — и **обсуди** с одноклассниками.

► **Проведи исследование:** используя исследовательские навыки, полученные в 10 классе, **подготовь** аналитические доклады-сообщения на тему «Мифологические и библейские сюжеты и особенности их интерпретации в творчестве Рубенса и Рембрандта».

► **Дополни свои знания новыми сведениями: подготовь** сообщение на тему «Полотна «малых голландцев», Рубенса и Рембрандта в коллекции Эрмитажа».

§ 5. ГЕРОЙ НОВОГО ВРЕМЕНИ

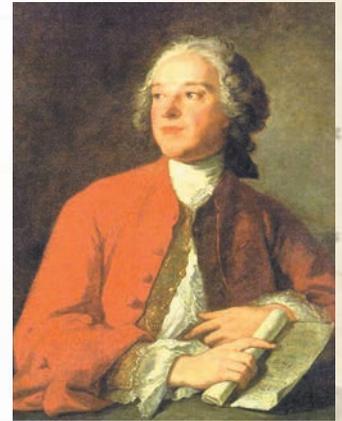
► Идеи Просвещения в Западной Европе XVIII в. Историческое время и биография. Пьер Огюстен де Бомарше. • Вольфганг Амадей Моцарт. • Фигаро — герой драмы и герой оперы.

Поэтому оставьте нас быть людьми.
Вольфганг Амадей Моцарт

Несмотря на то что вся Западная Европа состояла из самостоятельных государств с различной формой правления, различными господствовавшими в сфере искусств идеологическими доктринами и стилевыми особенностями, в XVIII в. она стала жить одним духом, одними мыслями и общими устремлениями. *Разум как основное достоинство человека стал цениться более других его качеств.* Поэтому наступившее вслед за предыдущим новое, как говорили в России, «осьмнадцатое», столетие стало называться *веком Просвещения*. Немецкий философ *Иммануил Кант*, сформулировав концепцию Просвещения как «выход человека из состояния своего несовершеннoлетия», сказал: «Имей мужество пользоваться собственным умом!» Для людей Нового времени этот девиз и стал главным. Даже литературные герои стали обретать общеевропейские черты. Они могли появиться во Франции, носить испанский плащ и шпагу, а говорить и петь на итальянском языке. И где бы такой герой ни появлялся, он сразу привлекал всеобщее внимание: одних он раздражал, другие его презирали, для третьих он становился всеобщим любимцем. Таким и оказался цирюльник из Севильи по прозвищу *Фигаро*.

Первым «отцом» этого героя был французский комедиограф *Пьер Огюстен Карон де Бомарше*. С тринадцати лет он вооружился лупой часовщика и начал постигать отцовское ремесло. Вскоре он сумел настолько усовершенствовать часовой механизм, что это позволило делать часы плоскими и значительно уменьшить в размерах. Королевский часовщик попытался присвоить изобретение себе и был крайне изумлён, когда безвестный юнец посмел написать письмо о «нечестном поступке» в Парижскую академию наук с просьбой признать автором его, а почтенного господина публично объявить вором. В этом поступке, как в капле воды, отразился весь XVIII век, ведь ощущение непроходимой пропасти между людьми благородного происхождения и простолюдинами уже исчезало. Дворянская спесь больше не вызывала трепета, а дворянские грамоты и высокие должности покупались и продавались так же легко, как и всё остальное.

История с часами сделала имя Каронов знаменитым. В числе клиентов этой семьи оказался король *Людовик XV*. Молодой часовщик получает доступ в Лувр и, к великому огорчению отца, решает променять верное дело на внешне бле-



Портрет
П. О. К. де Бомарше



Театр французской комедии. Рисунок. Начало XIX в.

стящую, но весьма зыбкую карьеру придворного. Будущий драматург начинает энергично действовать. Сначала он покупает должность «контролёра королевской трапезы»; затем женится на богатой вдове и присваивает себе имя, звучащее совсем по-дворянски, — *де Бомарше*; потом становится, оплатив и эту должность, королевским секретарём и судьёй по браконьерским делам. Располагая огромными средствами, он едет в Испанию, где, на равных беседуя с послами и министрами, пытается купить монополию на торговлю хлебом. Занимаясь коммерцией, Бомарше ждёт удобного случая, чтобы с головой окунуться в политику, а пока пробует силы на новом поприще — начинает писать для театра.

Первая пьеса Бомарше, в которой впервые появился знаменитый герой, называлась «*Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность*». В ней содержалось столько язвительных намёков на французское правосудие, что цензоры долго не решались давать разрешение на её постановку. На сцене парижского театра «*Комеди Франсез*» она была показана лишь в 1775 г. Через три года было готово продолжение — «*Безумный день, или Женитьба Фигаро*», которое автор мастерски читал в литературных салонах. На этот раз постановку запретил новый король Франции Людовик XVI. Когда ему прочли пьесу, он возмущённо сказал: «Этот человек смеётся надо всем, что следует почитать при известном образе правления». Запрет Людовика XVI был воспринят как посягательство на свободу, и определённые аристократические круги стали добиваться его отмены. Сначала новую пьесу показали на одном из придворных празднеств, а после трёх цензурных просмотров Бомарше буквально вырвал разрешение на её постановку.

Премьера «*Женитьбы Фигаро*» состоялась в 1784 г. и прошла с оглушительным успехом. Бомарше понимал, что истинный смысл его пьесы поймут далеко не все. Ведь главные выводы, следующие из обеих комедий, заключаются в том, что представите-



А. Ватто. Жиль. 1717



А. Ватто. Актёры французской комедии. Ок. 1712 г.

ли третьего сословия могут и должны бороться с несправедливыми притязаниями дворянства. Вот какую оценку даёт великий комедиограф той части французской нации, которую считает активной созидающей силой: «Все выдающиеся люди выходят из третьего сословия. В империи, где существуют только великие и малые, нет никого, кроме наглых господ и гнусных рабов. Одно третье сословие, занимающее промежуточное положение между знатью и чернью, рождает искусства, просвещение и все великие идеи, полезные человечеству».

Пока нувориш Пьер Огюст Карон де Бомарше увеличивал своё состояние и одновременно занимался театром, по всем европейским странам с триумфальным успехом разъезжало *семейство Моцартов*. Глава семейства *Леопольд Моцарт* был хорошим музыкантом и сочинял церковную музыку. Его дочь *Мария Анна* в двенадцать лет играла как настоящая клавесинистка и прекрасно пела. Но всеобщее изумление вызывал шестилетний *Вольфганг Амадей Моцарт*. Он не только превосходно играл и превосходно импровизировал, но уже сочинял как вполне взрослый композитор. Тонкость его слуха также была удивительной. Когда четырнадцатилетний Моцарт прибыл в *Рим*, он сразу же отправился в Сикстинскую капеллу, чтобы послушать «*Мизере*» композитора *Аллегри*. После исполнения он дома записал всю партитуру, не сделав ни единой ошибки. Выдающийся талант юного композитора безоговорочно признали все музыканты Западной Европы. Королевские дворы Италии, Англии, Франции, Германии неизменно оказывали ему радушный приём.

Умный отец хорошо понимал, что восторги, расточаемые чудо-ребёнку, скоро перейдут в равнодушие, а его гениальная музыка может показаться слишком смелой. Вернувшись в провинциальный *Зальцбург*, где оба исполняли обязанности придворного органиста и концертмейстера, он постоянно наставлял сына: «Я рекомендую тебе во время работы думать не только о музыкальной, но также и о немзыкальной публике. Ты знаешь, что на 10 истинных знатоков приходится 100 невежд, так что не забывай о так называемом *populaire* (популярном), которое щекочет длинные уши».

К тому времени Вольфганг Моцарт уже был автором *симфоний*, *скрипичных* и *фортепианных концертов*, нескольких *опер*, и всё же настроение его было тяжёлым. О местной публике, посещавшей его концерты, он был невысокого мнения: «Когда я играю в Зальцбурге или исполняется что-либо из моих произведений, то мне кажется, что в зале вместо слушателей находятся сплошь столы да стулья». Архиепископ, в подчинении которого он находился, не разрешал ему выезжать из города, был с ним груб и заносчив, часто унижал и оскорблял его. К этому добавилось раздражение против мелочной опеки отца, разрыв с которым становился неизбежным. Вольфганг решает окончательно покинуть Зальцбург и обосноваться в *Вене*. В письме к отцу он писал: «Я ещё молод, как вы говорите, и это правда. Однако если человек свои молодые годы вынужден проводить в таком жалком нищенском месте в бездеятельности, то это довольно печально и в то же время — потеря». *Моцарт был первым музыкантом, ре-*

шившимся порвать с устоявшимися традициями и избавиться от зависимого положения городского органиста, целиком расчитывая только на своё творчество. «Мне легче получить все ордена, которые вы в состоянии добыть, чем вам сделаться таким, как я».

Для австрийского музыканта Вена была одним из самых привлекательных городов, и с лета 1781 г. Моцарт уже окончательно там обосновался. Сам император *Иосиф II* обратил на него благосклонное внимание и принял живейшее участие в его судьбе. Через год, опять же против воли отца, Моцарт женился на *Констанции Вебер*, которая стала ему хорошей подругой до конца жизни. Как всегда, Моцарт много работал. Но главные интересы композитора были сосредоточены на оперном жанре.

После парижской премьеры комедия Бомарше «Женитьба Фигаро» волновала умы всей Западной Европы. Осторожный Иосиф II запретил ставить пьесу французского драматурга на венской сцене.

Выбрать этот сюжет для своей оперы было для Моцарта смелым шагом. Либретто к опере написал *Лоренцо да Понте*, человек авантюрного склада и разносторонних способностей. Он обладал гибким, несколько циничным умом и умел приспосабливаться к любой ситуации. Он мастерски переделал пьесу так, что все острые политические намёки, язвительные замечания и колкости были сняты и сюжет приобрёл частный интимный характер.

Премьера оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» состоялась в венском оперном театре 1 мая 1786 г. Один из современников вспоминал: «Никто никогда не имел более блистательного триумфа, чем Моцарт со своей «Свадьбой Фигаро». Театр был битком набит, многие пьесы пришлось повторять, так что оперу играли почти вдвое дольше, чем она должна была бы идти».

Но кто же такой этот Фигаро и почему его высказывания были столь смелыми, что их долго не решались произносить вслух?

История, рассказанная Бомарше в двух пьесах, кажется простой и безыскусной. Графу Альмавиве приглянулась Розина, красивая девушка из богатой семьи. Граф думает о лёгкой интриге, но Розина любит графа и, сломив его аристократическое упорство, заставляет его жениться на себе. Добиваться желаемого графу помогает его доверенный слуга и личный цирюльник из Севильи по прозвищу Фигаро. После женитьбы на Розине граф не перестаёт ухаживать за хорошенькими девушками. Вот и сейчас ему приглянулась служанка графини Сюзанна, невеста Фигаро. Граф хочет сделать её своей возлюбленной. Фигаро очень хорошо понимает непрочность положения слуги и ведёт с графом скрытую яростную борьбу, заставляя его при свидетелях признаваться в любви к своей жене, переодетой для такого случая в платье Сюзанны.

Граф посрамлён, а торжествующий Фигаро женится на любимой девушке. В конце пьесы он произносит монолог, который и вызвал столь сильное негодование у короля.



**Памятник
Моцарту в Вене**



* * *

Нет, ваше сиятельство, вы её не получите. Думаете, что если вы — сильный мира сего, так уж, значит, и разумом тоже сильны? Знатное происхождение, состояние, положение в свете, видные должности — от всего этого не мудрено возгордиться! А много ли вы приложили усилий для того, чтобы достигнуть подобного благополучия? Вы дали себе труд родиться, только и всего. Вообще же говоря, вы человек довольно-таки заурядный. Это не то что я, чёрт побери! <...> Какая у меня, однако, необыкновенная судьба! Неизвестно чей сын, украденный разбойниками, воспитанный в их понятиях, я вдруг почувствовал к ним отвращение и решил идти честным путём, и всюду меня оттесняли! Я изучил химию, фармацевтику, хирургию, и, несмотря на покровительство вельможи, мне с трудом удалось получить место ветеринара. В конце концов мне надоело мучить больных животных, и я увлёкся занятием противоположным: очертя голову устремился к театру. Я состряпал комедию из гаремной жизни. Я полагал, что, будучи драматургом испанским, я без зазрения совести могу нападать на Магомета. <...> И вот мою комедию сожгли в угоду магометанским владыкам. <...> Ум невозможно унижить, так ему отщают тем, что гонят его. Тут начались споры о происхождении богатств, а так как для того, чтобы рассуждать о предмете, вовсе не обязательно быть его обладателем, то я, без гроша в кармане, стал писать о ценности денег и о том, какой доход они приносят. Вскоре после этого, сидя в повозке, я увидел, как за мной опустился подъёмный мост тюремного замка, а затем, у входа в этот замок, меня оставили надежда и свобода. Как бы мне хотелось, чтобы когда-нибудь в моих руках очутился один из этих временщиков, которые так легко подписывают самые беспощадные приговоры. <...> Когда им надоело кормить неизвестного нахлебника, меня отпустили на все четыре стороны, а так как есть хочется не только в тюрьме, но и на воле, я опять заострил перо и давай спрашивать всех и каждого, что в настоящую минуту волнует умы. Мне ответили, что ... была введена свободная продажа любых изделий, вплоть до изделий печатных, и что я только не имею права касаться в моих статьях власти, религии, политики, нравственности, должностных лиц, благонадёжных корпораций, оперного театра, равно как и других театров, а также всех лиц, имеющих к чему-либо отношение, — обо всём же остальном я могу писать совершенно свободно под надзором двух-трёх цензоров. <...> И вот я опять без всякого дела. Я был на краю отчаяния. Оставалось идти воровать. Я пошёл в банкеты. И вот тут-то, изволите ли видеть, со мной начинают носиться, и так называемые порядочные люди гостеприимно открывают передо мной двери своих домов. <...> Я уже начал понимать, что для того, чтобы нажить состояние, не нужно проходить курс наук, а нужно развить в себе ловкость рук. Но так как вокруг меня хапали, а честности требовали от меня одного, то пришлось погибать вторично. <...> Я снова взял в руки бритвенный прибор и английский ремень ... заделался бродячим цирюльником и зажил беспечной жизнью. В один прекрасный день в Севилью прибыл некий вельможа, он меня узнал, я его женил, и вот теперь, в благодарность за то, что я ему добыл жену, он вздумал перехватить мою! <...> Почему случилось именно это, а не что-нибудь другое? Кто обрушил все эти события на мою

голову? Что такое, наконец, «я», которому уделяется мною так много внимания: молодой человек, жаждущий удовольствий, созданный для наслаждения, ради куска хлеба не брезгающий никаким ремеслом, сегодня господин, завтра слуга — в зависимости от прихоти судьбы. <...> В минуту опасности — оратор, когда хочется отдохнуть — поэт, при случае — музыкант, порой — безумно влюблённый. Я всё видел, всем занимался, всё испытал.

Моцартовский Фигаро более обаятелен, он несравненно сильнее любит Сюзанну, чем в пьесе Бомарше. Когда его начали мучить подозрения ревности, он искренне негодует. Для него граф Альмавива — и опасный соперник, и человек, к которому он привык, с которым сжился и слабости которого очень хорошо знает. *Любовь, а не интрига становится главной характеристикой героев в опере Моцарта.* По существу, Фигаро, Сюзанна и даже граф Альмавива в его опере — это те же простодушные венцы. Однако за весёлой суетой «безумного дня», за обилием комедийных событий, за поэтичностью светлых образов оперы Моцарта, ненавязчиво, но с полной определённой выявляется *обличительный смысл всего произведения.*

Судьба «родителей» Фигаро сложилась по-разному. После премьеры «Женитьбы Фигаро» Бомарше наконец смог заняться политикой. Он активно участвует в подготовке французской революции, издаёт за границей полное собрание сочинений опального *Вольтера*, после революции принимает участие в общественной жизни и даже избирается членом городского самоуправления Парижской коммуны. Однако популярность его неуклонно падает. В народе дремлет и временами прорывается глухое недоверие к этому богачу, который воздвиг прямо перед Бастилией дом настолько роскошный, что на него ходили смотреть, как на музей. Умер Бомарше 18 мая 1799 г.

Последние годы жизни Моцарта прошли в неустанном труде. Он много писал, но его гениальная музыка слишком опережала своё время, чтобы безусловно нравиться всем. Однажды к нему пришёл незнакомец, одетый в чёрное и, не открывая своего имени, заказал заупокойную мессу. Впечатлительный Моцарт был уверен, что «*Реквием*» он писал для себя. В письме другу он признавался: «Итак, я заканчиваю свою погребальную песнь. Я не вправе оставить её незавершённой». Моцарт умер 5 декабря 1791 г. Его жена Констанция была больна и лежала в постели. Лишь несколько друзей проводили траурные дроги, но сильная буря с дождём заставила их возвратиться. Когда гроб с телом Моцарта опускали в могилу, около него никого не было.

По-разному сложились судьбы пьесы Бомарше и оперы Моцарта. Со временем политические реалии пьесы потеряли свою остроту, но, соединившись в одном герое, драматург и композитор вместе высмеяли и прославили всё, что до сих пор так волнует современного зрителя, — *человеческую несправедливость, человеческую глупость и человеческие страсти.*



А. Ватто.
Савояр с саркофом. 1716

Задания (результаты оформляются в виде индивидуального портфолио)

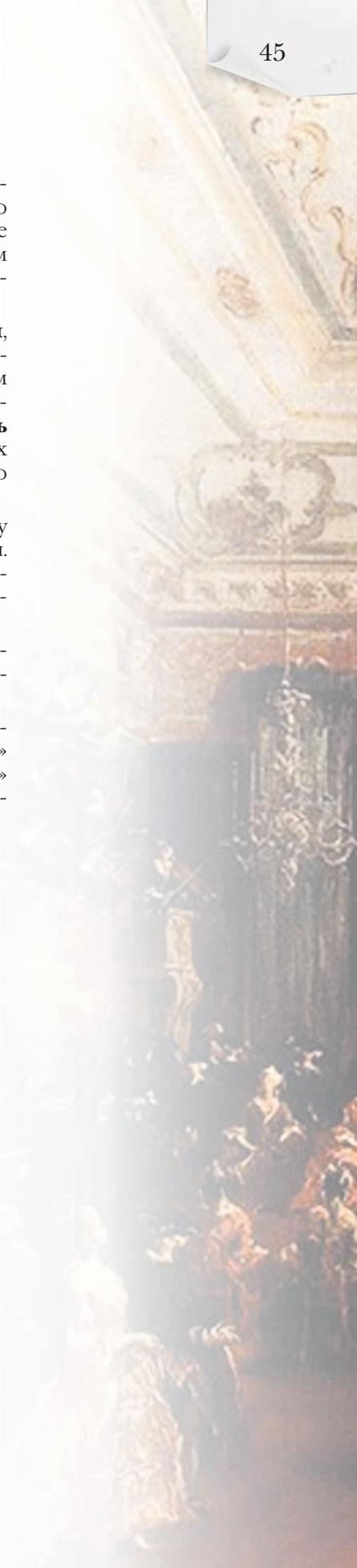
► **Проверь себя:** • Почему XVIII век стали называть веком Просвещения? • Какой девиз стал лозунгом в деятельности человека Нового времени? • Кто был автором пьес о Фигаро и где прошли их первые премьеры? • Какое театральное представление называют оперой? • Кем и в какой стране была сочинена опера на сюжет о Фигаро? • Что объединяет авторов и их героя?

► **Проанализируй художественное произведение:** **1. Найди, собери и обработай** информацию (сведения о драматурге и композиторе) с помощью дополнительной литературы и поисковых программ Интернета и **составь** творческие портреты «родителей» Фигаро — Бормаше и Моцарта. **2. Прочти** внимательно монолог Фигаро и **составь** его воображаемую биографию. **3. Выполни** на основе составленных творческих портретов авторов и воображаемые биографии Фигаро обобщающий портрет-характеристику человека Нового времени.

► **Систематизируй свои знания:** **1. Составь** историческую ленту времени XVIII в. и **отметь** на ней важнейшие исторические события. **2. Дополни** её хронологией биографий Огюстена Бомарше и Вольфганга Моцарта. **3. Сделай вывод** о том, как влияет идеология Просвещения на формирование характера и судьбы людей.

► **Сотрудничай (в классе): организу**й в классе итоговую дискуссию по теме: «Время — автор — герой и главные идеи эпохи Просвещения» и **проведи** её.

► **Дополни свои знания новыми сведениями: подготовь** краткое сообщение на одну из тем по выбору: «Пьеса «Женитьба Фигаро» Бомарше на сцене русского театра», «Опера Моцарта «Свадьба Фигаро» на сцене Александринского и Большого театров», используя дополнительную литературу и поисковые программы Интернета.



§ 6. РОССИЯ НА ПУТИ К ЕВРОПЕ

► Светские тенденции в искусстве Руси XVII в. • Пётр I и Западная Европа. Строительство Петербурга. Петергоф. • Екатерина II Великая. Основание Академии художеств в России и прогрессивное значение её деятельности в подготовке профессиональных мастеров изобразительного искусства и архитектуры. • Искусство и общество.

Старина и новизна перемешались.
Рукопись XVII в.



*Симон Ушаков.
Иоанн Предтеча.
Парсу*

В то время как Западная Европа быстро и активно переходила к новому мировоззрению, Россия, по сути, всё ещё сохраняла традиции средневековой культуры. Она тщательно оберегала византийские традиции, строила храмы и монастыри, писала иконы и, часами выстаивая перед ними, истово молилась Богу. И всё же возросший интерес к окружающему миру, тяга к «внешней премудрости», наукам и накоплению знаний постепенно ломали традиционное мировоззрение, обращая взгляд и помыслы с «высот горних» в «мир дольний». Множество самых прозаических вещей проникало во все сферы духовной жизни — культовое зодчество сближалось с гражданским, рушились строгие иконописные каноны, вместо назидательной благочестивой литературы теперь охотно читали всякие забавные житейские истории.

Начавшиеся процессы обмирщения русской культуры в XVII столетии получили окончательное завершение. Искусство, по-прежнему оставаясь в рамках религии, теперь отражало вкусы и пристрастия новых заказчиков — посадских людей, купцов и промышленников. Вдали от центра, не скованные «стеснительными правилами», новые тенденции проявлялись особенно ярко. Старинный приволжский город *Ярославль* прославился новизной *настенной живописи*. Приглашённые из Костромы живописцы *Гурий Никитин* «со товарищи» покрыли четырьмя рядами фресок необычайной красоты стены церкви Ильи-пророка, расположенной в центре города. Религиозные сюжеты всё чаще наполнялись бытовыми деталями. От взгляда художника не ускользало ничего: ни восточное узорочье ярких одежд, ни колоски пшеницы, связанные в крепкие снопы, ни сверкающие на солнце остро отточенные серпы, необходимый инструмент крестьянской работы. Европейские веяния проникают даже в такой традиционный для России вид деятельности, как *иконописание*. Как изменился мир «*Троицы*», написанной царским изографом Симоном Ушаковым по канону *Андрея Рублёва*! Тонкая белая скатерть, раскинутая на столе, вокруг которого сидят ангелы, вся уставлена богато украшенной золотой и серебряной посудой. Даже символическое древо, раскинувшееся над ангелами, превращается в пышную крону, усыпанную крупными золотыми яблоками, а вместо светозарных палат воздвигнута арка, заимствованная из картины итальянского

художника *Паоло Веронезе*. Сквозь эту арку видно уходящее вдаль пространство, изображённое уже по правилам *линейной перспективы*. Впервые в русской живописи стали появляться изображения реальных лиц, называемые по-старинному — *парсунами*.

Дальновидные государственные деятели XVII в. всё чаще стали присматриваться к жизни соседних стран, пытаясь многое перенести на русскую почву. В 1689 г. был помазан на царство младший сын царя *Алексея Михайловича Пётр Алексеевич*. До начала XVIII столетия оставалось всего одиннадцать лет. Но как резко всё переменялось, как быстро пришло в движение, как впечатляюще были успехи! Недаром начинания молодого царя называли реформами, а его самого величали Петром Великим. Вся Западная Европа с изумлением смотрела на этого слишком энергичного и деятельного царя, который выделялся даже ростом. В любой толпе он всегда был на голову выше всех. А как он владел плотницким топором! Говорят, он один мог сработать корабль с основания до всех технических мелочей его отделки.

Западную Европу молодой Пётр посещал часто и охотно, посылал туда молодых людей, которых ценил не за происхождение, а за сноровку и природный ум. За короткое время он построил мощный флот, создал регулярную армию, затеял поход на Азов и обратил пристальный взор к Северному морю. Он ввёл новые законы, учредил Российскую академию наук, активно приглашал иностранцев, поощряя тех, кто готов был сослужить немалую службу для своей новой родины. И наконец, Пётр I стал резко менять уклад жизни. Ассамблеи и празднества, устраиваемые для дворянского сословия на европейский манер, могли длиться неделями.

Старорусское общество не испытывало восторга от такой деятельности. Мало кто понимал в то время, что Пётр I сознательно брал у западной культуры только то, что пойдёт на пользу России. Чтобы окончательно закрепить свои нововведения, Петру I необходимо было оторваться от старой Москвы с узкими, кри-



*Симон Ушаков.
М. В. Скопин-Шуйский
Ок. 1630*



*Церковь Ильи-пророка.
Ярославль*



*Гурий Никитин. Жатва. Фреска церкви
Ильи-пророка. 1680—1681*



Иван Никитин.
Портрет Петра I.
Начало 1720-х гг.

выми улочками, боярскими хоромами и тесными площадями. Ему нужны были морской простор, вольный ветер, прочные каменные дома, прямые широкие «прошпекты», как тогда произносили модное слово. Лучшего места, чем *устье Невы*, вольно и широко несущей свои воды прямо в *Балтийское море*, для строительства новой столицы сыскать было невозможно.

В 1703 г. в том месте, где самая широкая часть реки делилась на два рукава, «месте зело крепком от природы», 16 мая была заложена *крепость*. Этот день считается днём рождения нового города. В центре крепости архитектор *Доменико Трезини* построил собор, посвящённый апостолам Петру и Павлу. С тех пор крепость стали называть *Петропавловской*, а новая столица в честь небесного покровителя будущего императора получила название *Санкт-Петербург*. Над главным входом в Петропавловский собор взметнулась вверх изящная колокольня, увенчанная высоким золочёным шпилем с фигурой парящего ангела. Шпиль Петропавловской крепости стал архитектурной доминантой городских ансамблей Северной столицы.

Петербург строился быстро. Приглашённый из Франции архитектор *Жан Батист Леблон* вычертил идеальной правильности город, воплотив в нём своеобразную мечту Петра I о всё пронизывающей *регулярности*. Но дельта Невы сама диктовала планировку будущего города. На её берегах возникли первые общественные здания. В *Кунсткамере*, построенной по проекту Г. И. Маттарнови, располагались естественный музей и обсерватория. Её восьмигранная башня вступала в диалог со шпилем Петропавловского собора. Для высшего органа государственного управления по проекту Доменико Трезини было выстроено и первое административное *здание* для учреждённых Петром *12 коллегий*.



Д. Трезини.
Петропавловский собор в Петербурге.
1712–1733



Г. И. Маттарнови,
Н. Ф. Гербель,
Г. Кьявери,
М. Г. Земцов.
Кунсткамера.
1718–1734



Д. Трезини.
Здание 12 коллегий.
1722–1742

Здание повернули к Неве торцом. Все 12 корпусов с просторными и светлыми помещениями соединили крытой галереей, впоследствии застеклённой. Так начал складываться облик делового Петербурга.

В 1708 г. Пётр I издал указ о переезде в новую столицу двора и высших сановников. Жизнь всё более стала походить на европейскую. Часто покидая Петербург для осмотра возводимых укреплений *Кронштадта*, Пётр останавливался на небольшой мызе, построенной для него на берегу Финского залива в 29 километрах от столицы. Сначала это место называли «Петров двор», а потом на немецкий лад переименовали в *Петергоф*. На этом месте Пётр I решил возвести резиденцию, какой в России ещё не было. Он задумал соединить в единое целое «воды источник и моду», сам сделал первые наброски Нижнего и Верхнего садов, показал, где и куда нужно прорыть Морской канал, вычертил даже схематическое расположение комнат дворца. За десять лет архитекторы, скульпторы, садовых дел мастера, инженеры-гидротехники возвели *Верхние палаты*, установили перед ними целую сеть фонтанов, струи которых били высоко в небо, построили *малые дворцы* для гостей и *павильоны* для отдыха. Были там и «*царские забавы*», или «*шутейные*» фонтаны, внезапно окатывающие зазевавшегося гостя с ног до головы водяными брызгами. Так начал складываться другой облик Санкт-Петербурга и его предместий — *парадный*, или *репрезентативный*. Мечта царя о создании в России «парадиза, не хуже Версальского» стала обретать зримые очертания.



Большой дворец в Петергофе со стороны Верхнего сада

Петергоф. Большой каскад фонтанов



Летний дворец в Петергофе. 1720–1723

Самсон. Фигура фонта





**Э. Фальконе.
Памятник Петру
I. 1768—1782**

Пётр I умер в 1725 г., не успев назначить преемника. В России начался период смут и раздоров. Императорский трон переходил из рук в руки. С 1762 г. на долгие годы императрицей стала Екатерина II Алексеевна. Немка по происхождению, она всячески подчёркивала свою духовную связь с Россией. Называя себя наследницей всех дел Петра Великого, она задумала поставить ему величественный памятник. По рекомендации француза *Дени Дидро*, бывшего советником русской императрицы по делам искусств, для выполнения этой работы был приглашён скульптор *Этьен Морис Фальконе*. 15 октября 1766 г. в возрасте пятидесяти лет он прибыл в Санкт-Петербург.

Место для будущего памятника выбиралось долго и тщательно. Целых четыре года шло обсуждение, и лишь 5 мая 1768 г. был объявлен Сенату высочайший указ Екатерины II, соизволившей «монумент поставить на площади между Невы-реки, от Адмиралтейства и дома, в коем присутствует Правительствующий сенат, на назначенном на плане центре места». Работа над монументом растянулась на шестнадцать лет. Вся просвещённая Европа интересовалась личностью Петра I. Основываясь на документах, присланных из России, *Вольтер* написал его историю, назвав Петра I «чудом, единственным в своём роде». Были забыты противники императора и его реформ, ушли в небытие радетели старины, о варварстве эпохи никто уже и не вспоминал. Само время воспринималось как героическое.

7 августа 1782 г. исполнялось сто лет со дня вступления на престол Петра I. В этот день было назначено торжественное открытие памятника. С утра на площадь стекались тысячи жителей, съезжалась знать. Когда появилась императрица, повсюду царило глубокое молчание. По сигналу ракеты медленно опустили полотняные щиты, которыми был закрыт памятник, и всем показалось, что сам Пётр I с повелительно простёртою десницею въехал на вершину огромного камня. Войска отдали ему честь, а на кораблях были подняты флаги. На каменном постаменте сверкала краткая латинская надпись: «*Petro primo — Catarina secunda*», соединившая в одно целое две личности, две эпохи, две России.

В царствование Екатерины Великой Россия продолжала стремительно преображаться. Петровское варварство было забыто, и при дворе царили совсем иные нравы. В моде были простые манеры и уважительное обхождение. Искусство оказалось востребованным как никогда. Ещё Елизавета Петровна, по примеру отца



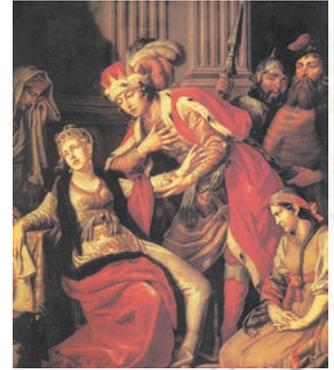
В. В. Растрелли. Зимний дворец. 1754—1762

и в подражание Европе, в 1757 г. для обучения российских архитекторов, скульпторов и живописцев учредила Академию трёх знатнейших художеств. Проект академии был предложен знатным вельможей и государственным деятелем графом *И.И. Шуваловым*. Он же стал и её первым президентом. С 1764 г. Академия художеств стала называться Императорской. По уставу, утверждённому Екатериной II, Совет академии регулировал всю художественную политику, раздавал государственные заказы, присуждал премии и награды. Для обучения отечественных архитекторов, скульпторов и живописцев при академии было создано закрытое воспитательное училище, в котором обучались дети всех сословий. Обучение продолжалось пятнадцать лет. Кроме художеств, в академии учили правилам стихосложения, логике, географии, мифологии, Священной и отечественной истории. Особое внимание уделялось воспитанию добродетелей. Они ценились чуть ли не выше таланта. Выпускникам академии присваивалось дворянское звание, они освобождались от воинской повинности, могли продолжить образование за границей. Как говорил поэт *А.П. Сумароков*, «к обучению художеств не избирает людей Екатерина II, но созидает их».

Для нового учреждения архитекторы *А.Ф. Кокоринов* и француз *Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот* построили специальное здание. Его главный фасад обращён к Неве, вход выделен небольшим античным портиком. О назначении здания рассказывают скульптурные барельефы атрибутов искусства (палитры, мольберты и прочие инструменты). Это строгое здание напоминало современникам римский Пантеон, только без купола.

Учреждение Академии художеств изменило в русском обществе отношение к искусству: оно стало проводником важнейших просветительских идей и призывало граждан к служению Отечеству. Формирующийся в России художественный стиль второй половины XVIII в. стал называться просветительским классицизмом.

Ярким представителем этого стиля в изобразительном искусстве был один из первых выпускников Академии художеств *Антон Павлович Лосенко*. Он полностью прошёл весь курс обучения, несколько лет стажировался в Париже и Риме и приехал в Россию вполне сложившимся художником. В академии его встретили радушно и предложили выполнить большую работу на тему из русской истории «*Владимир перед Рогнедой*». Для профессоров, задававших программу, главным нервом кар-



**А. П. Лосенко.
Владимир перед
Рогнедой. 1770**



**А. Ф. Кокоринов, Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот.
Академия художеств. 1764–1788**



Ф. С. Рокотов.
Портрет
В. Е. Новосильцевой.
1780

тины был «благородный» гнев Владимира, вызванный отказом «высокомерной» Рогнеды. Лосенко видел в сюжете не исторический факт, а проявление простых человеческих чувств. Написанная картина не удовлетворила художника, и он обратился к традиционному для классицизма сюжету «Прощание Гектора с Андромахой». Чтобы подчеркнуть мужество уходящего для защиты родного города полководца и глубокое страдание остающихся, А. П. Лосенко перенёс действие в условное пространство, напоминающее театральную сцену. Колоннада дорического ордера, словно задник декорации, окружает действующих героев, стоящих в центре. Скорбный лик Андромахи с маленьким сыном на руках обращён к Гектору. *Жест его руки выражает решимость противопоставить семейным узам сильное чувство долга.* Семейную пару плотной толпой окружили служанки, воины, юноши, ведущие коней, оруженосцы, протягивающие щит. Огненный цвет короткого плаща Гектора придаёт всей сцене трагический оттенок. Второстепенные детали погружены в тень. Фигуры персонажей картины расположены вдоль колоннады, подобно барельефу, а чёткий, объёмный рисунок воскрешает античную скульптуру, украшавшую треугольные фронтоны греческого храма. Героическая тема решена спокойно и возвышенно.

Новая Россия формировалась усилиями многих людей. Это были лучшие представители дворянства и люди, менее родовитые. Всех объединяло патриотическое служение государству. Интерес к человеческой личности со всем богатством её внутреннего мира нашёл отражение в жанре портрета. Не случайно в истории русского искусства XVIII век стали называть эпохой портрета. Перед художником-портретистом стояли две задачи: передать облик исторической личности и подчеркнуть её заслуги перед государством. Таков был большой *репрезентативный*, или



А. П. Лосенко.
Прощание Гектора
с Андромахой. 1773



Д. Г. Левицкий.
Портрет
П. А. Демидова. 1773

парадный, портрет. Его увеличенные размеры были рассчитаны на интерьеры дворцовых и тронных залов, государственных и общественных учреждений.

Фёдор Степанович Рокотов был первым художником, которого удостоили чести писать императрицу с натуры. На его *портрете Екатерина Великая* торжественно восседает на троне, горделиво поднятая голова изображена в профиль. В протянутой руке императрица держит скипетр — символ власти. Портрет имел большой успех. Тотчас же последовало высочайшее предписание на его повторение.

Заказывать парадные портреты для своих особняков стало модным. Вельможи екатерининского времени стремились представить себя государственными людьми и подчеркнуть свои заслуги перед Отечеством. Портретисты XVIII в. выработали для этого особый язык символов и намёков. Один из именитых людей того времени князь *Б.А. Куракин* на парадном портрете работы *Владимира Лукича Боровиковского* позирует, стоя рядом с мраморным бюстом императора *Павла I*. Князь стоит свободно и непринуждённо. Его слегка презрительная улыбка выдаёт человека умного, прекрасно осознающего свою роль при дворе. Много подсказывающих деталей в парадном портрете *П.А. Демидова*, написанном художником *Дмитрием Григорьевичем Левицким*. За традиционными для парадного портрета эпохи русского классицизма античными колоннами угадывается силуэт Воспитательного дома, построенного на средства знаменитого заводчика. Но сам *П. А. Демидов* изображён с неожиданной простотой. Он одет в домашний халат, на ногах комнатные туфли. Левой рукой вельможа опирается на садовую лейку, правой указывает на горшки с цветами. И силуэт построенного им дома, и цветы в горшках должны подчеркнуть его главную общественную задачу — способствовать воспитанию нового государственного человека.



Ф. С. Рокотов.
Портрет
неизвестного
в треуголке.
Начало 1770-х гг.



В. Л. Боровиковский.
Портрет князя
Б. А. Куракина. 1801



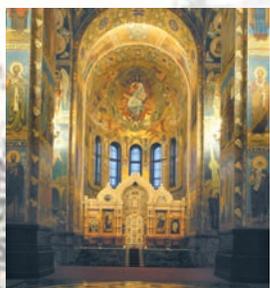
В. Л. Боровиковский.
Портрет Екатерины II
на прогулке. 1794



Д. Г. Левицкий.
Портрет Е. Хованской
и Е. Хрущёвой. 1773



Ф. И. Шубин.
Портрет
М. В. Ломоносова.
1792



Ф. И. Шубин.
Портрет
З. Г. Чернышёва.
1774



Ф. И. Шубин.
Екатерина II —
законодательница

Постепенно в парадные портреты проникают черты интимности. На одном из портретов *В.Л. Боровиковского* *Екатерина II* изображена на прогулке в Царскосельском парке, что вполне соответствовало создаваемому ею образу «простой казанской помещицы». Так же естественны и вполне интимны парадные портреты воспитанниц Смольного института, учреждённого Екатериной II для девиц благородного происхождения, выполненные по заказу императрицы художником Д. Г. Левицким. Его «смолянки» — это юные девушки, играющие взрослых светских дам, которыми они должны стать.

Екатерина Великая умерла в 1796 г. С её смертью подошёл к концу и XVIII век. Оценивая в перспективе времени значение правления Екатерины II, известный историк В.О. Ключевский сказал, что русские при ней «почувствовали себя не только людьми, но и чуть не первыми людьми в Европе».



* * *

1. <...> Полезна ты, Архитектура, ибо ты даёшь градам великолепие. Скажи посему, какая польза народу от старших твоих сестёр, обитающих в сей новосвященной императорской Академии. Не может ни История, ни Поэзия изъяснити телесных качеств геройских: Пиктура (живопись) и Скульптура в сём им помоществует. А телесные качества великих мужей исчерпывают в умах наших, оживляют изображения душевных их качеств и придают охоты к подражанию оных; ибо в телесных видах сокрываются тончайшие качества душевные. <...>

2. <...> Первая должность упражняющихся в сих хитростях изображати Истории своего Отечества, в лицах великих в оном людей, Монархов, победителей и протчих. Сие многое подаст потомству в Истории просвещение, услугу потомству, силу заражения в подражании славных дел, утеху любопытным и пользу миру. Довольно бы почтения и сим только сии два художества заслужили, но польза от них изречена ещё не вся. И вымыслы толико же почти возбуждают героические души к подражанию, колико История. Гомерова «Илиада» служила Александру ради подражания историю: тако же и пиктоския и скульптурския выдумки зрителям историю служить могут. Пиитические выражения и их изображения, хотя они и вымышлены, служат познанию естества, подражанию великих дел, отвращению от пороков и всему тому, чево человечество к исправлению требует: и нередко больше имеют успеха, нежели проповедуемая Мораль. <...>

3. <...> Человеческая статуя подобны человеку вид имеет; довольно искусства ради человека, что он камень человеку уподобляет. Естество выше искусства, но искусство ближе к естеству, нежели человечество к божеству. И хотя бы и никакой иной пользы от свободных не было хитростей; так и сей довольно, что мы изоцряем ими разум и перед прочими тварями являем своё преимущество, уподобляется подражанием естества создателю, питая воображения свои, расширяя понятия и силу величества душ наших, плаванием во тончайшем естества познаний. <...>

4. <...> Испорченные во младенчестве и юношестве сердца наши едина премудрость исправляет; но вкоренившиеся страсти

и оныя силу часто побеждают, так воспитание более власти над ними имеет, нежели сама премудрость. Вот колико воспитание роду человеческому потребно. Что касается до свободы данная сей Академии Художникам и колико она потребна и полезна наукам и Художествам, о том и при другом могу не помянути, что она источник человеческия премудрости и что колико вредно своевольство общему блаженству, вредна наукам и художествам только неволя. <...>

(А. П. Сумароков. Слово на открытие Академии художеств)

Задания (результаты оформляются в виде индивидуального портфолио)

► **Проверь себя:** • В чём выражается новизна художественной культуры XVII в. по сравнению с предшествующими этапами её развития в России? • Можно ли сравнить особенности развития культуры Руси XVII в. с тенденциями в искусстве эпохи Возрождения? • Чем отличался облик Петербурга от облика старой Москвы? • Почему Пётр I называл Петергоф «парадизом, не хуже Версальского»? • Почему время правления Екатерины II называли золотым веком? • Чему должны служить архитектура, скульптура и живопись, по мысли А. П. Сумарокова?

► **Систематизируй свои знания:** дополни историческую ленту времени, составленную для Западной Европы, важнейшими событиями из истории России и **проведи** их сравнительный анализ.

► **Проанализируй художественные произведения:** **1. Найди** с помощью дополнительной литературы и поисковых программ Интернета карту Москвы XVII—XVIII вв. и **расположи** на ней памятники художественной культуры того времени, упомянутые в § 5 и изучаемые на уроках изобразительного искусства. **Составь** удобный пешеходный маршрут по улицам старой Москвы для их осмотра. **2. Найди** таким же образом карту Петербурга XVIII в. и **расположи** на ней исторические памятники Петровской и екатерининской эпохи. **Проложи** по улицам удобный пешеходный маршрут для их осмотра. **3. Обобщи** свои впечатления от виртуальных прогулок и **определи** различия между древнерусским и европейским принципами градостроительства с опорой на знания, полученные на уроках изобразительного искусства.

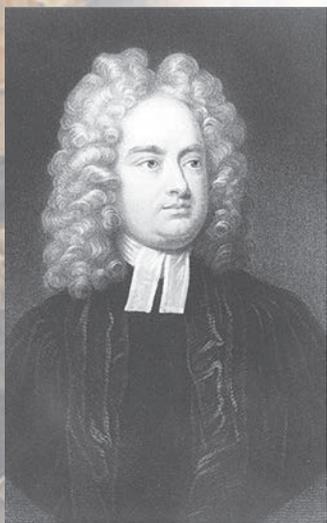
► **Дополни свои знания новыми сведениями:** **1. Выпиши** из § 5 в рабочую тетрадь имена царствующих особ и государственных деятелей России XVII—XVIII вв. **2. На** основе составленного списка **найди, собери и обработай** информацию (изображения исторических лиц России данного времени) и на основе найденных материалов **подготовь** презентацию. Составь из самостоятельно найденных изображений портретную галерею на тему «История России в русском портрете». **3. Дополни** презентацию портретной галереи отрывками из произведений русских писателей и поэтов, изученных на уроках литературы, **проведи** виртуальную экскурсию и **обсуди** её с одноклассниками.

► **Подготовь сообщение-презентацию на одну из тем (по выбору):** «Мастер высокого барокко в России», «Дворцы Санкт-Петербурга в традициях барокко», «Дворцы Санкт-Петербурга в традициях классицизма». **Используй** дополнительную литературу и поисковые и презентационные программы Интернета.

§ 7. РЕАЛЬНАЯ И ВЫМЫШЛЕННАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

► Идеи Просвещения в Англии XVIII в. Джонатан Свифт и Уильям Хогарт. • Испания XVIII в. среди стран Западной Европы. Франсиско Гойя и его творчество.

О, как ты мне нужен, насмешник Хогарт,
Я слышал, что ты большой весельчак.
Рисуй этих скотов, как я их описываю,
Рисуй их черты, а я их буду высмеивать.
Джонатан Свифт



Портрет
Джонатана Свифта

В истории культуры XVIII век называют веком *Просвещения*. Убеждённость в том, что через образование и воспитание можно радикально устранить или исправить несовершенства мира, становилась всеобщей. Английские просветители вполне разделяли взгляды своих европейских соседей. Но то, о чём только мечтали во *Франции*, в *Англии* уже совершилось — в ней был парламент. Большая часть буржуазного общества была удовлетворена достигнутыми результатами. Лишь немногие смогли разглядеть теневые стороны жизни. Среди художников это был *Уильям Хогарт*, а из писателей такой прозорливостью обладал *Джонатан Свифт*. Действенное средство исправления нравов они видели в сатирической критике.

Книга о путешествиях, написанная Джонатаном Свифтом от имени капитана Лемюэля Гулливера, была опубликована в 1726 г. Она действительно оказалась весьма занимательной. Ведь Гулливер сначала попал в страну лилипутов, которые воевали только из-за того, что не могли решить, с какого же конца разбивать варёное яйцо — с тупого или острого. Потом он попал в страну великанов. Быстро выучившись незнакомому языку, Гулливер рассказывал королю о своей стране и об английском парламенте, стараясь представить свою родину в самом выгодном свете. Король великанов внимательно слушал Гулливера, но усомнился в справедливости общественного устройства Англии. Он высказал автору целый ряд замечаний и возражений. В третьем путешествии Гулливер увидел множество учёных, занимавшихся самыми различными исследованиями. Один из них изобрёл способ пахать землю свиньями. Другой лечил все болезни путём вдувания и выдувания воздуха. Третий работал над усовершенствованием языка, исключая из употребления все длинные и многосложные слова. Но главное изобретение учёных — летающий остров. Управляя этой адской машиной, можно карать города и области, посмеявшие оказать неповиновение. Четвёртое путешествие Гулливера было самым удивительным. Он попал в страну гуингнмов, лошадей, обладавших разумом. Вместе

с ними жили неопрятные существа йеху. Как выяснилось, это была разновидность человеческой породы. Общество гуингнмов, в котором Гулливер прожил три года, показалось ему идеальным. Правда, они не знали ни литературы, ни искусства, ни философии. У них не было даже собственных суждений. Они дорожили существовавшим порядком и не стремились ничего менять. Пережив вместе с Гулливером его необыкновенные путешествия, проницательный читатель без труда сделает два важных вывода: *общество, лишённое наук и искусства, неспособно к прогрессу, а человечество, живущее по законам йеху, неизбежно придёт к вырождению.*

В 1744 г. лондонский зритель увидел серию картин, состоящую из шести сюжетов, объединённых общим названием «*Модный брак*». Её автор художник Уильям Хогарт объяснил свой замысел так: «Я старался трактовать мои сюжеты как драматический писатель: моя картина — моя сцена, а мужчины и женщины — мои актёры, которые посредством определённых действий и жестов должны изобразить пантомиму». Пьеса, написанная Хогартом, идёт не на подмостках сцены, а в театральном пространстве, по воле художника построенном на мольберте.

Открывается воображаемый занавес, и перед зрителем возникает интерьер комнаты, увешанной модными картинами в тяжёлых золочёных рамах. Все главные действующие лица уже здесь. Под тяжёлым и пыльным балдахином сидит старый, больной лорд, хозяин поместья. Он хвастается своим родословным древом и высокомерно смотрит на сидящего перед ним купца. Оба разыгрывают первую сцену — «*Брачный контракт*». Молодые, томительно ожидающие конца сделки, находятся на другой половине. Они совсем неинтересны друг другу. Будущая невеста с удовольствием слушает комплименты адвоката. Горка денег, лежащих на столе, проясняет смысл сцены: брачный контракт всего лишь формальность. У графа нет денег, чтобы выкупить закладную, а незнатное семейство получает доступ в высшее общество. Действующие лица представлены, завязка пьесы состоялась.

Вторая сцена называется «*Вскоре после свадьбы*». В интерьере богатых покоев только что проснувшаяся хозяйка и вернувшийся



У. Хогарт.
Автопортрет.
1757–1758

У. Хогарт.
Модный брак. Серия
из шести картин.
1744.



1. Брачный контракт



2. Вскоре после свадьбы

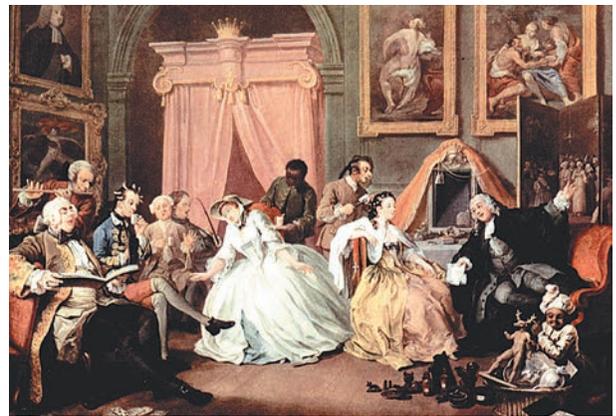
после ночных походов виконт. Из его кармана шаловливая собачка вытаскивает женский чепец. В доме беспорядок. Возмущённый управляющий, пришедший к молодым с докладом, удаляется, воздев руки к небу. Далее следует третья сцена — *«Визит к шарлатану»*. Хогарт не отказал себе в удовольствии высмеять модного врача. Чтобы убедить посетителя в своей «учёности», шарлатан эффектно обставил свой кабинет. В четвёртой и пятой сценах действие стремительно нарастает. Старый граф умер, и молодые наследуют его титул. Они перебираются в родовые покои — *«Будуар в доме графини»*, где новоиспечённая графиня устраивает утренний приём. В доме много гостей: модный оперный певец, музыканты и, конечно, знакомый адвокат. Он нашёптывает всё те же легкомысленные шуточки и, держа в откинутой руке театральную маску, назначает свидание где-то на маскараде. На то, что из этого выйдет, насмешливо указывает карлик, сидящий перед статуэткой какого-то существа с ветвистыми рогами. В следующей сцене — *«Дуэль и смерть графа»* наступает кульминация. Любовник, застигнутый графом, смертельно ранит его и, боясь возмездия, выпрыгивает из окна. Неверная графиня, в отчаянии заламывая руки, бросается на колени, а в двери уже входит хозяин трактира с понятами. Мерцающая свеча, единственный источник света, выхватывает лишь отдельные детали, усиливая выразительность происходящего. Шестая сцена — *«Смерть графини»* — закономерный финал. Муж убит, любовник казнён, дочь вернулась в отчий дом. В отчаянии графиня принимает яд, служанка протягивает к умирающей результат порочной любви — маленькую дочь, а скупой отец стягивает с пальца дочери золотое кольцо. Всё вернулось к своему началу. Злободневная для английского общества социальная проблема обнажена до предела. Но добродетель не торжествует, а порок не наказан. Пострадали лишь дети — жертвы безжалостных общественных отношений.

Вскоре после завершения своего «театра на мольберте» Хогарт пишет знаменитый *«Автопортрет»*, подчеркнув в нём свои прочные связи с идеями гуманизма и Просвещения. Вначале Хогарт отобрал своих любимых авторов. Первым он положил томик Уильяма Шекспира, основателя английского театра. У него художник учился законам театральной драматургии. Вторым стал томик

У. Хогарт.
Модный брак. Серия
из шести картин.
1744.



3. Визит к шарлатану



4. Будуар в доме графини

поэмы «Потерянный рай» *Джона Мильтона*, учившего постигать природу человека. Третьей была книга «Путешествия Гулливера», написанная его старшим современником *Джонатаном Свифтом*: ведь наблюдательность художника и его любовь к деталям были так же остры, как и у знаменитого сатирика. Рядом с книгами Хогарт расположил главные инструменты художника — гравировальный резец и палитру. На палитре он резцом прочертил светлую змеевидную линию, способную, по его мнению, передать характер предмета со всей точностью. Значение этой линии он обосновал в теоретическом сочинении «Анализ красоты». Утверждая, что его искусство правдиво, как сама жизнь, Хогарт поставил на книги зеркало со своим отражением, как будто уверяя зрителя в том, что он именно таков. Но даже самое правдивое искусство непременно в чём-то условно. Наброшенная на зеркало тёмная драпировка сливается с плащом, накинутым художником поверх кафтана. Кажется, что ткань перетекает из зеркального пространства в реальную жизнь и становится с ней одним целым. Но Хогарт недаром слыл великим насмешником. И вот рядом с зеркалом появляется верный мопс с почти по-человечески усталым взглядом. Автор портрета напоминает зрителю, что искусство и жизнь всегда идут рядом и что даже самые высокие идеалы могут быть осмеяны и опошлены.

Джонатан Свифт и Уильям Хогарт не были знакомы. Они пересекались только в своих произведениях. В стихотворной поэме «Клуб легиона» Свифт восторженно пишет о Хогарте, а тот в свою очередь увековечил идеи Свифта в новой серии картин под названием «Выборы в парламент», написанных через 27 лет после «Путешествий Гулливера». В четырёх картинах, которые вполне можно сопроводить текстами Свифта, Хогарт рассказал и о предвыборном банкете, и о подкупе избирателя, и о процедуре голосования, и о триумфе победителя.

Реализм английского искусства XVIII в. называют *просветительским*. Словом и кистью писатель и художник делали одно дело. Но выводы у них были разными. Называя гуинггнмов «совершенством природы», Свифт, по сути дела, невесело усмехался. Он не видел выхода из противоречий буржуазного общества. В отличие от Свифта, называвшего своих современников «обще-



У. Хогарт.
Автопортрет.
1745



5. Дуэль и смерть графа



6. Смерть графини



У. Хогарт. Девушка с креветками. 1760-е гг.

У. Хогарт. Выборы в парламент. Серия из четырёх картин. 1753–1754.



1. Предвыборный банкет



2. Вербовка голосов



3. Голосование



4. Триумф избранных

ством йеху», Хогарт видел вокруг себя и другие лица. Однажды на улицах Лондона он заметил задорно хохочущую милостивую девушку, торгующую креветками. Она поставила блюдо на голову так, что превратила его в модную шляпку. На холсте «*Портрет слуг Хогарта*» он собрал несколько лиц. Они и различны, и вместе с тем обладают неуловимым сходством, как будто были членами одной семьи. Портреты челяди написаны Хогартом без высокомерной снисходительности. Здоровое начало, замеченное художником в образах простых людей, и есть самое значительное завоевание английского Просвещения.

В какое бы время ни жил художник, будь то писатель, композитор или живописец, его мировоззрение и творчество всегда обусловлены существующими обстоятельствами. Многие объясняются тем, в какой стране рождён человек. Не менее важны его детские и юношеские годы и то, какое воспитание и образование он получил в семье и обществе. В этот период выявляется степень его одарённости, определяется род деятельности, формируется мировоззрение. Благополучие художника часто зависит от высочайших покровителей. Если они сменяются, то его положение в обществе может пошатнуться. Художник способен создать произведения, вызывающие сразу всеобщий восторг или неприятие, писать только на заказ и тем самым обрести славу и признание.

Это внешний мир художника, хорошо видимый всеми и легко понимаемый. Но когда художник остаётся один, когда его никто не видит и никто ему не мешает, в его творческом воображении рождаются совсем иные видения и образы. Они прячутся глубоко в сознании и всплывают только в минуты отчаяния. В них нет яркого цвета, они предельно мрачны и предельно фантастичны. Эти образы трудно расшифровать, их невозможно принять, с ними невозможно согласиться. Но в каждом из этих миров всё та же страна, всё те же люди, всё те же обстоятельства. Эту двойственность, противоречивость и трагизм эпохи Нового времени в художественной культуре ярче всего смог выразить только испанский художник *Франсиско Гойя*.

Множество лиц запечатлел Гойя за свою жизнь. Но подобно Веласкесу, он не льстил заказчикам. И когда ему поручили написать *групповой портрет семьи короля Карлоса IV*, он сразу вспомнил своего великого предшественника. В центре картины изображена королевская чета — король Карлос IV, не желавший заниматься политикой, и умная, властная королева Мария Луиза. Оба изображены с предельной портретной точностью. Они разделены фигурой юного инфанта. Вокруг них — остальные члены многочисленной семьи. Выставленный во дворце, этот семейный портрет выполнял дипломатическую миссию, демонстрируя революционной Западной Европе неизбежность испанской монархии. Франсиско Гойя тоже изображён на картине — в глубине её он стоит перед мольбертом с кистью в руке слева от группы позирующих. Он отстранённо наблюдает за происходящим, воспринимая внешний мир как нечто показное и ненастоящее.

К тому времени Франсиско Гойя уже был глухим. Период привыкания к жизни без звуков проходил тяжело. На миниатюрном «*Автопортрете*», выполненном пером и китайской тушью, густая, львиная грива тёмных волос лохматой копной окружает суровое, не улыбающееся лицо. В тёмных глазах не видно зрачков, взгляд художника как будто направлен внутрь себя. Кажется, что он уже давно видит нечто таинственное и готов показать свои видения зрителю. В 1794 г. Франсиско Гойя написал небольшую



Ф. Гойя.
Автопортрет.
1815

Ф. Гойя.
Семья короля Карлоса IV.
1800—1801



У. Хогарт.
Портрет слуг Хогарта.
1760-е гг.



Ф. Гойя.
«Капричос».
Серия офортов
1793–1797



Автопортрет.
Офорт 1



Сон разума рождает чудовищ. Офорт 43



Охота за зубами.
Офорт 12



А не умнее ли ученик? Офорт 37

картину «Двор умалишённых». Замкнутые в пространстве угрожающе высоких стен полунагие мужчины и женщины тупо скалятся в сторону зрителя. Картина стала прологом к целой серии офортов, объединённых общим названием «Капричос», что значит «видения, произвольные фантазии». Один из офортов таит ключ к разгадке замысла. На листе изображён спящий художник. Его усталая голова бессильно упала на сложенные руки. Вокруг витают призрачные видения — ночные птицы, различные звери. Вместо рабочего стола — каменный пьедестал. На его грани начертана надпись: «Сон разума рождает чудовищ». Этот офорт должен был открывать всю серию. Но художник упрямо этот лист в середине, а на первый поместил «Автопортрет», как бы заверяя зрителя в том, что фантастические видения находят только в его воображении.

Образ уснувшего разума для Испании времён Франсиско Гойи был актуален. Ведь вся Западная Европа уже давно жила идеями Просвещения, а в Испании всё ещё существовала инквизиция. Государства Западной Европы уже стали отказываться от монархической формы правления, а Испания всеми силами цеплялась за монархию, продолжала её сохранять и отстаивать. Вся Западная Европа стремилась к реформам, а в Испании об этом даже и не помышляли. Каким же отсталым казалось Франсиско Гойе испанское общество накануне XIX в., если в нём всё



Уже пора.
Офорт 80



Вплоть до третьего поколения. Офорт 39



Когда рассветёт, мы уйдём. Офорт 71



Ф. Гойя. Какое мужество!
Офорт № 7 из серии
«Бедствия войны». 1808–1820



Ф. Гойя.
Расстрел
повстанцев
в ночь на
3 мая 1808 г.
1814

ещё охотно верили в ведьм («Охота за зубами», «Вот так наставница»), если всюду царствовали невежды («А не умнее ли ученик?»), если инквизиция под видом борьбы за благочестие и чистоту веры охотно сжигала на кострах невинных людей («Тут ничего нельзя было поделатъ»). Во вступительном слове к первому изданию своих «Капричос» Франсиско Гойя написал, что из «множества сумасбродств» он избрал те, «которые счёл особенно подходящими для осмеяния». Последние листы серии — «Когда рассветёт, мы уйдём», «Уже пора» — должны были бы внушать оптимизм. Но верил ли в это сам художник?

В 1807 г. в Испанию вторглись французские войска, и управлять ею стал брат Наполеона Бонапарта Жозеф. Франсиско Гойя, как и многие, был вынужден присягнуть новой власти. Когда после бесславного похода Наполеона Бонапарта во главе французской армии в Россию его брат Жозеф был низложен в 1814 г., испанскую монархию возглавил сын Карлоса IV Фердинанд. На семейном портрете работы Гойи он второй слева. Французская оккупация ушла в область истории, и в Испании всё стало по-прежнему.



Ф. Гойя. Дуэль. Фреска из «Дома глухого». 1821–1823



Ф. Гойя. Колосс.
1808–1812



Ф. Гойя. Сатурн, пожирающий своих детей. Фреска из «Дома глухого». 1821–1823

В конце жизни Гойя всё чаще остаётся наедине с собой. Высоких покровителей больше нет. В стране разруха. Полыхает гражданская война. Он покупает дом в пригороде Мадрида и там уединяется, скрываясь от всех. Он всё более погружается в мир собственных фантазий и вымыслов и пишет прямо на стенах. О чём последние работы художника? Что символизирует его «Колосс», повергающий в панику людей и животных? Что означают сюжеты «чёрной живописи», покрывающие «Дом глухого», как впоследствии назвали эти работы и последний приют Франсиско Гойи? Вот два дерущихся человека. К чему эта драка? Ведь ноги обоих увязли в зыбучих песках. О чём воеет собака? Ведь над ней не изображено никаких узнаваемых предметов, только огромное пустое цветное пятно. Возможно, это «ничто» — символ одиночества самого художника. Но более всего впечатляет «Сатурн, пожирающий своих детей». Человекоподобное чудовище, сжимающее в своих руках окровавленное тело, прямо на глазах у зрителя вершит свой каннибальский ритуал.

Значение творчества Франсиско Гойи огромно. Он жил в стране, полной жестокостей и предрассудков. Его окружали тщеславие и чванство. Но его живопись никого не оставляла равнодушным. То, что сделал Франсиско Гойя, будет подхвачено молодым поколением в странах Западной Европы и России, а наступающее время назовут эпохой романтизма.

Задания (результаты оформляются в виде индивидуального портфолио)

► **Проверь себя:** • Почему XVIII век назвали веком Просвещения?

- Каким было общественное устройство Англии в эпоху Просвещения?
- Какие виды искусства отражали новые общественные идеи в Англии?
- В чём сходство и различия оценок человеческого общества, данных Джонатаном Свифтом и Уильямом Хогартом?
- В какой исторический период пришлось жить и работать испанскому художнику Франсиско Гойе?
- Что означает слово «капричос» и почему Гойя так назвал серию своих офортов?

► **Проанализируй художественные произведения:** **1. Объясни**, какие проблемы волновали Свифта и чем его книга была интересна для современников. **2. Назови**, какие исторические события связывают Испанию и Францию. **Поясни**, какой отклик они нашли в творчестве Франсиско Гойи.

► **Систематизируй свои знания:** опираясь на полученные навыки при выполнении подобных заданий, **составь** историческую ленту времени века Просвещения и **дополни** её в соответствии с содержанием § 7.

► **Дополни свои знания новыми сведениями:**

- 1. Найди, собери и обработай информацию** (биографические данные и изображения) о Свифте, Хогарте и Франсиско Гойе, используя дополнительную литературу и поисковые программы Интернета, и **составь** творческие портреты-презентации, посвящённые этим художникам.
- 2.** С помощью поисковых программ Интернета **найди** видеоматериалы, посвящённые «чёрной живописи» Франсиско Гойи, и **проведи** виртуальную экскурсию по «Дому глухого».
- 3. Организуй** просмотр и обсуждение художественного фильма «Призраки Гойи».

§ 8. РОМАНТИЧЕСКАЯ БИТВА

► Неоклассицизм в творчестве Жака Луи Давида. • Наполеон Бонапарт и его время. • Отечественная война 1812 г. в русском искусстве. • Идеи романтизма в творчестве русских и французских художников XIX в. Теодор Жерико и Эжен Делакруа. • Романтизм в литературе и музыке. Джордж Гордон Байрон. Фредерик Шопен.

Безумная, пламенная,
до крайности возбуждённая,
но благородная эпоха.
Теофиль Готье

В самом конце XVIII — начале XIX в. почти забытый классицизм, получив приставку «нео», начал обретать новое содержание. Молодое поколение зачитывалось произведениями из римской истории, в которых прославлялись республиканские идеи и гражданская доблесть. Тонко чувствующий эти настроения художник *Жак Луи Давид* в 1784 г. выставил большую картину «*Клятва Горациев*».

Римский историк Тит Ливий рассказал, как во время военных действий между Римом и провинцией Альба-Лонга военачальники враждовавших сторон во избежание ненужного кровопролития предложили решить спор поединком. Со стороны Рима выступили три брата-близнеца из рода Горациев, со стороны Альба-Лонги — три брата-близнеца из рода Куриациев. Ответственность за исход боя была велика: ведь по-



*Ж. Л. Давид.
Неоконченный
портрет Наполеона*



*Ж. Л. Давид.
Клятва Горациев.
1784*



Ж. Л. Давид.
Автопортрет. 1790

беждённый народ становился рабом победителей. В тяжёлой и ответственной битве остался живым только один из Горациев. Он и принёс победу Риму. Действие картины Давида разворачивается на фоне трёх полукруглых арок. В левом проёме, как в боевом строю, устремились навстречу мечам братья. Фигура отца, вручающего сыновьям смертельное оружие, занимает средний проём. Его руки и решительный шаг соединяют обе группы в одно композиционное целое. Справа, на фоне третьего проёма, находятся ещё две фигуры. Это мать и сестра. Они отделены от остальных не только пространством, но и горестными чувствами, овладевшими ими. Мать, понимая суровость и неизбежность момента, оплакивает возможную гибель сыновей. Сестра же, просватанная за одного из Куриациев, вообще не хочет этой битвы. Строгий ритм, симметрия линий, жестов героев и складок их одежд, сдержанная цветовая гамма создают почти математически выверенную логическую и уравновешенную композицию. Давид безоговорочно был признан главой французского неоклассицизма.

Общественная жизнь Франции в те годы была насыщена новыми идеями. Повсюду зрело недовольство монархией. Французская буржуазия всё решительнее переходила к революционным действиям. Взрыв общественного негодования произошёл 14 июля 1789 г. Ночью парижане штурмом взяли ненавистную Бастилию. Вершиной творчества Давида в этот период стала картина «Смерть Марата», написанная в 1793 г. В картине нет ничего лишнего. Строгая горизонталь мраморной ванны, в которой страдающий болезнью кожи «друг народа» писал свои пылкие воззвания, разрезает вертикаль полотна на почти равные части. Тщательно отобраны детали: листок бумаги в левой руке, чернильница, гусиное перо в бессильно опущенной правой, брошенный в угол нож Шарлотты Корде — орудие смертельного удара. Взаимосвязанность деталей и их положение на полотне создают



Ж. Л. Давид.
Смерть Марата. 1793



Ж. Л. Давид. Коронавание Жозефины. 1805—1807

впечатление прерванного действия. Величие личности Марата подчеркнуто строгими складками белой простыни и небольшим столиком, превращённым художником в мраморный пьедестал, на боковой поверхности которого высечена лаконичная надпись: «Марату — Давид».

Вскоре французы были охвачены новыми волнениями. В ноябре 1799 г. никому не известный бригадный генерал по имени Наполеон Бонапарт совершил очередной переворот и стал первым консулом Франции. За его экспедицией в Египет и военными походами против Англии и Австрии следила вся Европа. Через пять лет пребывания у власти Наполеон был провозглашён императором, и первый художник Франции Жак Луи Давид был приглашён ко двору. Для новой империи он выполнил два огромных полотна: «Наполеон при переходе через Сен-Бернар» и «Коронавание Жозефины».

Исторические перемены, захлестнувшие Францию в самом начале XIX в., поколебали абсолютную веру в классицизм. Даже ученики Ж. Л. Давида искали нечто новое. Вдохновлённый победами Наполеона Антуан Гро, как бы забыв об уроках учителя, создаёт портрет-картину «Бонапарт на Аркольском мосту», а через некоторое время выставляет большую историческую картину «Бонапарт, посещающий зачумлённых в Яффе 11 марта 1799 г.». Все вдруг ясно поняли, какое богатство сюжетов, выразительных образов, драматических контрастов и даже живописных эффектов включает в себе современность.

Пока ближайшие соседи Франции с замиранием сердца следили за кровавыми событиями, разыгравшимися на её территории в конце XVIII в., внук Екатерины Великой Александр Павлович Романов 15 сентября 1801 г. был коронован и взошёл на российский престол. Уже с начала царствования новый император провёл внутри страны ряд осторожных реформ, а за её пределами успешно осуществил военные походы против Турции



А. Ж. Гро. Бонапарт на Аркольском мосту. 1796



Ж. Л. Давид. Наполеон при переходе через Сен-Бернар. 1800



А. Ж. Гро. Бонапарт посещает зачумлённых в Яффе, 11 марта 1799». 1804



О. Кипренский.
Портрет
Евг. Давыдова.
1809

и Швеции. Непростыми были и отношения с Францией. В 1806 г. Александр объявил о выступлении Российской империи против Франции, но в 1808 г., лично встретившись с Наполеоном, подписал секретный документ о союзе с ней.

В 1809 г. молодой русский художник *Орест Адамович Кипренский* написал портрет участника французских походов Еврафа Васильевича Давыдова, которому исполнилось уже 34 года. Изображённый во весь рост, он левой рукой опирается о каменную плиту, слегка придерживая пальцами саблю. Задумчивый и серьёзный взгляд направлен куда-то вдаль. Восхищаясь своим героем, О. А. Кипренский окружает фигуру Давыдова романтической атмосферой грозового пейзажа, отблески которого пронизывают всё пространство.

В 1812 г., разорвав отношения с Александром I, Наполеон Бонапарт решил на военный поход против России. Но вдали от родины, на полях России, утратив прежний революционный дух, огромная армия Наполеона быстро таяла и наконец перестала существовать. 19 октября 1812 г. французы покинули дымящиеся развалины Москвы. Париж был потрясён.

Ярким выразителем новых настроений стал французский художник *Теодор Жерико*, выставивший в Салоне 1812 г. большую картину «*Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку*». Работа была начата в разгар похода французской армии в Россию и закончена во время пребывания Наполеона в Москве. На фоне неба, освещённого пылающим заревом пожаров, изображён всадник на вздыбленном коне. Он устремлён в самую глубину картины. Уверенной рукой он осаживает обезумевшего коня и бросает мимолётный взгляд в обратную сторону. Но странное дело! Кажется, что в глубине души всадник вдруг ощутил неуверенность и почувствовал приближение конца. Предчувствия художника роковым образом сбывались.



Т. Жерико. Раненый кирасир,
покидающий поле боя. 1814



Т. Жерико. Офицер конных
егерей императорской
гвардии, идущий в атаку.
1812

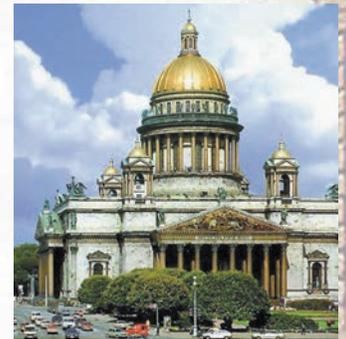
В 1814 г. рядом с этой картиной Жерико выставляет полотно «Раненый кирасир, покидающий поле боя», воспринятое современниками как реквием по уходящей эпохе. Критик того времени написал, что в патетической фигуре раненого кирасира был отражён «отзвук страшного, скорбного крика, который вырвался у нашей армии».

Отечественная война 1812 г. и взятие Парижа чрезвычайно укрепили славу русского оружия и международный авторитет России. Русское общество охватило всеобщее воодушевление. Тема героического подвига нашла отражение в формах просветительского классицизма, который всё ещё оставался ведущим стилем в русском искусстве и в первой половине XIX в. Свою знаменитую арку Главного штаба, замыкающую Дворцовую площадь, архитектор *Росси* задумал как памятник Отечественной войне 1812 г. Завершает этот архитектурный ансамбль мощная дорическая колонна *Огюста Монферрана*, вытесанная из гигантского гранитного монолита. На барельефах пьедестала изображены аллегорические фигуры гениев Победы и Мира. Они заносят на скрижали Славы даты исторических побед русского оружия. Венчает колонну фигура ангела, хранителя России. 30 августа 1834 г. монумент был открыт. В этот день на Дворцовой площади состоялся военный парад и все полки русской гвардии прошли мимо памятника церемониальным маршем.

Через несколько лет в Северной столице России состоялась ещё одна торжественная церемония. 25 декабря 1837 г. по краям мощной колоннады, подобно крыльям охватившей здание *Казанского собора*, были открыты памятники героям Отечественной войны 1812 г. М. И. Кутузову и его сподвижнику М. Б. Барклаю де Толли. Автором памятников стал воспитанник Академии художеств скульптор *Борис Иванович Орловский*. Выполненные с несомненным портретным сходством бронзовые статуи установлены на гранитных пьедесталах. М. И. Кутузов изображён в фельдмаршальском мундире, поверх накинута античная тога. В правой руке он держит обнажённую шпагу. Её



Б. И. Орловский.
Фигура ангела
на Александровской
колонне. 1832



Исаакиевский собор
в Петербурге.
1818—1858



Триумфальная арка в Мо-
скве у Тверской заставы
и фрагмент её декора



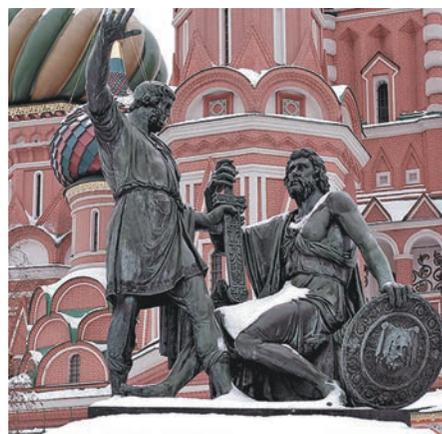
К. Росси. Арка Главного штаба
в Петербурге. 1819—1829

острое окончание направлено к земле. Левая рука торжествующе направляет в сторону Москвы фельдмаршальский жезл. У ног полководца лежат поверженные знамёна французской армии. Фигура М. Б. Баркляя де Толли более спокойна. В опущенной левой руке он держит маршальский жезл, как бы вспоминая события прошлого. Построенный незадолго до начала вторжения Наполеона, Казанский собор стал местом погребения М. И. Кутузова. Гроб с телом великого полководца установлен в склепе у северного входа.

Недавним событиям искали параллели в истории. Вспоминался захват Москвы в 1612 г. поляками и народное ополчение. Имена Кузьмы Минина и Дмитрия Пожарского были у всех на устах. Создатель русской национальной музыки европейского уровня *Михаил Иванович Глинка* для своей первой оперы выбрал сюжет о подвиге костромского крестьянина Ивана Сусанина, который зимой 1613 г. завёл отряд польских интервентов в непроходимое лесное болото. Премьера оперы «Жизнь за царя», состоявшаяся в петербургском музыкальном театре 27 ноября 1836 г., прошла с огромным успехом. Патриотически настроенная русская публика напряжённо слушала «Арию Ивана Сусанина» и финальный хор «Славься» с торжественным колокольным звоном. Так избежавший разрушительных последствий наполеоновской авантюры Петербург перекинул дружественный мостик первой и самой древней столице Русского государства — Москве.



И. П. Мартос.
Памятник К. Минину и
Д. Пожарскому
в Москве. 1803—1818



Б. И. Орловский.
Памятник
М. И. Кутузову
в Петербурге. 1836



А. Д. Захаров. Казанский собор в Петербурге. 1801—1811

Она не раз принимала на себя удары военных вторжений и не раз выдвигала героев, имена которых всегда вспоминает благодарная Россия.

В ноябре 1817 г. вся Франция читала книгу Александра Коррера и Анри Савиньи. Авторы рассказали о том, как утром 17 июня 1816 г. в Сенегал отправилась группа кораблей во главе с фрегатом «Медуза». Через несколько дней сопровождавшие корабли отстали, а фрегат во время разыгравшейся бури сел на мель. В корпусе судна открылась течь. 5 июля тонущий корабль решено было покинуть. Капитан корабля, офицеры и губернатор Сенегала со свитой сели в шлюпки. Для остальных 150 человек построили плот, который буксировали в сторону берега. Испугавшись надвигающейся бури, командиры шлюпок перерубили канаты, и плот отнесло в море. Из-за воды, пищи и безопасного места около мачты на плоту между людьми происходили кровавые схватки. Многие сходили с ума. 17 июля бриг «Аргус» обнаружил полузатонувший плот. На борт подняли 15 истощённых людей. Некоторые из них вскоре скончались. Таковы были факты.

Прочитав книгу и собрав необходимый материал, в конце ноября 1818 г. Жерико начал работу над своим главным произведением «Плот «Медузы». Громадный холст высотой около 5 м и шириной более 7 м был закончен к июлю 1819 г. Зритель, подошедший к картине, сначала видит громадную массу плота. Мощь водной стихии подчёркнута высоким горизонтом. В нижней части плота расположен «фриз смерти» из шести обнажённых фигур в натуральную величину. Слева — обезумевший от горя отец, удерживающий погибшего сына. Над «фризом смерти» около мачты сгрудились те, в ком проснулась надежда.



Т. Жерико. Плот «Медузы». 1819



**Б. И. Орловский.
Памятник
М. Б. Барклаю де
Толли в Петербурге.
1836**

Они потянулись к фигуре негра-сигнальщика. Он первым заметил спасительный корабль и, чтобы привлечь внимание, стал размахивать алым полотнищем. Кажется, спасение близко. Но ветер, наполнивший парус, направляет плот в противоположную сторону. Это противопоставление и есть главный драматический конфликт картины. Определяя место Теодора Жерико в искусстве, критики впервые применили к его живописи термин *романтизм*, которым обозначали процессы, уже давно происходящие в литературе.

Примерно в то же время к участию в Салоне 1822 г. готовит свою первую картину современник Жерико *Эжен Делакруа*. Он решил изобразить Данте и Вергилия на ладье Харона. Зловещий и трагический сюжет целиком захватил романтическое воображение Делакруа. В вихре протестующих ветров в преддверии ада с трудом продвигается ладья земного перевозчика, силуэт её едва видим. Со всех сторон ладью окружили тела грешников. Где-то на горизонте едва заметен адский огонь. Картина ада, впервые открывающаяся глазам смертного, ужасает Данте. Он инстинктивно пытается защитить себя робким жестом правой руки. Высотой почти в два и шириной около трёх метров картина сразу привлекает внимание. Сначала, как водится, звонкая оплеуха: «Это не картина, а красочная мазня», потом шумный восторг и всеобщее признание. «Эта картина напоминает работы великих мастеров, — писал один из критиков. — Я думаю, что не ошибусь, если скажу, что Делакруа гениален». Но сама жизнь стала подбрасывать художнику новые сюжеты.

Вся Западная Европа с замиранием сердца следила за освободительной борьбой отважной Греции. Озлобленные турки с восточной жестокостью подавляли сопротивление. В 1824 г. за один месяц они вырезали почти всё население маленького остро-



Э. Делакруа. Данте и Вергилий в аду (Ладья Данте). 1822



Э. Делакруа. Резня на Хиосе. 1824

ва Хиос. И сразу после кровавых событий Делакруа выставляет картину «Резня на Хиосе». И вновь борьба мнений, вновь вихрь противоположных оценок. Одни называют живопись Делакруа «варварской манерой», другие, наоборот, патетически восклицают: «Боже, какая энергия! Какая выразительность! Какое глубокое волнение возбуждает эта трагедия!»

Поддержать борцов за свободу в Грецию прибыл *Джордж Гордон Байрон*. Он давно уже стал лидером европейского литературного романтизма. Аристократ по происхождению, он бросил вызов обществу, выступив в парламенте с пламенной речью в защиту простого человека. В поэме «Паломничество Чарльда Гарольда» он провозгласил свободу духа, свободу самовыражения и свободу от общества. *Влияние жизнетворчества Байрона было столь велико, что все стали жить по-байроновски, все стали думать, как его герои, все хотели страсти и бескомпромиссной борьбы за свободу человеческого духа.* Однако Байрон хорошо понимал несостоятельность романтических иллюзий в столкновении с действительностью и выразил свои ощущения в одном из последних произведений «Дон Жуан». Жизнь Байрона трагически оборвалась в Миссолунги 19 апреля 1824 г. Теме освободительной борьбы народа Делакруа посвятил картину «Греция на развалинах Миссолунги» и показал её на специальной выставке в 1826 г.

28 июля 1830 г. проснувшиеся парижане не узнали свой город. Спокойные и мирные улицы города внезапно покрылись баррикадами. Равнодушных не было. Сам Делакруа подносил булыжники для строительства баррикад. Всего за «три славных дня» Франция окончательно изменила своё лицо: она стала буржуазной монархией. Делакруа весь во власти нового замысла. Через несколько месяцев картина под названием «Свобода, ведущая народ»

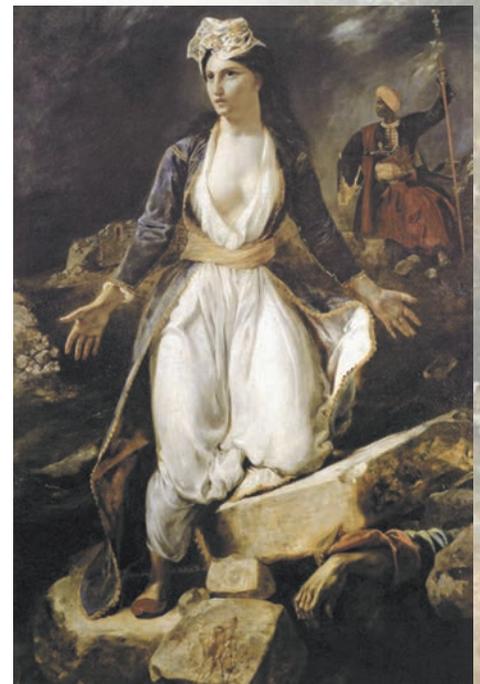


**Портрет
Дж. Г. Байрона**

**Э. Делакруа.
Греция
на развалинах
Миссолунги. 1826**



**Э. Делакруа. Свобода, ведущая народ
(Свобода на баррикадах). 1830**





**Э. Делакруа.
Портрет
Ф. Шопена. 1838**

щая народ» («Свобода на баррикадах») была готова и в 1831 г. выставлена в Салоне. Необычайно реалистично и чрезвычайно убедительно изображены люди, сражающиеся в дни баррикадных боёв. У нижнего края картины — тела убитых. Слева — фигура рабочего и человека в цилиндре, возможно, самого Делакруа. В правой части композиции — подросток с двумя пистолетами. Виктор Гюго обессмертил этот образ под именем Гавроша в романе «Отверженные». Над всеми возвышается полуобнажённая женская фигура с трёхцветным знаменем в руках — символом свободы. Молодой художник уверенно возглавил романтическое направление, и не считаясь с этим уже было нельзя.

Осенью 1835 г. в одной из светских гостиных он услышал игру польского композитора Фридерика Шопена, вот уже четыре года живущего в Париже. Его прекрасные выразительные мелодии, облечённые в простые музыкальные формы вальсов, полонезов, мазурок, вызвали щемящее чувство грусти. Но когда Шопен играл баллады, этюды, ноктюрны, когда фортепиано звучало вместе с оркестром, слушателей охватывали совсем иные чувства. В этих мелодиях слышались скрытые слёзы, в них капала кровь израненного сердца, в них была сама Польша! Пока Шопен играл на рояле, Делакруа работал за мольбертом. В итоге был создан один из выразительных портретов композитора.

Время шло. Романтические юноши становились степенными гражданами. Революционный порыв, охвативший Западную Европу, не оправдал ожидаемых надежд. Столкновение идеалов и действительности оказалось трагическим. Новое поколение, отбросив романтический ореол, взглянуло на окружающий мир с трезвым и холодным умом, подвергнув его всестороннему критическому анализу.



**Памятник
Ф. Шопену в Варшаве**



А. Келлер. Шопен. 1873

Задания (результаты оформляются в виде индивидуального портфолио)

► **Проверь себя:** • Кто из французских художников стал главой неоклассицизма? • Какие события связали исторические судьбы Франции и России? • В каком стиле выполнены памятники героям и событиям Отечественной войны 1812 г., установленные в России? • Какие сюжеты стали преобладать в романтической живописи? • Кто стал автором «романтической модели поведения» в литературе?

► **Систематизируй свои знания:** опираясь на знания, полученные на уроках истории, и исторические сведения об эпохе в § 8, **составь** историческую ленту времени первой половины XIX в. **Дополни** её именами и названиями произведений разных видов искусства и **расположи** их в хронологической последовательности.

► **Проанализируй художественное произведение:** **1. Сопоставь** произведения художников-неоклассицистов и произведения художников-романтиков и **выяви** их сходство и различия. **2.** Опираясь на знания, полученные об этой эпохе на уроках литературы и музыки, **проведи** анализ понравившегося произведения этих видов искусства и **расскажи** о его художественных особенностях.

► **Дополни свои знания новыми сведениями:** **1. Выпиши** из § 8 важнейшие исторические события, происходившие в Западной Европе и России в первой половине XIX в. **2.** С помощью дополнительной литературы, справочных источников и поисковых программ Интернета **найди, собери и обработай информацию** (факты биографии) об исторических лицах, принимавших участие в этих событиях. **3.** На основе самостоятельно найденных материалов **составь** краткие биографические справки об упоминаемых в § 8 художниках, писателях и композиторах. **4.** С помощью поисковых программ Интернета **найди, собери и обработай информацию** (изображения) и составь видеогалерею из произведений, отражающих проблемы эпохи.



§ 9. КОНЦЫ И НАЧАЛА

► Основные направления в русском искусстве первой половины XIX в. К. П. Брюллов. • А. Г. Венецианов. П. А. Федотов. • Начало критического реализма в русском искусстве.

И был последний день Помпеи
Для русской кисти первый день.
Н. В. Лавров



К. П. Брюллов.
Итальянский полдень, или Девушка, собирающая виноград. 1827

Императорская академия художеств в Петербурге имела полное право гордиться своими учениками. Но даже среди лучших появлялись те, чьи произведения будоражили умы и становились художественными событиями эпохи. В русском искусстве первой половины XIX в. таким художником был *Карл Павлович Брюллов*, сын резчика по дереву, получившего за свою искусную работу звание академика. За учебные программы, выполненные в старших классах, Карл Брюллов был награждён золотыми и серебряными медалями, а после окончания заведения на средства только что основанного Общества поощрения художников отправился на стажировку в Италию.

Выпускник академии прибыл в Рим в 1823 г. Ему в то время было уже 28 лет. Пленённый классическим искусством прошлого, он изучал произведения великих мастеров, одновременно обдумывая темы отчётных работ, чтобы потом отослать их в Академию художеств. Однако разнообразие реальной жизни всё больше захватывало художника. Одну за другой он создаёт прекрасные акварели, герои которых самозабвенно пляшут на празднике сбора винограда или на площади перед остерией, баюкают детей или мастерят для них деревянные кровати. Всю Италию, а затем и Россию покорили большие жанровые картины живописца — «Всадница», «Утро», «Итальянский полдень», наполненные живым движением и ярким солнцем. К. П. Брюллов стал модным



К. П. Брюллов.
Всадница. 1832



К. П. Брюллов.
Утро. 1823



К. П. Брюллов.
Эрминия у пастухов. 1824

живописцем, а его римская мастерская превратилась в художественный салон. Все эти годы художник готовился к исполнению грандиозного замысла, который возник у него сразу же после посещения развалин Помпей. набросок композиции, сделанный по первому впечатлению, дополнялся различными более подробными деталями по мере изучения исторических и археологических документов. В 1830 г. окончательный эскиз композиции был перенесён на большой холст. Работа началась прямо на полотне и была завершена только в 1833 г.

Трагически-мрачной предстаёт природная катастрофа в произведении Брюллова. В тесном перекрёстке улиц нависла непроглядная чернота, разрываемая острыми молниями. На дальнем плане небосвод заливают кроваво-красное зарево. Подземные толчки сопровождаются грохотом и треском падающих зданий. Крики, стоны, мольбы о помощи гибнущих горожан оглашают воздух. Неожиданно откуда-то сверху раздался самый грозный и оглушительный удар грома. Бегущие, поражённые внезапным ужасом, на секунду остановились. Взгляды их обращены к небу, в любой момент готовому обрушиться на их головы. Ожидание катастрофы вдруг обнажило суть человеческой души, внутренние мотивы движений и поступков людей. Центр картины образует фигура молодой женщины, упавшей с колесницы. Она уже мертва и не может помочь плачущему ребёнку. В левой части картины мать с двумя дочерьми не двигаются с места. Другая семья, наоборот, находится в стремительном бегстве, широким плащом пытаясь защититься от падающего пепла. Христианский священник не ведает боязни, а языческий жрец убегает в страхе, забыв о своих обязанностях. В правой стороне картины проявляются иные чувства. Здесь преобладают благородство и самоотверженность. Несмотря на грозящую опасность, дети несут парализованного отца, мать уговаривает сына забыть о ней и бежать самому, жених оплакивает умершую невесту. Но и здесь на дальнем плане находится всадник, думающий только о собственном спасении. Отношение к происходящим событиям Брюллов выразил в духе идей Возрождения. На своей картине художнику, несущему на голове ящик с красками и кистями, он придал собственные черты.



К. П. Брюллов.
Последний день
Помпеи. Фрагмент.
1830—1833



К. П. Брюллов.
Последний день
Помпеи. 1830—1833



К. П. Брюллов. Последний день Помпеи.
Эскиз. 1830—1833



Картина вызвала настоящий ажиотаж. Знатоков и ценителей искусства привлекало невиданное ранее сочетание классически выверенной композиции с романтической трактовкой сюжета. В мастерской толпились посетители. Газеты публиковали хвалебные отзывы. Для широкой публики издавались отдельные брошюры с подробным описанием картины. Известные поэты и писатели становились её страстными поклонниками. Русский промышленник А. Н. Демидов приобрёл картину для своей коллекции. По его желанию полотно Брюллова в 1834 г. показали в Париже. Однако французы встретили картину русского художника холодно. Ведь они уже видели произведения *Теодора Жерико* и *Эжена Делакруа*, в которых бурлила не выдуманная, а самая настоящая, реальная жизнь. *Классика, даже романтически преобразённая, стала неинтересна.*

Отправив свою шумевшую картину из Парижа в Петербург, где её ожидала необычайная слава, Карл Брюллов уехал в путешествие. На родину он вернулся только через два года и, окружённый почтительным вниманием, страстно отдался работе. Художник пишет парадный *портрет Ю. П. Самойловой* и *камерный портрет поэта Н. В. Кукольника*, расписывает интерьеры *Исаакиевского собора* и набрасывает эскизы на исторические темы *«Жанна д'Арк»* и *«Осада Пскова»*. Создавая поразительные по жизненности и психологизму портреты современников, он стал замечать, что его исторические замыслы не вызывают интереса. Вокруг все только и говорили о натуральности, народности, правде жизни. В Москве Брюллов позировал *В. А. Третьинину*, а в Петербурге познакомился с А. Г. Венециановым. На полотнах этих художников К. П. Брюллов увидел людей, которые не совершали легендарных подвигов, а жили спокойной, несуетной жизнью. Чувство разочарования и ощущение собственной ненужности охватили художника. Итог всей своей жизни Брюллов выразил в *«Автопортрете»*, написанном в 1848 г. Кажется, что

К. П. Брюллов.
Портрет
Ю. П. Самойловой,
удаляющейся
с бала. 1842



К. П. Брюллов. Портрет
Н. В. Кукольника. 1823



К. П. Брюллов.
Автопортрет. 1848

художник бездеятелен. Голова бессильно откинулась на спинку кресла, безвольно повисла красивая тонкая рука. Но под сдвинутыми бровями в тёмной глубине горящих глаз видна напряжённая работа мысли живописца — о времени, о себе и о вечной силе искусства, прокладывающего дорогу в будущее.

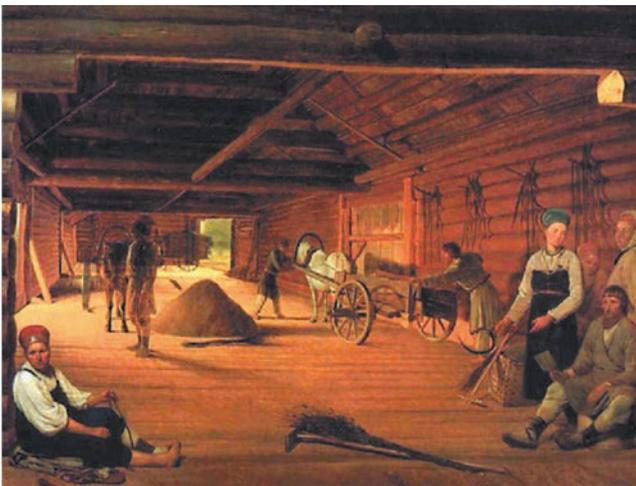
Война 1812 г. не случайно стала называться Отечественной. Само слово «народ» воспринималось по-другому. Образ жизни народа, его традиции всё больше привлекали внимание русских художников и писателей. После открытия академической художественной выставки 1821 г. её обозреватель утверждал, что «национальный костюм наших предков живописен не менее римского, простая рубашка русского крестьянина столь же красива, как греческий хитон». Обращаясь к художникам, он с волнением вопрошал: «Не легче ли художнику писать со своей природы, с предметов, повсюду его окружающих, чем для картин своих выдумывать всё — даже чужеземное небо?»

Алексей Гаврилович Венецианов вполне разделял эти мысли. Твёрдая уверенность в том, что ничего не надо «изображать иначе, чем в натуре является», стала главным направлением его творчества. Покинув в 1818 г. Петербург, где художник проявил себя как вполне успешный портретист, он обосновался в своём имении *Сафонково* и принялся на практике проверять справедливость своих взглядов. Картина «*Гумно*» стала первым произведением, в котором Алексей Венецианов начал проводить принцип безусловного следования натуре. Гумно — это большой крестьянский амбар, куда свозили созревшее зерно для обмолота и хранения. Чтобы убедить зрителя в правдивости изображённого, А. Г. Венецианов даже приказал выпилить заднюю стену сарая, открыв для обозрения всё внутреннее пространство. Оно спокойно освещено струями света, который льётся сквозь настежь распахнутые просторные ворота-двери. Внутри видны непритязательно расположенные группы крестьян. С левой стороны амбара сидит отдыхающая крестьянка, с правой находится группа из четырёх человек. Из повозки, в которую запряжена



А. Г. Венецианов.
Жница. 1820-е гг.

А. Г. Венецианов.
Весна. На пашне. 1820-е гг.



А. Г. Венецианов. *Гумно. 1821–1823*





А. Г. Венецианов.
На жатве. Лето.
1821



А. Г. Венецианов.
Девушка с васильками. 1839



А. Г. Венецианов.
Утро помещицы. 1823

белая лошадь, крестьяне только что высыпали зерно в самый центр амбара. Другая повозка с запряжённой гнедой лошадкой въезжает в амбар. По бревенчатым стенам амбара развешаны орудия крестьянского труда, отбрасывающие кривые тени. Горьчее желание художника запечатлеть всё как в натуре привело к некоторой театральности, но в каждой детали сквозит благоговейное чувство жизни. Увлечение новой тематикой стало для творчества А. Г. Венецианова определяющим. Одна за другой появляются небольшие картины из крестьянской жизни. Сначала это была патриархальная сцена «Утро помещицы», где представлена жена художника Марфа Афанасьевна, записывающая задания для своих крестьянок. В этом небольшом произведении художнику удалось воссоздать не только обстановку дома, но и непринуждённую атмосферу повседневной жизни. Вскоре появляются другие работы А. Г. Венецианова — «На пашне. Весна» и «Жатва. Лето». Композиционно всё ещё выстроенные по академическим нормам, они стали художественным обобщением ранних и сильных впечатлений художника от сельской жизни. Как родны и понятны были зрителю эти однообразные равнинные поля, фигуры крестьянок, одетых в национальные костюмы! Весной перед ними ещё голая коричневая земля с одинокими деревьями, которую надо боронить, пахать и засеивать. Летом это колосистое жёлтое пространство с зелёными плешинами, оставшимися от сжатой пшеницы или ржи. Высокий горизонт, огромное небо, покрытое лёгкими облачками, создают некий собирательный образ, олицетворяющий и плодородие земли, и естественную красоту человеческого труда.

Кроме жанровых сцен, А. Г. Венецианов создал целую галерею совершенно новых для русского искусства образов крестьян — «Захарка», «Девушка с васильками», «Девушка с подойником», «Спящий пастушок», «Пряха», «Кормилица с ребёнком»,

«Голова старика-крестьянина». Все они — дань уважения художника к тем людям, которых он видел вокруг себя и хорошо знал. А. Г. Венецианов, пожалуй, был последним художником, который, даже следуя правде изображения, всё ещё *работал в духе классицизма и романтических тенденций*.

Совсем другими глазами смотрел вокруг себя художник Павел Андреевич Федотов. «Сила детских впечатлений, запас наблюдений, сделанных мною при самом начале моей жизни, составляют, если будет позволено так выразиться, основной фонд моего дарования», — писал Федотов в автобиографических заметках. Сын небогатого отставного офицера, он проходил военную службу в Финляндском гвардейском полку, расквартированном в Санкт-Петербурге. Офицеры этого полка проводили свободное время не только на балах или за игрой в карты. Они охотно музицировали, ставили домашние спектакли, писали в альбомы столичных барышень стихи и украшали их незамысловатыми рисунками. Однако из всех офицеров этого полка лишь П. А. Федотов относился к искусству не как любитель, а как профессионал, посещая вечерние классы Академии художеств у самого Карла Брюллова. Хорошо понимая, что вершин мастерства можно достичь только ценой неимоверно тяжёлого труда, он навсегда оставляет военную службу, чтобы изображать на своих полотнах ту жизнь, которая влекла его более всего и которую он хорошо знал.

В 1846 г. он закончил первую большую картину «Свежий кавалер». Кажется, что художник сознательно ограничил сюжет домашними обстоятельствами. Тут всё предельно конкретно: и ситуация, и люди, в ней участвующие, и обстановка чиновничьей комнаты, и детали, красноречиво поясняющие место и обстоятельства действия. Автор дал подробное описание своего сюжета: «Утро после пиروвания по случаю полученного ордена. Новый кавалер не вытерпел: чем свет нацепил на халат свою обнову и горделиво напоминает свою значительность кухарке, но она насмешливо показывает ему единственные, но и то стоптанные и продырявленные сапоги, которые она несла чистить. На полу валяются объедки и осколки вчерашнего пира, а под столом заднего плана виден пробуждающийся, вероятно оставшийся на поле битвы, тоже кавалер, но из таких, которые пристают с паспортами к проходящим. Талия кухарки не даёт права хозяину иметь гостей лучшего тона. Где завелась дурная связь, там и великий праздник — грязь».

Через два года Павел Федотов закончил новую картину «Сватовство майора». Сцена, подобно театральному действу, разворачивается прямо на глазах у зрителя. Момент, взятый художником, как бы выхвачен из потока времени. Появление майора всё перевернуло в этом доме. Хозяин-купец в спешке натягивает непривычный для него сюртук. Его дочка надела платье, более откровенное, чем это было принято в купеческой среде, обнажившее шею и плечи. Суматошно и бестолково забегали приживалки, постоянные обительницы купеческих кухонь. Кажется, что и сам дом хочет выглядеть иным, значительным и светским. В этой суете не теряется лишь майор. Бывалый картежник и опытный обольститель, он уверенно стоит в дверях



А. Г. Венецианов.
Захарка. 1825



П. А. Федотов.
Свежий кавалер.
1846



П. А. Федотов.
Автопортрет. 1848

дома, из которого хочет извлечь пользу. Когда картину показали на академической выставке 1849 г., она имела ошеломляющий успех. Специально для этой картины художник написал стихотворную «Рацею», которую сам же и читал в присутствии публики, подобно ярмарочному зазывале, подробно расписывая всё, что было изображено на картине. Проницательные зрители за внешне забавным сюжетом видели в этой картине «глубокую горечь, наполнявшую душу автора, негодование и сдерживаемые рыдания».

Вслед за картиной «Святовство майора» Павел Федотов создаёт ещё одно сатирическое произведение, названное художником «Завтрак аристократа», имеющее насмешливый подзаголовок «Не в пору гость». Разорившийся аристократ, услышав звонок неожиданного посетителя, поспешно закрывает дорогим меню из модного ресторана свой скудный завтрак, состоящий всего лишь из куска чёрного хлеба.

Казалось, после успеха своих работ Павел Федотов обрёл всё: звание академика, материальный достаток, признание самого Карла Брюллова. Он делал повторения самых популярных своих полотен, его приглашали в модные сатирические журналы. Но после европейских революций 1848 г. в России началась реакция. Что это такое, Федотов испытал на себе. Было запрещено печатать литографии с картин художника, заказов на их повторение больше не поступало, многие прекратили с ним всякое общение. «Оплёванным фурором» назвал Павел Федотов эту перемену в своей судьбе, по которой улавливал смысл происходивших грандиозных потрясений. Более сознательное и глубокое понимание реакционной России дало творчеству



П. А. Федотов.
Святотство майора. 1848



П. А. Федотов. *Завтрак аристократа (Не в пору гость). 1849–1850*

Федотова новое направление. Он перестал смеяться и всю накопившуюся горечь выплёскивал в щемящих до боли полотнах. В картине *«Анкор, ещё анкор!»* ничего не происходит. Маленькая комната с низким потолком погружена во мрак. Эту тяжёлую темноту не в силах разогнать слабенькое пламя догорающей свечи. У правой стены на лавке лежит офицер. Его почти не видно, освещена только рука в белой рубашке. Командой *«Анкор!»* он заставляет пуделя перепрыгивать через тросточку бесчисленное количество раз. Из этого гнетущего полумрака в крохотном оконце виден зимний пейзаж и маленький домик провинциального города. Вынужденное безделье и тупая праздность — вот всё, что доступно в этой глуши. Удивителен лаконизм художника — ситуацию он обозначает на картине небольшим количеством деталей. Эмоциональное воздействие на зрителя обеспечено цветом и колоритом. Сюжетом последней картины Федотова *«Игроки»* стала всего лишь игра в карты. Очередная партия внешне спокойна. Но как устали её участники! Как им хочется потянуться, размяться, изменить позу! В картине тот же, что и в *«Анкор, ещё анкор!»*, тяжёлый полумрак. На голых стенах пустые рамы без картин. Какая гнетущая тоска! Какая безнадежная жизнь!

Тема *«маленького человека»*, задавленного обстоятельствами, постепенно становилась главной. В 1830 г., живя в Болдино, А.С. Пушкин написал *«Повести Белкина»*. Образ станционного смотрителя насыщен особым трагизмом. Широко известен и образ чиновника из повести Н.В. Гоголя *«Шинель»*, безжалостно обобранного на одной из петербургских ночных улиц. Галерею *«маленьких людей»* продолжили герои романсов Александра Сергеевича Даргомыжского — *«Титулярный советник»* и *«Червяк»*. К сожалению, П.А. Федотов их уже не услышал. Жизнь художника оборвалась в тот момент, когда в русском искусстве — литературе, живописи, музыке — было намечено иное направление. Новые творческие принципы были развиты художниками следующих поколений.



П. А. Федотов. *Анкор, ещё анкор!* 1851—1852



П. А. Федотов. *Игроки.* 1852

Задания (результаты оформляются в виде индивидуального портфолио)

► **Проверь себя:** • Какие направления сосуществовали в русском искусстве первой половины XIX в.? • Почему художника К. П. Брюллова называли «великий Карл»? • Какая тема преобладала в творчестве А. Г. Венецианова? • Под влиянием каких событий в русском искусстве и творчестве А. Г. Венецианова возник интерес к народной теме? Жизнь каких социальных слоёв стала темой творчества П. А. Федотова? • Кто из писателей и композиторов продолжил тему «маленького человека» в русском искусстве середины XIX в.?

► **Проанализируй художественное произведение:** **1. Рассмотр** произведение К. П. Брюллова «Последний день Помпеи», **определи** признаки классицизма и романтизма в этом произведении и **назови** их. **2. Охарактеризуй** образы крестьян в живописных произведениях А. Г. Венецианова. **3. Назови**, к какому жанру можно отнести картины П. А. Федотова. **Обсуди** его особенности с одноклассниками. **4. Выбери** понравившиеся произведения А. Г. Венецианова и П. А. Федотова, **сравни** их и **объясни**, в чём разница в подходе художников к реалистическому отражению действительности.

► **Систематизируй свои знания:** используя приобретённые навыки при выполнении подобных заданий, **дополни** составленную тобой историческую ленту времени первой половины XIX в. в соответствии с содержанием § 9.

► **Дополни свои знания новыми сведениями:** **1. Выпиши** имена художников, писателей, композиторов и названия произведений из § 9. **2.** Соответственно составленному списку, используя дополнительную и справочную литературу и поисковые программы Интернета, **найди, собери и обработай информацию** (сведения о жизни и творчестве, изображения произведений), касающуюся деятелей культуры этого времени, составь краткие биографические справки и **включи** в них сведения об их основных произведениях. **Подготовь** выставку-презентацию, включив в неё самостоятельно найденные изображения. **3.** Опираясь на знания, полученные на уроках литературы, изобразительного искусства и музыки, **выдели** основные характерные признаки русской культуры изучаемого периода, **подготовь** обобщающий портрет эпохи и **обсуди** его с одноклассниками.

§ 10. ПРИГОВОР ЯВЛЕНИЯМ ЖИЗНИ

► Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?» и демократические идеи в русском искусстве второй половины XIX в. В. Г. Перов. • Меценат П. М. Третьяков. Основатель художественной критики В. В. Стасов. • Академия художеств и «бунт четырнадцати». Товарищество передвижных художественных выставок (ТПХВ). • Темы и идеи русского искусства второй половины XIX в. • Эстетические теории и художественная практика жизни.

Товарищество!
Как они себя хорошо назвали.
В. В. Стасов

10 мая 1855 г. в стенах Петербургского университета молодой учитель словесности из провинциального Саратова *Николай Гаврилович Чернышевский* был допущен к защите диссертации на тему «*Эстетические отношения искусства к действительности*». К тому времени он жил в Петербурге, сотрудничал с прогрессивным журналом «*Современник*», был одним из организаторов подпольных революционных групп и давно находился под подозрением. 7 июля 1862 г. он был арестован и препровождён в Петропавловскую крепость. Сидя в одиночной камере, за очень короткий срок Н. Г. Чернышевский написал роман с пророческим названием «*Что делать?*», опубликованный в 1863 г. После обряда гражданской казни, совершённого 19 мая 1864 г., писатель был отправлен в Сибирь на каторжные работы и вечное поселение.

Впрочем, знаменитый вопрос мятежного философа и журналиста давно уже волновал не только политически активную часть русского общества. *Писатели, художники, музыканты дружно искали новые пути в искусстве.* Они взахлёб читали диссертацию, изданную через десять лет без указания имени автора. Ведь её итоговый вывод гласил: «*Воспроизведение жизни — обобщающий характеристический признак искусства, составляющий сущность его; часто произведения искусства имеют и другое значение — объяснение жизни; часто имеют они и значение приговора о явлениях жизни*». Как это не походило на официальную эстетику Академии художеств! *Мифы и античная история стали неинтересны. Теперь другие темы и другие сюжеты привлекали внимание.* Главный тезис Чернышевского «*Прекрасное есть жизнь*» упал в России на благодатную почву.

Однако в Московском училище живописи, ваяния и зодчества, организованном как независимый от Петербургской академии художеств учебный центр, уже давно тяготели к бытовому жанру. Ведущий преподаватель и кумир многих учеников *Василий Григорьевич Перов* стал страстным обличителем



В. Г. Перов.
Дети-сироты
на кладбище.
1864

социальной несправедливости. В 1861 г. он закончил картину «Сельский крестный ход на Пасхе». В маленьком русском селе в пасхальный день небольшой церковный причт по традиции обходит все деревенские домики. Несмотря на раннюю весну, на улице пасмурно и грязно. Крестный ход уже заканчивается, и его участники только что вышли из крайней избы. Сельский священник чувствует себя неустойчиво и, чтобы не упасть, держится за столбик крыльца. Его обрюзгшее лицо и пьяные покрасневшие глаза не вызывают никакой симпатии. Рядом с ним растянулся совсем захмелевший дьячок. Он судорожно зажал кадило, но выронил табакерку, Евангелие и пасхальное яйцо. Нестройная толпа сильно подвыпивших богоносцев дополняет картину безотрадной правды деревенской жизни. Внимательный аналитический взгляд художника наполнил картину массой говорящих деталей. Края иконы, которую вверх ногами несёт старик, от небрежного отношения давно отбиты, а с другой иконы, что в руках у крестьянской девки, осыпалась краска, и под окладом вместо лика зияет пустая доска. За крестным ходом плетётся убогая лошадь, запряжённая в телегу, куда складывают деревенские подношения.



В. Г. Перов. Сельский крестный ход на Пасхе. 1861



В. Г. Перов. Последний кабак у заставы. 1869

куда складывают деревенские подношения. Показанная на постоянной выставке в Обществе поощрения художников, картина сразу привлекла внимание «грубой натуральностью» и небывалой до этого обличительной силой. Картину немедленно сняли и даже запретили воспроизводить в журналах её изображение.

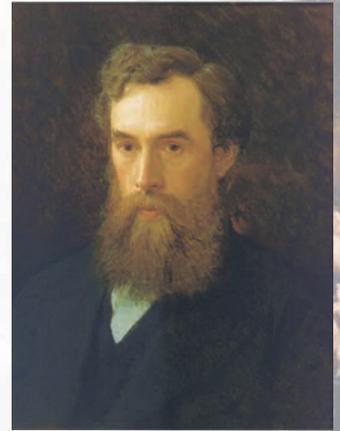
Когда стало известно, что ещё до открытия выставки мятежная картина была приобретена Павлом Михайловичем Третьяковым, один из художников написал ему: «Слухи носят, что будто бы Вам от Св. синода скоро сделают запрос, на каком основании Вы покупаете такие безнравственные картины и выставляете их публично». Но П. М. Третьяков был личностью весьма примечательной и пересудов не боялся. Он происходил из старинного московского купеческого рода, владел мануфактурным производством и был очень богат. Страстно любя русское искусство, он начал планомерно собирать произведения тех художников, о которых в обществе говорили больше всего. Он со всеми перезнакомился, часто бывал в мастерских и покупал понравившееся ему произведение задолго до завершения. Для своего собрания он выстроил в центре Москвы огромный особняк в старорусском стиле. Собирательство П. М. Третьякова было оценено современниками как *бескорыстное подвижничество*. Владимир Васильевич Стасов сказал о нём: «Он один вынес на сво-

их плечах существование целой русской школы». Всю огромную коллекцию вместе с домом в 1892 г. П. М. Третьяков передал в дар городу Москве.

В. В. Стасов был также неравнодушен к отечественному искусству. Обладая широкими познаниями в области музыки, литературы, археологии, он стал одним из первых профессиональных критиков современного искусства. Он мгновенно откликнулся на все крупные события художественной и музыкальной жизни. Материалы об оперных премьерах, литературные обзоры, статьи о художественных выставках регулярно появлялись на страницах периодических изданий. Мнение В. В. Стасова ценили, его оценок ждали, некоторые его определения становились почти классикой. Когда группа из пяти молодых композиторов сплотилась вокруг *М. А. Балакирева*, В. В. Стасов сразу же назвал их *Могучей кучкой*. Постепенно его рабочее место в Санкт-Петербургской публичной библиотеке превратилось в центр, куда сходились нити рождавшихся новых прогрессивных идей.

Что же удивительного было в том, что бурное кипение страстей докатилось и до стен самой Академии художеств! Но наблюдая за столь значительными изменениями художественных вкусов, она упорно продолжала придерживаться установленных правил. Одной из таких традиций были конкурсные испытания на золотую медаль 1-й степени, к которым допускались только талантливые ученики. В 1863 г. в утверждённом академическом Советом списке значилось 14 человек. Они давно подали прошение на участие в конкурсе, но просили о праве свободного выбора сюжета для своих дипломных работ. 9 ноября 1863 г. вся группа вошла в зал Академического Совета для объяснения конкурсной задачи. Участник этих событий вспоминал: «Один из нас, именно Крамской, отделяется и произносит следующее: «Мы два раза подавали прошение, но Совет не нашёл возможным исполнить нашу просьбу; то мы, не считая себя вправе больше настаивать и не смея думать об изменении академических постановлений, просим покорнейше освободить нас от участия в конкурсе и выдать нам дипломы на звание художников». Конечно, им было отказано, конечно, они в знак протеста покинули стены Академии художеств; и конечно, разгневанные официальные круги оценили это событие как бунт. В секретном письме шефу жандармов сообщалось, что лица, «поименованные в списке», предполагают «составить особое общество, под видом занятия художествами независимо от Академии», за которым следует установить негласное наблюдение.

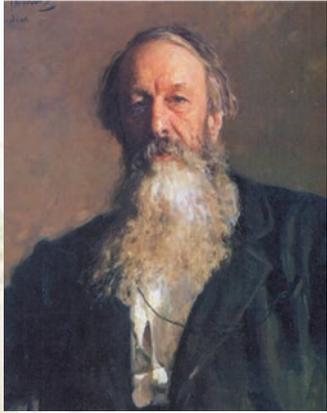
«Бунт» этот, приглушённый внутри почтенного заведения, имел за его пределами далеко идущие последствия. Потребность объединиться, образовать, по словам В. В. Стасова, «свою собственную среду и массу с твёрдо сознаваемой целью» становится чрезвычайно актуальной. В 1870 г. по инициативе В. Г. Перова и *Григория Григорьевича Мясоедова* родилось *Товарищество передвижных художественных выставок (ТПХВ)*, а 1871 г. состоялась их первая выставка. Учитывая огромный интерес к новым веяни-



И. Н. Крамской.
Портрет
П. М. Третьякова.
1876



И. Н. Крамской.
Неутешное горе.
1884



И. Е. Репин.
Портрет
В. В. Стасова. 1883

ям в искусстве, залы для неё предоставила Академия художеств. Оценивая это событие, В. В. Стасов писал: «Новизна задач, сила, глубокая народность, поразительная жизненность, полное отсутствие прежней художественной лжи, талантливость, бьющая ключом, — всё там есть». Новая форма выставочной деятельности оказалась чрезвычайно жизнеспособной. Сорок восемь выставок, проведённых во многих городах России, — итог впечатляющий. Передвижных художественных выставок ждали, за ними следили, их анализировали, их поддерживали.

В самом деле, какие сюжеты, какие темы, какие судьбы открылись перед художниками, сбросившими путы академических условностей! Что может быть актуальней политических событий, одно за другим потрясающих русское общество! Как сложно проходило освобождение крестьян от крепостной зависимости, показал Г. Г. Мясоедов в картине «Чтение Манифеста 19 февраля 1861 г.». Деревенские мужики, собравшиеся у ночного костра после рабочего дня, длившегося весь световой день, внимательно слушают пастушонка. Трудный текст царского указа понятен не сразу. Мальчик читает медленно, повторяя некоторые фразы по нескольку раз. Лица крестьян, сгрудившихся вокруг чтеца, напряжены. Самые старшие слушают с недоверием, кто-то надеется на реальность обещанных социальных перемен, для кого-то само слово «манифест» оказалось в диковинку. О молодом крестьянине, подпирающем голову рукой, Мясоедов говорил, что этот персонаж «ходил по оброку, мастеровой, видел кое-что, довольно интеллигентный и мягкий человек». А крепкого старика, который стоит, опираясь на палку, назвал «спорщиком на миру, скептиком и протестантом по нутру». Появление картины вызвало восторженную оценку «мастерства группировки», «прекрасных типов» и «подлинной народности».

Подобно Г. Г. Мясоедову, «подсматривал» за политическими событиями и другой художник — *Илья Ефимович Репин*. Теме освободительного движения, «хождения в народ» он посвятил цикл из трёх картин, названный впоследствии «революционной трилогией». Художник в обобщённой форме проследил судьбу



Г. Г. Мясоедов. Чтение Манифеста
19 февраля 1861 г. 1873



И. Е. Репин. Арест пропагандиста.
1880—1892

тех, кто посвятил свою жизнь освобождению народа и называл себя революционерами-демократами. Первая картина цикла — «Арест пропагандиста». В полутёмной деревянной крестьянской избе идёт сбор улик против только что арестованного революционера-народника. Стоящие у окна, косо смотрящие мужики, радостно потрясающий стопкой найденных книг молодой человек, становой, читающий постановление об аресте, раскрытый чемодан с кипой революционной литературы, диалог взглядов арестованного и зажиточного крестьянина — вот детали, показывающие, что деятельность народников у народа же особой поддержки не находила. Вторая картина цикла, «Отказ от исповеди», продолжает живописный рассказ. Приговорённый к смерти даже в последние минуты не признаёт церковного покаяния, к которому его призывает священник. Завершает этот цикл произведение «Не ждали». В нём И. Е. Репин достиг подлинной драматургии и подлинного психологизма. Обстановка комнаты, в которой происходит действие, проста и безыскусна. Стены украшают портреты поэтов-демократов Т. Г. Шевченко и Н. А. Некрасова. Фотография, изображающая царя Александра II в гробу, напоминает о недавних событиях. Возвращения политического ссыльного никто из членов его семьи действительно «не ждал» — ни молодая жена, сидящая за роялем, ни младшие дети, делающие за столом гимназические уроки, ни его мать. Когда горничная открыла вошедшему дверь, всё изменилось. На лицах мгновенно проявилась вся гамма человеческих чувств — от радости узнавания до настороженности и простого любопытства. Но подлинный драматизм ситуации создаётся скрещением двух взглядов — давно ожидающей матери и так неожиданно вернувшегося сына. Фигура каторжника, освещённая ярким лучом солнца, воспринималась современниками как символ оптимистической веры в будущее. «Посмотрите на главное действующее лицо, — писал В. В. Стасов, — у него на лице и во всей фигуре выражены энергия и не сокрушённая никаким несчастьем сила».



И. Е. Репин. Портрет М. П. Мусоргского. 1860-е гг.



И. Е. Репин. Отказ от исповеди. Фрагмент. 1882



И. Е. Репин. Не ждали. 1884—1888



В. Е. Маковский.
Свидание. 1884

Социальные реформы, революционные события многое изменили в привычном ритме жизни. Всё сдвинулось с места, всё пришло в движение. Какой одинокой и тоскливой кажется жизнь на картине *Иллариона Михайловича Прянишникова «Порожняки»!* А сколько сочувствия вызывают дети в картине В. Г. Перова *«Тройка»*, полное название которой *«Ученики-мастеровые везут воду»*. По обмёрзшим городским улицам тянут огромную заледевшую бочку с водой впряжённые в сани подростки. Намеренно выстроив их фигурки так, словно это упряжка лошадей, художник показал, какой по-взрослому тяжкой стала жизнь крестьянских детей. Печальная судьба бедняков, вынужденных отдавать своих детей на заработки, с предельной простотой раскрыта *Владимиром Егоровичем Маковским* в картине *«Свидание»*.

Обобщённый «портрет» пореформенной России предстаёт в картине *Ильи Ефимовича Ретина «Крестный ход в Курской губернии»*. Главный герой этого эпического полотна — многотысячная толпа народа. Подобно полноводной реке, «течёт» она из-за горизонта, растекаясь на два потока. Крестный ход пришёлся на жаркий день. Из-за яркого солнца небо кажется не синим, а выцветшим. Тысячи ног, шаркающих по выжженной глинистой земле, поднимают в воздух тяжёлую густую пыль. В головной части процессии несут расцвеченный лентами церковный фонарь с горящими внутри свечами. Шествие движется долго и медленно. На многих лицах усталость и равнодушие. Деревенские бабы не замечают, что вместо иконы они несут пустой киот, а священник в расшитой золотом ризе уже кое-как размахивает кадиллом. На первый взгляд толпа кажется однородной. Однако тучную барыню плотно окружили мужики во главе с сельским старостой, а странников победнее от основного шествия грубо отгораживают конные урядники. Один из самых значительных образов картины — горбун, сознательно выделенный художником из общей массы. Не замечая неумолимого движения руки, отгораживающего его от «избранных», он в неудержимом порыве пробивается поближе к иконе, осоз-



В. Г. Перов. Тройка. 1866



И. Е. Ретин. Крестный ход в Курской губернии.
1880—1883

навая равенство всех перед Богом. Взгляд горбуна, пронизанный глубокой верой в чудо исцеления, налагает на его образ печать своеобразной духовной красоты.

Социально окрашенную направленность приобретает и пейзажный жанр. Небольшая по размеру картина *Алексея Кондратьевича Саврасова «Грачи прилетели»* стала своеобразным символом неброской красоты русской природы. Столь характерное для средней полосы России серенькое небо, уже отяжелевший и проседающий снег, тонкие стволы берёз, голые ветви с остатками старых грачиных гнёзд да маленькая одноглавая церковь за ними — вот и всё содержание. Но именно эта картина впервые открыла зрителю поэтическое обаяние самого обыденного и столь типичного русского пейзажа. Много позже, когда уже гремело имя *Ивана Ивановича Шишкина*, эпического певца русского былинного леса, когда младший современник Саврасова *Фёдор Александрович Васильев* создал обаятельные пейзажи, окрашенные личным чувством, появилось самое знаменитое пейзажное полотно *Исаака Ильича Левитана «Владимирка»*. В раскисшей дороге знаменитого тракта до сих пор угадываются следы каторжан, а в сыром воздухе явственно слышится печальный и однообразный «кандалный звон».

Анализируя итоги деятельности Товарищества передвижных художественных выставок сначала за 25 лет, а потом и за более долгий период, В. В. Стасов неизменно отмечал тесную взаимосвязь изобразительного искусства с другими процессами «нашей художественной жизни». Истоки критического отношения к действительности он видел в творчестве *П. А. Федотова* и с удовольствием цитировал эстетический труд Н. Г. Чернышевского. Он подчеркнул огромное влияние русской художественной литературы и журнальной публицистики на формирование самой эстетики передвижников. В своих сравнительных обзорах он неизменно ссылаясь на имена *Николая Васильевича Гоголя*, *Льва Николаевича Толстого*, *Фёдора Михайловича Достоевского*, *Михаила Евграфовича Салтыкова-Щедрина*, *Владимира Георгиевича Гаршина*, чьи портреты считали за честь писать почти все передвижники. В. В. Стасов проводил параллели между творчеством В. Г. Перова и М. П. Мусоргского, заметив впоследствии сходство его музыкального мышления с творчеством В. И. Сурикова. Отметил критик и значение И. Н. Крамского как друга, советчика, идеолога всех передвижников. Оценивая сделанное передвижниками, В. В. Стасов, однако, пророчески написал: «*Мелкие сцены и со-*



А. К. Саврасов.
Грачи прилетели. 1871



И. М. Прянишников.
Порожняки. 1871



И. И. Левитан.
Владимирка. 1892

бытия, как иногда ни интересны, должны будут всё более и более отходить на дальнейший план и давать место таким сценам и событиям, где на сцене — жизнь, люди и характеры». Дальнейшее развитие русского искусства в полной мере доказало правоту великого критика.



*Портрет
Н. Г. Чернышевского*



* * *

Задачей автора было исследовать вопрос об эстетических отношениях произведений искусства к явлениям жизни. Вот главные из выводов, к которым привело это исследование:

Истинное определение прекрасного таково: «Прекрасное есть жизнь».

Действительность не только живее, но и совершеннее фантазии. Образы фантазии только бледная и почти всегда неудачная переделка действительности.

Искусство воспроизводит всё, что только есть интересного для человека в жизни.

Искусство только напоминает нам своими произведениями о том, что есть интересного для нас в жизни, и старается до некоторой степени познакомить нас с теми интересными сторонами жизни, которых не имели мы случая испытать или наблюдать в действительности.

Воспроизведение жизни — общий характеристический признак искусства, составляющий сущность его; часто произведения искусства имеют и другое значение — объяснение жизни; часто имеют они и значение приговора о явлениях жизни.

(Н. Г. Чернышевский. Эстетические отношения искусства к действительности)

* * *

Самая большая художественная новость в настоящее время в Петербурге — передвижная выставка. С какой стороны на неё ни



И. Е. Репин. Бурлаки на Волге. 1873

посмотришь, везде она является чем-то особенным и небывалым: и первоначальная мысль, и цель, и дружное усилие самих художников, которым никто извне не задавал тона, и изумительное собрание превосходных произведений, в числе которых блещет несколько звёзд первоклассной величины, — всё это не слышано и не видано, всё это новизна поразительная.

Кому ещё недавно могло прийти в голову, что настанут такие времена, когда русские художники не захотят более ограничиваться одним личным своим делом... что они вдруг бросят свои художественные норы и захотят окунуться в океан действительной жизни, примкнуть к его порывам и стремлениям, задумаются о прочих людях, своих товарищах! Не раз, правда, приходило это иным в голову, и мы сами, пишущие эти строки, не раз призывали к этому наших художников, пробовали наметить им их задачу; но никто, конечно, не думал, что так скоро художники откликнутся на призыв и, кроме палитры и резца, возьмут ещё и общее, и своё собственное дело в руки.

Всего важнее нам кажется именно последнее — *решимость художников соединиться, образовать свою собственную среду и массу*. С твёрдо сознаваемою целью и горячим желанием не только делать красивые картины и статуи... но и создавать этими картинами и статуями что-то значительное и важное для ума и чувства людского. <...> Два года назад, в 1869 г., возникла впервые мысль о передвижных художественных выставках, т. е. таких выставках, которые не только ограничивались бы только двумя большими городами — Петербургом и Москвой, но и переносились бы из одного города в другой. В самом деле, что может быть проще той мысли, что не в одном же только Петербурге и Москве живут люди, что и в других местах есть тоже много субъектов, способных понимать и любоваться на то, что чудесно, и что пора именно об них-то и подумать, потому что сотни, тысячи вёрст расстояния и сотни и тысячи всяких недостатков и невозможностей отделяют их, ничего не видящих и всего лишённых, от нас, утопающих в удобствах и наслаждениях всякого сорта. <...>

На днях открылась первая выставка этого Товарищества в залах Академии художеств, потому что, надо сказать, к чести Академии, она не приревновала нового предприятия, уразумела, что тут нет никакой вражды или подрыва ей, ничего идущего против всех её же стремлений и начинаний и что надо изо всех сил помогать людям, которые делают новое, хорошее дело. <...> Выставка поразительна не по одному только прекрасному своему намерению — она тоже поразительна и по прекрасному осуществлению его. Почему? — потому что теперешнее поколение художников другое. <...> Перед нами теперь другая порода, здоровая и мыслящая, озирающая то, что кругом неё... совершается, устремившая, наконец, серьёзные свои очи в историю, чтобы оттуда черпать не одну только политическую шелуху, но глубокие черты старой жизни, или же рисующая на своём холсте те характеры, типы, и события ежедневной жизни, которые первый научился видеть и создавать Гоголь. <...>

Ко всему нами сказанному можем прибавить только одно: дай Бог, чтоб таких выставок было ещё много. <...>

(В. В. Стасов. *Передвижная выставка 1871 г.*)



Задания (результаты оформляются в виде индивидуального портфолио)

► **Проверь себя:** • Кто из писателей впервые поставил перед русским обществом знаменитый вопрос «Что делать»? • Кого можно назвать идеологами передвижничества? • Имеет ли значение деятельность мецената для развития искусства? • Какие темы из жизни прежде всего волновали художников-передвижников? • На что была направлена творческая деятельность художников, членов Товарищества? • Может ли быть жанр пейзажа социально окрашен? • Как определял Н. Г. Чернышевский главную задачу искусства и что он считал самым характерным признаком его?

► **Проанализируй художественное произведение:** 1. Опираясь на знания, полученные на уроках изобразительного искусства, литературы и музыки, **выбери** понравившиеся произведения каждого вида искусства и **объясни** на их примере, какое значение в формировании изобразительного искусства во второй половине XIX в. сыграли русская литература и музыка. 2. **Объясни** на примере любимых пейзажей художников второй половины XIX в., почему можно утверждать, что пейзажи отражают поэтическую красоту родной природы. **Обоснуй** свою точку зрения.

► **Систематизируй свои знания (по учебнику):** используя полученные навыки, **составь** историческую ленту времени второй половины XIX в. и **заполни** её датами и фактами культурной жизни России в соответствии с содержанием § 10.

► **Дополни свои знания новыми сведениями:** 1. **Найди, собери и обработай информацию** (биографические данные) о ведущих художниках-передвижниках, **соотнеси** её с тем, что тебе известно о них из § 10 и, опираясь на знания, полученные на уроках литературы, музыки и изобразительного искусства, **составь** их жизнеописания. 2. **Выдели** те черты каждого из художников-передвижников, которыми привлекает их личность, и **обсуди** в классе.

§ 11. ОСМЫСЛЕНИЕ ИСТОРИИ

► Скульптор М. О. Микешин и его памятник «Тысячелетие России». • Русские историки Н. М. Карамзин, С. М. Соловьёв и В. О. Ключевский. • Академия художеств и новые требования к историческому жанру. Историческая бытовая картина в творчестве В. Г. Шварца и К. Д. Флавицкого. • Русская история в искусстве второй половины XIX в. И. Е. Репин и В. И. Суриков. • «Сила правды, сила историчности».

Естественно было искать выхода
наболевшему трагизму в истории.

И. Е. Репин

Исторической датой, с которой начинается русское летоисчисление, был 862 год — год легендарного призвания варягов на Русь. Когда этому событию исполнилось 1000 лет, в детинце *Великого Новгорода* напротив древнейшего *Софийского собора* был установлен памятник скульптора *Михаила Осиповича Микешина* «Тысячелетие России». Гигантский шар-державка расположен на колоколообразном монументе, призванном «благовестить потомкам о героическом прошлом России». Шесть многофигурных групп, расположенных вдоль второго яруса памятника, символизируют шесть важнейших событий: призвание варягов на Русь (862); Крещение Руси (988—989); начало изгнания татар (Куликовская битва (1380); основание самодержавного царства Русского (1491); начало царствования династии Романовых (1613); образование Российской империи (1721). В нижнем ярусе фризообразно размещены христианские просветители, государственные люди, военные люди и герои, писатели и художники. Среди них и первый историк России — *Николай Михайлович Карамзин*.

Писать исторический труд всегда было нелёгким делом. Нужно не только собрать факты и распределить их во временной последовательности, но и дать им по возможности объективную интерпретацию. *Николай Михайлович Карамзин* назвал свой труд «*История государства Российского*» (1816—1829), сосредоточив внимание на деятельности русских государей и смене форм правления. *Сергей Михайлович Соловьёв*, публиковавший свой труд с 1851 по 1879 г., назвал его «*История России с древнейших времён*». Его интересовали существенные черты развития нации и государственности. После смерти С. М. Соловьёва в Московском университете стал читать лекции *Василий Осипович Ключевский*, для которого был важен социологический аспект исторических событий. Полностью его курс лекций был опубликован только в 1904—1911 гг. Эти сочинения стали почвой для осмысления отечественной истории в русской культуре второй половины XIX в.



М. О. Микешин.
Памятник
«Тысячелетие
России».
Новгород. 1862



К. Д. Флавицкий.
Княжна Тараканова.
1864

Исторический жанр в Петербургской академии художеств всегда считался «главным и высшим родом искусства». Но как изменилось отношение к этому жанру во второй половине XIX в.! Библейские и античные сюжеты отошли в область школьных упражнений, а главным требованием к выпускникам исторического класса стала историко-бытовая реальность и верность деталей. В 1864 г. выпускник Академии художеств *Константин Дмитриевич Флавицкий* показал большую картину «Княжна Тараканова».

Эта знаменитая авантюристка выдавала себя за дочь Елизаветы Петровны и претендовала на русский престол. По приказу Екатерины II она обманом была вывезена из Италии графом Орловым и заточена в Петропавловскую крепость. Исторические источники подтверждают, что Тараканова умерла от чахотки в 1775 г. Находясь под сильным влиянием Карла Брюллова, Константин Флавицкий избрал в качестве сюжета легенду, по которой княжна Тараканова погибла во время наводнения, случившегося в Петербурге двумя годами раньше. Творческая интерпретация этой легенды помогла художнику создать потрясающую по драматизму сцену. Сквозь решётку окна в камеру заключённой врывается сильный поток воды. Он почти затопил всё пространство и вскоре начнёт заливать маленький железный столик. Спасаясь от воды, молодая красивая женщина поднялась на кровать, тщетно надеясь продлить жизнь. Вид разбушевавшейся стихии повергает её в ужас. Она инстинктивно отпрянула к стене. Рот полуоткрыт, плотно сомкнуты веки, зловещие серозелёные тени легли на голову и плечи, сознание покидает её. В предсмертные минуты она всё ещё прекрасна. Великолепны её темные волосы, обрамляющие удивительно выразительное, подобное античной маске лицо, роскошны её одежды из белого муара и тёмно-малинового бархата, лежащего тяжёлыми складками вдоль её стройного тела. Но какое безграничное отчаяние сквозит в подгибающихся от слабости коленях, в её тонких, бес-



М. М. Антокольский.
Нестор-летописец.
1890



В. М. Васнецов.
После побоища Игоря Святославича с половцами.
1880

сильно опущенных руках! Драматизм изображённого события усилен противопоставлением прекрасного облика героини и убогой, мрачной обстановки камеры. Академические круги, увидев на картине крыс, взбирающихся к ногам княжны, даже упрекнули художника в излишнем натурализме.

Произведение К. Д. Флавицкого оказалось весьма созвучным времени. Романтическая окрашенность сюжета напоминала зрителям о многих узниках, погибших в казематах Петропавловской крепости. Чтобы заглушить толки о жестокой расправе царей с неугодными людьми, Александр II лично повелел сделать отметку: «Сюжет этой картины заимствован из романа, не имеющего никакой исторической истины».

Интерес к русской истории всё возрастал. Под влиянием оригинальных исследований *И.Е. Забелина* и *Н.И. Костомарова*, интересовавшихся скорее не великими деяниями, а бытовой стороной исторических событий, *Вячеслав Григорьевич Шварц* первым из русских живописцев начал писать картины, показывая историческое прошлое в его повседневности. «Задача художника, — говорил он, — вжиться в ту среду, обобщиться с людьми того мира, сделаться их современником, жить их жизнью». В традициях бытового жанра изобразил В. Г. Шварц русских самодержцев на картине «*Царь Алексей Михайлович, играющий в шахматы*» и даже такую трагическую сцену, как «*Иван Грозный у тела убитого им сына*». Ушедший в себя после угасшей вспышки гнева, безвольно опустив руки, царь сидит у стола, на котором лежит тело его сына, готовое к погребению. А в другом небольшом произведении живописца, «*Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче*», главное — пейзаж. Хмурое небо, грязный снег, расплзающийся под полозьями, мокрая земля, вязнущая под копытами лошадей, — вот что привлекает внимание художника. И если бы не царский герб на небольшом закрытом возке, если бы не тяжёлые одежды царской охраны, картину можно было бы считать и вполне бытовой.

Однако романтические традиции уходили в прошлое. Интерес к отечественной истории, возросший в русском искусстве к середине XIX в., заставил по-новому оценить деятельность таких крупных исторических личностей, как Иван Грозный и Пётр I. Верноподданническое истолкование фактов уступило место изучению и анализу, цари-реформаторы превратились



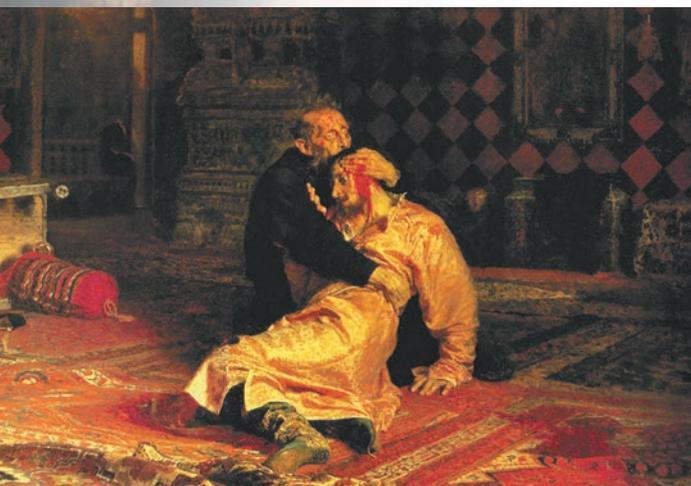
В. Г. Шварц. Царь Алексей Михайлович, играющий в шахматы. 1865



В. Г. Шварц. Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче. 1863

в деспотов, благоговение перед их личностью сменилось ужасом. Наступало время торжества реалистического направления. Член Товарищества передвижных художественных выставок Николай Николаевич Ге начал работу над картиной «Пётр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе». На материале истории художник решает тему борьбы двух мировоззрений. В простоте композиции, крайней сдержанности жестов, выразительности мимики персонажей картины выражена основная идея совершающейся трагедии, причина которой в неизбежном столкновении личных чувств и государственных интересов. Русский сатирик М.Е. Салтыков-Щедрин, увидев картину Н. Н. Ге на первой передвижной выставке 1871 г., написал: «Всякий, кто видел эти две простые вовсе не эффектно поставленные фигуры, должен будет сознаться, что он был свидетелем одной из тех потрясающих драм, которые никогда не изглаживаются из памяти».

1 марта 1881 г. взрывом бомбы, брошенной народовольцами, был убит русский царь Александр II. Через месяц участники убийства были публично казнены. Эти события вызвали всеобщее возбуждение, многие были их свидетелями. «Ах, какие это были кошмарные времена, сплошной ужас! Я даже помню на груди каждого дощечки с надписью «цареубийца», — вспоминал И. Е. Репин. Во время работы над «революционной трилогией» он начал делать наброски к новому замыслу, который через три года был осуществлён в большой картине «Иван Грозный и сын его Иван. 16 ноября 1581 г.». Впечатления от трагических дней марта 1881 г. нашли художественное воплощение в изображении событий трёхсотлетней давности. Работая над темой, художник не делал акцентов на причинах ссоры отца и сына. Его интересовал психологический момент этого события. «Главное в ней, — говорил И. Е. Репин о картине, — не внешний ужас, а любовь отца к сыну». В самом центре картины находятся два тесно сплетённых тела. Лицо Ивана Грозного страшно в своём иступлённом отчаянии. Он пытается остановить текущую сквозь



И. Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван. 16 ноября 1581 г. 1885



Н. Н. Ге. Пётр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе. 1871

пальцы кровь, удержать сползающее на пол тяжелеющее тело сына. Жестом слабеющей руки царевич утешает отца, но лицо его уже покрылось смертельной бледностью, сознание угасает. С поразительной убедительностью переданы отброшенный жезл, залитый кровью ковёр, переливающийся различными оттенками шёлковый кафтан царевича, сумрачный полумрак царских покоев. Чтобы усилить эмоциональный эффект, И. Е. Репин прибегает к художественным преувеличениям, изображая слишком сильно льющуюся кровь и слишком ярко освещая фигуры. Показанная на передвижной выставке 1885 г., картина И. Е. Репина никого не оставила равнодушным. Одни хвалили её, другие нещадно ругали. Официальные круги увидели в этом произведении «тенденцию известного рода». Через месяц картину сняли, а у купившего её П. М. Третьякова взяли подписку о недопустимости её публичного показа. Впрочем, под давлением демократической общественности её скоро вернули в экспозицию.

Тема эпохи Петра I отражена и в картине И. Е. Репина «Царевна Софья», и в масштабном по психологизму произведении Василия Ивановича Сурикова «Меншиков в Берёзове». Благоприятным временем для осмысления русской истории не как незатейливых фактов, а как столкновения личных и государственных интересов стало Смутное время. Трагедия А. С. Пушкина «Борис Годунов», гениально переложённая на язык оперы М. П. Мусоргским, показала главного героя во всём противоречии страстей, обуревавших его в период власти.

Совсем по-другому взглянул на русскую историю В. И. Суриков. В исторических фактах, в действиях царствующих личностей он увидел социальный конфликт, в который вольно или невольно вовлекаются огромные массы людей. Впервые тема народа мощно и сильно зазвучала в его масштабном произведении «Утро стрелецкой казни», показанном на передвижной выставке 1881 г.



И. Е. Репин.
Царевна Софья. 1879



В. И. Суриков.
Меншиков в Берёзове. 1883



В. И. Суриков.
Казак в красной шапке. Эскиз.
1879

Действие происходит дождливой поздней осенью. В Москву на Красную площадь со всех концов свезены повозки, заполненные осуждёнными на казнь мятежными стрельцами. Светает, рассеивающийся ночной мрак нехотя уступает место пасмурному холодному утру. В синем тумане постепенно проступают силуэты храма Василия Блаженного и кирпичные стены недавно перестроенного Кремля. На фоне цветного узорочья как будто обезглавленных куполов зловеще мерцают горящие в руках стрельцов поминальные свечи. Около шатровой башни Кремля уже готовы виселицы. Над ними кружится вороньё, предвещающая начало народной трагедии. Страшен и суров царь Пётр I. Он гневно смотрит на рыжебородого стрельца, единственного из всех посмевшего перед царём не снять шапку с непокорной головы. Взгляды царя и стрельца встретились в немом диалоге. О чём он? О непокорности? Об измене? О неизбежном торжестве сильной власти над старым и отжившим? Понимают ли участники диалога, а с ними и зритель, что стрелецкое войско — это прошлое, что оно отжило свой век и бунт, на который подняла стрельцов мятежная царевна Софья, изначально был обречён на поражение? Понимают ли они, что регулярное войско, создаваемое Петром I, — это будущее, борьба против которого заведомо была бессмысленной?

Открытие выставки, на которой было показано «Утро стрелецкой казни», состоялось 1 марта 1881 г., как раз в день убийства царя Александра II. Многие критики, оценивавшие и разбиравшие картину, задавали вопрос: на чьей же стороне художник, кому он сочувствует, стрельцам или царю? Для самого В. И. Сурикова такого вопроса не существовало, в оценке истории он был объективен. Он не случайно отодвинул фигуру Петра I вглубь картины, сделав *народ главным действующим лицом*. «Я



В. И. Суриков. *Утро стрелецкой казни.* 1881

всё народ себе представлял, как он волнуется. Подобно шуму вод многих, — вспоминал художник. — Торжественность последних минут мне хотелось передать, а вовсе не казнь».

Осмысление русской истории как столкновения личных и государственных интересов, результатом которого неизбежно являются социальные трагедии, было величайшим завоеванием русского искусства второй половины XIX в.



* * *

...в недалёком будущем мы опять увидим с наслаждением новые Ваши картины. Только бы они не были *малозначительны*, а затрагивали бы опять которую-нибудь глубокую и широкую русскую древнюю трагедию, корни русской старой истории, как в «Морозовой» и в «Стрельцах». Это настоящий Ваш удел, арена и задача! Трагедия, трагедия, трагедия — никак не что-то *спокойное* и *равнодушное*! Это не для Вас — как мне кажется и как я глубоко убеждён.

(В. В. Стасов — В. В. Сурикову.
СПб. 16 ноября 1902)

* * *

Один из секретов Сурикова — цельного и подлинного художника-реалиста, посвятившего жизнь самому неверному из видов искусства, исторической живописи, — в том, что он никогда не восстанавливал археологически формы жизни минувших столетий, а добросовестно писал то, что сам видел собственными глазами, потому что он был действительным современником и Ермака, и Стеньки Разина, и боярыни Морозовой, и казней Петра.

(М. Волошин. Воспоминания о художнике)

В. И. Суриков.
Боярыня Морозова.
Фрагмент. 1887



В. И. Суриков. Боярыня Морозова. 1887

* * *

Историческая картина по самой своей природе должна обладать, кроме чисто живописных достоинств, ещё ценностью драматического и поэтического произведения. Но не только гармонического слияния этих элементов не было в русской исторической живописи, но, кажется, не было их и в отдельности. Исторические картины Брюллова, Шварца, Ге — условны; в них нет исторического характера, психологии и каких-либо переживаний. Суриков первый увидел в картине историческую драму, первый гармонически сочетал глубину исторической мысли с фундаментальностью чистой описи. Вместо оперных финалов прежних исторических картин появилось подлинное изображение древней жизни на основании внутренней психологической правды исторического события. Суриков объективен; он как бы растворяется без остатка в переживаниях, мыслях и чувствах своих героев, окружённых атмосферою подлинной древности. И вместе с тем, несмотря на реализм и объективность в своих изображениях, Суриков сам в высокой степени индивидуален. Чувство древности, чувство предков и родины в нём необыкновенно сильны лиризмом. Внешний реализм сочетается в нём с вдохновенной фантастикой. Жуткие и нежные образы старой Руси — плоды его поэтических грёз.

Способность в непостоянстве текущей жизни видеть образы, отстоявшиеся веками, — его дар пророческий. Вглядываясь в живопись его картин и портретов, мы можем любоваться их поверхностью, крепостью рисунка, мощностью тона и силуэта, но мы главным образом и невольно устремляемся вглубь, в душу изображённых предметов, и, кажется, не можем их исчерпать.

Каждое лицо и предмет в его картинах живут не в силу своей натуральности, а в силу духа, заключённого в них и отражающего в себе богатство чувств целой нации...

(Я. А. Тепин.
Воспоминания о художнике)



В. И. Суриков. *Покорение Сибири Ермаком. 1895*

Задания (результаты оформляются в виде индивидуального портфолио)

► **Проверь себя:** • Кто из русских историков оказал огромное влияние на развитие исторического жанра в искусстве второй половины XIX в.? • Кто из русских художников развивал бытовое направление в жанре исторической картины? • В произведениях каких писателей и художников XIX в. история России предстаёт как психологическая драма личности? • Что связывает творчество художника В. И. Сурикова и композитора М. П. Мусоргского? • Каков был главный «исторический» вывод русского искусства второй половины XIX в.? • Есть ли в твоём родном крае (городе, посёлке) памятники, посвящённые историческому прошлому России XI—XIX вв.? Назови их создателей. • Представлены ли картины исторического жанра, написанные русскими художниками второй половины XIX в., в коллекции краеведческого или художественного музея региона, города, в котором ты живёшь? Расскажи о них подробнее.

► **Систематизируй знания:** используя полученные навыки, **составь** историческую ленту времени второй половины XIX в. и **заполни** её именами исторических деятелей и мастеров культуры и названиями их произведений в соответствии с содержанием § 11.

► **Проанализируй художественные произведения: 1. Выпиши** из § 11 названия произведений живописи, литературы и музыки, посвящённых важнейшим событиям истории России, и **расположи** их в хронологической последовательности. **Расскажи** о них, опираясь на знания, полученные на уроках истории, **определи** особенности художественной интерпретации данных исторических фактов в произведениях художников, писателей и композиторов и **назови** их. **2. Вспомни**, опираясь на знания, полученные на уроках изобразительного искусства, и **назови** имена художников и скульпторов второй половины XIX в., обращавшихся к темам русской истории в своих произведениях.



§ 12. ИЕРОГЛИФ, ПОНЯТНЫЙ ВСЕМ

► Античная и библейская классика в образовательной практике Академии художеств первой половины XIX в. • А. А. Иванов и особенности интерпретации евангельского сюжета в его картине «Явление Христа народу». • Историческое время второй половины XIX в. и особенности евангельской проблематики в творчестве передвижников И. Н. Крамского, В. Д. Поленова, Н. Н. Ге.

Глухая работа, начатая Александром Ивановым, в умах русских художников никогда не прекращалась.
И. Н. Крамской



А. Иванов. Голова Христа. Этюд

В то время, когда К. П. Брюллов уже жил и работал в Италии, Александр Андреевич Иванов, сын профессора исторической живописи, всё ещё учился в старших классах Академии художеств в Санкт-Петербурге. Как и положено на историческом отделении, в 1824 г. он принял участие в исполнении конкурсной работы на заранее предложенную тему — «Приам, спрашивающий у Ахиллеса тело Гектора». Внимательно вчитавшись в хорошо знакомый сюжет, молодой художник увидел в нём не холодную античную классику, а драматическое столкновение человеческих переживаний. Главного героя Ахилла, любимца богов и греков, Иванов изобразил в тот момент, когда он оплакивает прах своего друга Патрокла, убитого Гектором. От горестных дум Ахилла отвлекло появление царя Трои Приама, который, презрев собственную гордость, тайно пробрался в стан ахейца, чтобы выпросить тело сына для достойного по-



А. А. Иванов. Приам, спрашивающий у Ахиллеса тело Гектора. 1824

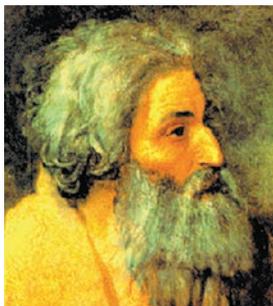


А. А. Иванов. Аполлон, Гиацинт и Китарис, занимающиеся музыкой и пением. 1831–1834

гребения. Приам униженно склонился перед победителем. Взгляд его, полный глубокой скорби, выражает немую надежду. Задумчив и Ахилл, но губы его искривила торжествующе-презрительная улыбка. Когда законченная работа была показана А. А. Ивановым на конкурсной комиссии, члены её не преминули отметить умение автора «вникать в свой предмет».

В 1828 г. за успехи в искусстве на средства Общества поощрения художеств Иванов отправляется в Италию. Прибытие в Рим, в котором художник проживёт почти всю жизнь, состоялось в 1831 г. Вскоре А. А. Иванов стал думать о выборе сюжета для отчёта перед Академией. Условия, как всегда, были жёсткими — картину надо было сделать за три года, сюжет должен был соответствовать требованиям исторического жанра, а исполнение — свидетельствовать не только о возросшем мастерстве, но и об успехах в усвоении классических традиций. У художника давно зрел замысел большой картины. В одном из писем он сообщает, что «заметил» в евангельском тексте сюжет, «достойный прославления». Когда о решении писать *«Явление Мессии»* было заявлено в Академии, его назвали «пустой мечтой». Никто не поверил в силы молодого художника. Однако ничто не поколебало решимости Иванова взяться за большую картину и довести свой замысел до конца. Тогда никто не предполагал, что работа затянется почти на всю жизнь.

А. А. Иванов. Явление Христа народу. Этюды



А. А. Иванов. Вода и камни под Палаццоуло, близ Флоренции. 1842—1846

Вникая в подробности избранной темы, создавая карандашные наброски и эскизы будущей картины, художник постепенно менял свой замысел — простая иллюстрация евангельского сюжета перерастала в монументальную историческую картину из жизни народа. Стремясь придать изображаемому событию психологическую убедительность и достоверность, А. А. Иванов усердно изучал описания Палестины, искал в окрестностях Рима подходящие пейзажи, выискивал среди окружающих выразительные и характерные лица. В итоге им было выполнено около четырёхсот этюдов человеческих фигур и коней, отдельных частей тела, брошенных на землю одежд, камней, лежащих в воде, деревьев и веток, освещённых лучами солнца. Этюды А. А. Иванова во многом были настоящими открытиями. Он научился видеть и замечать то, что до него мало кто видел и замечал, — цвет тени, рефлексы на обнажённых фигурах, отражения в воде.

Сюжет картины «Явление Христа народу» разворачивается на огромном холсте «размером в восемь аршин на десять». На берегу Иордана собралось множество людей, чтобы, приняв крещение от Иоанна, совершить водное омовение. Фигура Крестителя высится над всеми. Одной рукой он держит древко креста, другой ораторским жестом призывает к вниманию. Увидев на горизонте фигуру приближающегося Христа, Иоанн указывает на Него и сообщает о Его появлении занятой своими делами толпе. Всё приходит в движение. За спиной у пророка четыре ученика, среди которых самый молодой — Иоанн Богослов и более зрелый — Андрей. Они уже безоговорочно готовы идти за Мессией. Два других всё ещё сомневаются. Один из них даже спрятал руки в складках



А. А. Иванов. Явление Христа народу (Явление Мессии). 1837–1857

широкого хитона и опустил глаза. Слева из воды выходят юноша, проявляющий сильнейшее любопытство, и опирающийся на длинный посох, глубоко задумавшийся старик. Перед Иорданом находятся люди. Почти все сидят на земле, и ещё не вполне ясно, как они отнеслись к сообщению Крестителя. В центре картины у самых ног пророка сидят богач и его раб. В выражении его лица радость грядущих надежд смешивается с горечью прожитых лет. В правой части картины две обнажённые фигуры дрожащих от холода людей, к ним примыкает спускающаяся с горы пёстрая по составу толпа — убелённые сединой старцы, юноши, римские воины. Разнообразие мнений и чувств, охвативших толпу, выражено в мимике и жестах, в лицах и взглядах, даже в поворотах и расположении фигур. Можно почти безошибочно угадать, какое решение примет каждый из них. Полным контрастом толпе выглядит одинокая фигура Мессии, который один сохраняет покой и невозмутимость. Среди толпы художник поместил и своего современника писателя Н. В. Гоголя, только что сжёгшего второй том «Мёртвых душ». Глядя на Мессию, он как будто хочет найти ответы на мучившие его религиозные вопросы.

Стремясь довести картину до совершенства, А. А. Иванов никак не мог закончить её. Поговаривали даже, что замысел действительно оказался художнику не по силам. И всё же после долгих лет картина была закончена и художник решил отправить её в Санкт-Петербург. В 1858 г. огромное полотно впервые предстало перед русской публикой. Однако шумного успеха, подобного успеху «Последнего дня Помпеи», не случилось. В русском искусстве совершался решительный поворот к тому, что Н. Г. Чернышевский называл «отражением жизни». И хотя многие толпились перед произведением А. А. Иванова, о котором так много говорили и которое ждали с таким нетерпением, замысел художника оказался непонятым.

Несмотря на неприятие современниками итоговой работы художника, значение его творчества для русского искусства было огромным. Подобно К. П. Брюллову, А. А. Иванов был последним великим художником классицизма, в рамках которого сумел поднять важные философские вопросы о смысле жизни. Заканчивая эпоху, он проложил дорогу в будущее.

Окунувшись в атмосферу русской действительности середины XIX в., художники-передвижники смутно чувствовали, что тематическая повседневность их произведений, вызывавшая бурное восхищение *В. В. Стасова*, с течением времени теряет свою социальную остроту. *Общечеловеческие категории, которые не перестают волновать всех и всегда, требуют выражения иными символами, иными сюжетами, иными образами.* «И вот у меня, — писал И. Н. Крамской, — является страшная потребность рассказать другим то, что я думаю. Но как рассказать? Чем, каким способом я могу быть понят? По свойству природы язык иероглифа для меня доступнее всего». Мысли Крамского вполне разделяли *Николай Николаевич Ге* и *Василий Дмитриевич Поленов*, которые в форме евангельского рассказа попытались ответить на острые, наболевшие, злободневные вопросы, волновавшие их современников.



В. Д. Поленов.
Мечты. 1894

Но что же выбрать из евангельских преданий? Какие эпизоды из жизни Иисуса Христа могут стать поводом для размышлений о современности? Ведь если бы, по словам И. Н. Крамского, «Христос делал чудеса, воскрешал мёртвых, летал по воздуху», то «его бы оставили в покое». Во второй половине XIX в. в Евангелии нужно было найти такие моменты, которые бы показали героя в крайнем психологическом напряжении, ибо именно в эти минуты и обнаруживается значимость той идеи, ради осуществления которой герой и попадает в эти ситуации. Конечно, каждый художник работает независимо. Из Евангелия он выбирает тот сюжет, тот эпизод, который прежде всего волнует его самого. Но, собранные вместе и выстроенные в «исторической последовательности», эти события становятся яркими выразителями тех узловых противоречий, которые делали рассказ о евангельском Иисусе Христе событием чрезвычайной важности.

Одна из проблем, волновавших русское общество 60—80-х гг. XIX в., может быть обозначена как *тема выбора пути*. Ведь именно в те годы в умах русской интеллигенции отчётливо формировалось чувство вины перед народом, осознание отрыва от него. В определённых слоях общества зрело твёрдое убеждение в необходимости дела. Многие из интеллигентов пошли в народ. Отражением этой проблемы стала картина *И. Н. Крамского «Христос в пустыне»*. Приступая к работе над картиной, художник признавался: «Страшно за такой сюжет приниматься». И, разясняя свой замысел, добавлял: «Я вижу ясно, что есть один момент в жизни каждого человека, когда на него находит раздумье, — пойти ли направо или налево...»

Среди пустынного скалистого пейзажа сидит одинокий человек, крепко сжав руки, положенные на колени. У него длинные волосы и борода, тело прикрито тёмно-красным хитоном и синим гиматием. Христос глубоко погружён в свои мысли. На осунувшемся посуровевшем лице ясно читается психологическое состояние перехода от мучительных раздумий к твёрдому решению. Низкий горизонт придаёт фигуре монументальность.



И. Н. Крамской. *Христос в пустыне. 1872*



И. Н. Крамской. *Хохот*
(«*Радуйся, царь иудейский*»). 1877—1882



В. Д. Поленов.
Христос
на Тивериадском
озере. 1888

Серые краски уходящей ночи, взаимодействующей с розовыми красками наступающего утра, вносят элементы трагизма. Все выразительные средства, использованные художником, заставляют задуматься и о смысле жизни, и о судьбах всего человечества. *Духовная драма времени, даже не облечённая в конкретно-историческую форму, оказалась выраженной художником предельно ясно.* Как бы подводя итоги мучительной и долгой работе над картиной, И. Н. Крамской говорил: «Итак, это не Христос. Это есть выражение моих личных мыслей».

Общественный резонанс, вызванный необычной трактовкой образа Иисуса Христа, был широким. Зрители видели в нём черты своего современника. Лев Толстой сказал П. М. Третьякову: «Это лучший Христос, которого я знаю». Даже религиозные деятели признавали: «В длинной галерее портретов Христа, созданных человеческим гением, Спаситель Крамского будет всегда занимать одно из почётных мест».

Проблема защиты бесправного человека также оказалась чрезвычайно актуальной. Отразить её художнику В. Д. Поленову помог



В. Д. Поленов. **Христос и грешница («Кто без греха?»).** 1888

евангельский сюжет, на тему которого он создал картину *«Христос и грешница»*. Однажды к Христу привели женщину и обратились к Нему со словами: «Учитель! эта женщина взята в прелюбодеянии; а Моисей в законе заповедал нам побивать таких камнями: Ты что скажешь?» Чтобы спасти случайно оступившего человека, дать ему возможность исправиться и не вступить в противоречие с существующим законом, Христос нашёл единственно правильный ответ: «Кто из вас без греха, первый брось в неё камень». «Они же, услышав то и будучи обличаемы совестью, стали уходить один за другим, начиная от старших до последних; и остался один Иисус и женщина, стоящая посреди».

Всех, кто впервые видел эту картину, поражала необычность изображения евангельского сюжета. Множество бытовых деталей, как, например, человек с осликом в правой части картины, придавало всему сюжету жанровый характер. Особенно удивлял Христос. В интерпретации В. Д. Поленова он стал обыкновенным, лишённым всякой божественности человеком, который



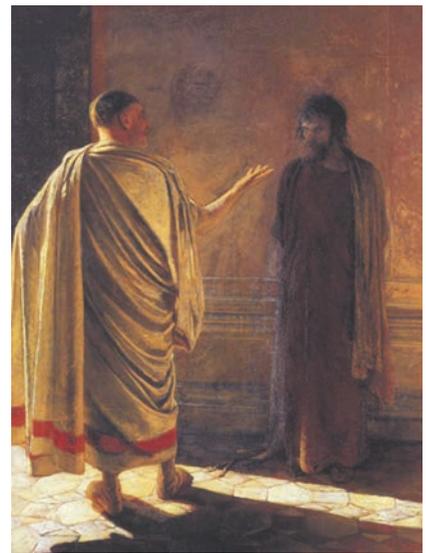
Н. Н. Ге. Тайная вечеря. 1863

на минуту присел, прислонившись спиной к храму. Всё пространство залито ярким солнечным светом. Картина сразу стала предметом оживлённой дискуссии. О ней говорили русские писатели В. М. Гаршин и В. Г. Короленко, её анализировали деятели церкви, свои впечатления записывали в дневниках даже официальные лица. В. Д. Поленова ругали за натурализм, обвиняли в оскорблении религиозного чувства верующих. Но как принципиально выразил дух времени В. Г. Короленко: «Выдвинуть целиком всё противоречие и найти решение — вот путь к целостности существования!»

Из всех передвижников, обратившихся к теме Христа, самым последовательным был



Н. Н. Ге. Христос идёт с учениками в Гефсиманский сад. 1888



Н. Н. Ге. «Что есть истина?» 1890

Н. Н. Ге. Выбрав из Евангелия события Страстной недели, он решил их как нравственную коллизию, имеющую прямые связи с современностью. Такова картина *«Тайная вечеря»*, написанная в 1863 г. «Когда я прочёл главу о Тайной вечере, я увидел тут присутствие драмы, — разъясняя художник и добавлял: — Иуда предал не потому, что хотел 30 копеек, а потому, что не знал выхода в самом себе и думал сделать доброе дело». Читая Евангелие, Н. Н. Ге переставляет акценты: поступок Иуды не предательство ради корыстных целей, а прежде всего разрыв отношений ученика с учителем. Разрыв, который неизбежен, так как слишком явно несходство их взглядов, слишком велика пропасть между учителем и учеником, слишком высока нравственная планка, заданная учителем. К *теме предательства* художник вернулся ещё раз, написав через несколько лет большое полотно под названием *«Совесть. Иуда»*.

Измена идеалам, выраженная пусть даже в форме несогласий, может привести к гибели «героя». Смерть ради идеи — это вечная тема искусства. Во второй половине XIX в. она стала особенно актуальной в связи с казнями народовольцев. Эту тему Н. Н. Ге пытался исследовать, опираясь на евангельский сюжет, стержнем которого считается мученическая смерть Иисуса Христа. «Я долго думал, зачем нужно распятие», — говорил художник, приступая к работе над картиной. Осознание смерти за другого решается им через фигуры разбойников. «Публика издевается над Иисусом, невинным в преступлении, но виновным в понимании смысла жизни; и из двух каторжников один понял правоту Иисуса, а раз понял, он понял смысл своей жизни». Однако не идея раскаяния, а жестокость расправы над человеком, виновным лишь в том, что он понял смысл жизни, стала для Н. Н. Ге важнейшей темой. «Я сотрясу их все мозги страданием Христа. Я заставлю их рыдать, а не умиляться», — писал он по поводу своей картины. И действительно, в картине *«Распятие»*, написанной Н. Н. Ге, физические страдания человеческой плоти выражены че-



Н. Н. Ге. Голгофа. 1893



Н. Н. Ге. Совесть. Иуда. 1891



Н. Н. Ге. Христос и разбойник. Эскиз к «Распятию». 1893



В. М. Васнецов. Страшный суд. Георгиевский собор. Гусь-Хрустальный. 1896—1904

рез реализм такой жёсткой правды, через такую лихорадочную живопись, что Л. Н. Толстой воскликнул: «Друг мой, я чувствую, что это именно так и было!» И, подумав немного, добавил: «В первый раз все увидели, что распятие — казнь, и ужасная казнь».

Итак, в чём же смысл подвига Иисуса Христа? В чём смысл этого образа? Почему именно к нему так упорно возвращались русские художники второй половины XIX в.? Ответы на эти вопросы попытался дать Н. Н. Ге в своей картине «*Что есть истина?*». Для сюжета произведения он выбирает ключевой момент, когда римский прокуратор Иудеи Понтий Пилат с иронией обращается с вопросом к Христу. Яркий луч света делит пространство картины надвое. В освещённой части спиной к зрителю стоит Пилат. Выхолненный и внутренне равнодушный к сути дела, он весь воплощение римской уверенности в незыблемости существующего порядка. В тени лицом к зрителю стоит Христос. Его руки связаны, лицо измученное, рот замкнут в молчании, взгляд, направленный прямо в лицо Пилату, полон горечи. Несовместимость интересов Пилата и Христа, невозможность достижения понимания между ними — вот что больше всего занимало художника, такова была его главная мысль. Лев Толстой, не без влияния которого написано это произведение, подчёркивал: «Ге нашёл в жизни Христа такой момент, который важен теперь для всех нас и повторяется везде во всём мире».

Почти вся евангельская история Христа связана с вопросом «*Что есть истина?*». Народ волновала и новизна его проповедей, и образ жизни, и гуманистическая трактовка законов, и, несмотря на естественный страх перед физической болью, готовность достойно завершить свою жизнь ради торжества новых идей. Но суть всех сюжетов в том, что новое неизбежно утверждается в борьбе со старым, что спор Христа и Пилата не просто спор, а столкновение сильной власти с бесправием, столкновение двух мировоззрений, из которых одно должно победить.

Задания (результаты оформляются в виде индивидуального портфолио)

► **Проверь себя:** • Чем был обусловлен выбор А. А. Ивановым евангельского сюжета? • Какая деталь его картины указывает на связь евангельской проблематики с современностью? • Почему художники-передвижники стали писать картины на евангельские сюжеты? • Какие проблемы их волновали? • Как оценили евангельские картины передвижников их современники?

► **Систематизируй свои знания:** дополни культурологическую часть исторической ленты второй половины XIX в. произведениями по теме § 12.

► **Проанализируй художественное произведение:** 1. Прочитай внимательно в Евангелии историю жизни Иисуса Христа. 2. Вспомни традиции изображения евангельских сюжетов в мировой живописи Средневековья и Возрождения. 3. Проанализируй произведения русских художников в соответствии с евангельскими текстами. 4. Сформулируй принципы новаторского подхода художников к трактовке этой темы. 5. Найди связь проблем, поднятых художниками-передвижниками в своих произведениях, с современностью и **обсуди** в классе их актуальность.

ПОДВЕДИ ИТОГИ

Из содержания § 1–12 раздела I стало известно, что:

- отсчёт Нового времени историки начинают с Нидерландской и Английской буржуазных революций и охватывают этим понятием три столетия — XVII, XVIII и XIX вв.;
- XVII век — время формирования самостоятельных государств с различной формой управления и появления национальных школ в искусстве, которые прошли периоды расцвета и упадка. По своему содержанию XVII век самым тесным образом связан с эпохой Возрождения. Характерным признаком художественной культуры XVII в. становится появление новых стилей и направлений (барокко, классицизм, реализм) и расцвет таких видов искусства, как литература, архитектура, скульптура, живопись. Рождается новый вид синтетического искусства — опера;
- в истории художественной культуры Нового времени XVIII век называют веком Просвещения, идеология которого впервые была сформулирована философами Франции, верящими в преобразующую и воспитательную силу искусства. Идеология Просвещения в Англии была связана с критическим анализом социальных сторон общественной жизни. Идеи Просвещения, рождённые во Франции, стали общеевропейскими, сохраняя своё значение и в XIX столетии. Ведущими видами искусства в эпоху Просвещения становятся литература и театр, которые оказали огромное влияние на искусство живописи;
- Россия, искусство которой в XVII в. развивалось в соответствии с традициями средневековой религиозной культуры, в XVIII в. становится светским государством. Благодаря реформам Петра I и просветительской деятельности Екатерины II Российская держава в XVIII в. заняла равноправное положение с другими европейскими странами. Особенности художественной культуры России в XVIII — первой трети XIX в. определяли такие европейские стили, как барокко и классицизм, проникнутые идеями европейского Просвещения. Европейские мастера, приехавшие в Россию в XVIII в. по приглашению Петра I и Екатерины II, обрели здесь новую родину и стали жить и служить ей. Произведения искусства, созданные в России иностранными мастерами, называются *россикой*. Главным достижением художественной культуры России в Новое время стало учреждение Академии трёх знатнейших художеств, выпускники которой работали на одном уровне с европейскими мастерами;
- в истории Нового времени XIX век завершил все художественные процессы, происходившие в культуре на протяжении трёх столетий. Ведущими видами искусства стали литература, живопись и музыка, идеологическое содержание и форма которых определялись социальными революциями и освободительными движениями, охватившими страны Западной Европы в первой половине XIX в. Главным историческим событием, завязавшим Западную Европу и Россию в тугой узел, были наполеоновские завоевательные походы и Отечественная война 1812 г.;
- художественные произведения, отразившие идеи свободы, наряду с художественной ценностью приобрели значение документа эпохи. Характерным признаком искусства стало отсутствие

в нём стиливое единства и преобладание новых направлений — романтизма и реализма, который во второй половине XIX в. из объективного реализма стал, особенно в России, реализмом критическим. Одной из особенностей культуры России Нового времени стало объединение демократических сил искусства в творческие организации — Товарищество передвижных художественных выставок и Могучая кучка.

Возьми на заметку

✓ Принципиальным отличием Нового времени от Средних веков и эпохи Возрождения стал переход к окончательному определению территориальных границ национальных государств. Формы правления европейских государств обусловлены результатами буржуазных революций и освободительными движениями. Экономической основой, определившей стремительный экономический рост Западной Европы, стал капиталистический способ производства, пришедший на смену средневековому феодализму.

✓ Мировоззренческую основу культуры Нового времени составляет вера в силу научного познания, сформулированная Декартом в теории рационализма. Искусство становится специфически художественной формой отношения к действительности, содержание которого определяется общественно-социальными проблемами. Главным вопросом эпохи становится вопрос: «Каков мир, окружающий меня?», а главной формой познания становится рационально-эстетическая.

✓ Культурологическую базу Нового времени составляют различные виды искусства — литература, живопись, драматический и музыкальный театр, способные в наиболее адекватной форме отразить социальные проблемы эпохи. Архитектура как художественная модель мироздания уходит на второй план.

✓ Характерной особенностью Нового времени стало разделение искусства на самостоятельно существующие виды, внутри которых происходит деление (специализация художника) на жанры. Время больших стилей ушло в прошлое. Художественную картину мира в Новое время определяют различные стили (классицизм, барокко), направления (сентиментализм, романтизм) и методы (различные формы реализма). Взаимодействуя между собой, они создали предпосылки для объединения культуры Западной Европы и России в единый пространственно-временной континуум.

✓ Главным ориентиром художественной культуры Нового времени становится человек. Преимущества социального происхождения заменяются на креативную активность личности, способность отстаивать собственное достоинство и самостоятельно достигать поставленных целей.

КОНТРОЛЬНЫЕ И ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

(по выбору)

● Задание 1. Обобщающие сообщения и рефераты.

Тема 1. Уроки Античности в творчестве Л. Бернини и Н. Пуссена.

Тема 2. Античный миф об Орфее и его творческая интерпретация в опере Монтеверди.

Тема 3. Образ родины и его положительная оценка голландскими художниками XVII в.

Тема 4. Английское общество XVIII в. и его критическая оценка в творчестве Дж. Свифта и У. Хогарта.

Тема 5. Проблема индивидуальной и творческой свободы личности в эпоху Просвещения.

Тема 6. Академия художеств и её роль в развитии русского профессионального искусства.

Тема 7. История России в произведениях живописи, скульптуры и музыки XVIII — первой половины XIX в.

Тема 8. Идеи величия России в русской архитектуре XVIII — первой трети XIX в.

● **Задание 2. Обобщающие исследования и проекты.**

Выбери (самостоятельно или под руководством учителя) тему исследования или проекта из предложенных или **придумай** свою.

Тема 1. Архитектурные ансамбли Версаля и Петергофа как выразители идеологии государства.

Тема 2. Город как среда обитания (на примере произведений Я. Вермера Делфтского, У. Хогарта и архитектурных ансамблей Петербурга).

Тема 3. Образ человека Нового времени в искусстве портрета XVIII — первой половины XIX в. (на примере произведений портретного жанра по выбору).

Тема 4. Свободная тема реферата или сообщения (выбор самостоятельный).

Определи их цели и задачи, подготовь их, а также защити проект (задание выполняется группой учащихся).

Примечание. Деятельность учащихся рассчитана на привлечение дополнительных материалов.

ОБЩЕШКОЛЬНЫЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ СЕМИНАР «ПОРТРЕТ ЭПОХИ» (по итогам изучения раздела)

Организатор и руководитель семинара — преподаватель предмета «Мировая художественная культура».

Участники семинара — учащиеся одиннадцатых классов, изучающие предмет «Мировая художественная культура».

Программа общешкольного научно-практического семинара может быть составлена из лучших работ учеников, выполненных в процессе изучения раздела.

СОДЕРЖАНИЕ (ПРОГРАММА) СЕМИНАРА

● **1. Предварительное тестирование участников семинара.**

Проверь знание фактов и **отметь** правильный ответ.

1. Какое событие историки считают началом Нового времени?

- | | | |
|----------------------------|------------------------------------|----------------------------------|
| а) Нидерландская революция | б) Английская буржуазная революция | в) Великая французская революция |
|----------------------------|------------------------------------|----------------------------------|

2. Какую форму правления критиковали в своих произведениях Джонатан Свифт и Уильям Хогарт?

- | | | |
|---------------|---------------------------|-------------------------|
| а) абсолютизм | б) парламентскую монархию | в) католическую церковь |
|---------------|---------------------------|-------------------------|

3. Родиной какого стиля была Италия?

- | | | |
|----------------|-------------|------------|
| а) классицизма | б) реализма | в) барокко |
|----------------|-------------|------------|

4. Главой какого стиля стал французский художник Никола Пуссен?

- | | | |
|----------------|------------|-------------|
| а) классицизма | б) барокко | в) реализма |
|----------------|------------|-------------|

5. Какой век стал называться веком Просвещения?

- | | | |
|-------------|--------------|------------|
| а) XVII век | б) XVIII век | в) XIX век |
|-------------|--------------|------------|

6. В какой стране сформировался жанр натюрморта?

- | | | |
|-------------|-------------|----------------|
| а) в Италии | б) в Англии | в) в Голландии |
|-------------|-------------|----------------|

7. Какая тема стала главной в натюрмортах Питера Класа?

- | | | |
|------------|---------------|--------------|
| а) «лавки» | б) «завтраки» | в) «vanitas» |
|------------|---------------|--------------|

26. Кто из художников, писавших произведения на евангельские сюжеты, назвал образ Христа «иероглифом, понятным всем»?

- а) В. Д. Поленов б) И. Н. Крамской в) Н. Н. Ге

27. Кто из русских писателей назвал картину Н. Н. Ге «Распятие» «казнью, притом казнью ужасною»?

- а) В. М. Гаршин б) Л. Н. Толстой в) М. Е. Салтыков-Щедрин

28. Кто из русских художников-пейзажистов второй половины XIX в. является автором социально окрашенного пейзажа «Владимирка»?

- а) И. И. Шишкин б) И. И. Левитан в) К. А. Саврасов

29. Кто из промышленников-меценатов, по выражению В. В. Стасова, «вынес на плечах существование целой русской школы»?

- а) С. И. Мамонтов б) М. Г. Красильщиков в) П. М. Третьяков

30. Какой из вечных вопросов стал названием картины Н. Н. Ге?

- а) «Кто виноват?» б) «Что есть истина?» в) «Что делать?»

Вариант тестирования. Решите предварительно самостоятельно составленные участниками семинара кроссворды по пройденным темам.

● 2. Самостоятельная поисковая и исследовательская работа Обобщите полученные знания.

Секция 1. *Тема.* Барокко и классицизм в художественной культуре Нового времени.

Кураторами секции могут быть учителя литературы, музыки, изобразительного искусства.

Помощником куратора может быть участник тестирования, набравший наибольшее количество правильных ответов по теме секции.

Цель итоговой работы секции: составление иллюстрированной художественной карты исторического развития стилей Нового времени.

Выполни задания поэтапно и систематизируй свои знания: 1. На основе изученного на уроках литературы, музыки, изобразительного искусства и мировой художественной культуры материала **составь** список произведений, которые, по мнению участников секции, наиболее ярко воплотили стилевые особенности романтизма. 2. **Впиши** отобранные произведения в историческую ленту времени и **отметь** их принадлежность к той или иной национальной художественной школе. 3. **Организуй** из участников семинара творческую группу для коллективной работы над подготовкой портрета эпохи «Я классицист».

Секция 2. *Тема.* Особенности романтизма в художественной культуре Нового времени.

Кураторами секции могут быть учителя литературы, музыки, изобразительного искусства.

Помощником куратора может быть участник тестирования, набравший наибольшее количество правильных ответов по теме секции.

Цель итоговой работы секции: составление иллюстрированной художественной карты исторического развития романтизма в художественной культуре Нового времени.

Выполни задания поэтапно и систематизируй свои знания: **1.** На основе изученного на уроках литературы, музыки, изобразительного искусства и мировой художественной культуры материала **составь** список произведений, которые, по мнению участников секции, наиболее ярко воплотили стилевые особенности романтизма. **2. Впиши** отобранные произведения в историческую ленту времени и **отметь** их принадлежность к той или иной национальной художественной школе. **3. Организуй** из участников семинара творческую группу для подготовки коллективного портрета эпохи «Я романтик».

Секция 3. Тема. Особенности реализма в художественной культуре Нового времени.

Кураторами секции могут быть учителя литературы, изобразительного искусства и музыки.

Помощником куратора может быть участник тестирования, набравший наибольшее количество правильных ответов по теме секции.

Цель итоговой работы секции: составление иллюстрированной художественной карты исторического развития реализма в художественной культуре Нового времени.

Выполни задания поэтапно и систематизируй свои знания: **1.** На основе изученного на уроках литературы, музыки, изобразительного искусства и мировой художественной культуры материала **составь** список произведений, которые, по мнению участников секции, наиболее ярко воплотили стилевые особенности реализма. **2. Впиши** отобранные произведения в историческую ленту времени и **отметь** их принадлежность к той или иной национальной художественной школе. **3. Организуй** из участников семинара творческую группу для подготовки коллективного портрета эпохи «Я реалист».

КРУГЛЫЙ СТОЛ

«МОЗАИКА И ЕДИНСТВО ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОГО КONTИНУУМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ» (в форме турнира-презентации темы выступлений самостоятельно подготавливаются в процессе секционной работы)

Внимание:

Задания для участников семинаров носят рекомендательный характер. Руководитель конференции и кураторы семинара могут предложить собственные темы или сформулировать их участникам секций.

Для выполнения заданий рекомендуем использовать энциклопедические словари и справочники, научно-популярную литературу, оригинальные тексты, поисковые системы Интернета.

Форма выполнения заданий свободная (доклады-презентации, устные сообщения, виртуальные экскурсии, виртуальные экспедиции и т. п.).

Завершение работы семинара

1. Конкурс-награждение лучших участников предварительного тестирования.
2. Конкурс-награждение лучших работ учащихся, выполненных в процессе изучения раздела.
3. Конкурс-награждение лучшей работы, выполненной участниками творческих секций.

Раздел II

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ
КУЛЬТУРА

КОНЦА XIX – НАЧАЛА XXI в.

ПОЗНАНИЕ САМОГО СЕБЯ



§ 13. ПОВОРОТ СТОЛЕТИЙ

► Историко-социологический фон XX в. • Научно-технический фон XX в. Историко-культурологический фон XX в. • «Мир искусства».

Много кризисов искусство пережило за свою историю.

Н. А. Бердяев

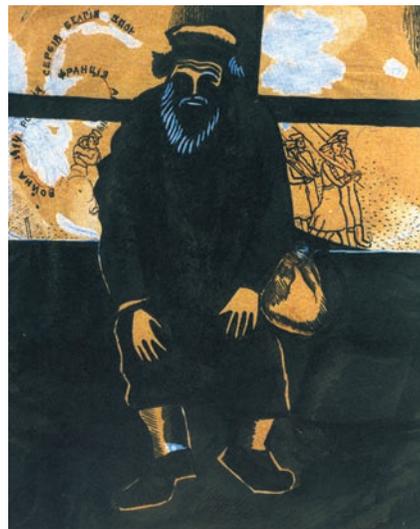


А. Бёклин. Война. 1896

Ещё совсем недавно XX век был нашим современным временем жизни. Но сегодня это уже ушедшее столетие. Обретенные чёткие хронологические рамки позволили укрупнить его события и, отбросив сиюминутное, выделить главное. Оказалось, что социальные революции, происходившие в европейских странах во второй половине XIX в., были лишь преддверием более жестоких событий, одно за другим разразившихся на земном шаре. Крупнейшими из них были два военно-международных конфликта, впоследствии названные историками мировыми войнами. С 1914 по 1918 г. продолжалась Первая мировая война, в которой страны-участницы потеряли убитыми более 10 млн солдат и около 12 млн мирных жителей. Примерно 55 млн человек были ранены. В результате войны прекратили своё существование четыре империи: Российская, Австро-Венгерская, Османская и Германская. После её окончания наступившее относительно мирное сосуществование 1 сентября 1939 г. было вновь нарушено. Германия начала военные действия против Польши. Эту дату историки считают началом Второй мировой войны. Датой её окончания стало 2 сентября 1945 г. В этот день Япония под-



К. С. Петров-Водкин. На линии огня. 1916



М. З. Шагал. Война. 1915

писала акт о безоговорочной капитуляции. Во Второй мировой войне участвовало 61 государство, или 80 % населения земного шара. Боевые действия велись на территориях трёх континентов и в водах четырёх океанов. Это был единственный военный конфликт, в котором было применено ядерное оружие.

Ещё более жестоким XX век оказался для России. На её долю выпали самые суровые испытания. Революция 1905—1907 гг. была первым звеном этой цепи. Всё русское общество пребывало в томительном ожидании грядущих перемен. Художники, которым довелось жить в это сложное и противоречивое время, не могли оставаться равнодушными. «Мы тогда революцию воспринимали не как борьбу класса против класса, — записал впечатления тех лет Е. Е. Лансере, — а как борьбу «всего народа» против самодержавного строя». Началом её стало воскресенье 9 января 1905 г. В этот день императорские войска получили приказ стрелять в мирную демонстрацию, шедшую с петициями к императору во главе со священником *Георгием Гапоном*. В народе этот день сразу окрестили Кровавым воскресеньем. Издававшиеся в те годы сатирические журналы печатали художественные свидетельства очевидцев. В одном из них *Валентин Александрович Серов* опубликовал рисунок, используя в качестве названия слова из старинной солдатской песни: «*Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?*» Свидетель расстрела, он с документальной точностью зафиксировал эту сцену. На рисунке изображено противостояние казацкого отряда и невооружённой колонны демонстрантов. По приказу есаула казаки, выхватив сабли, начали атаку. Рисунок точен и обобщён до предела. В глубине улицы тёмной массой движутся демонстранты с неразличимыми лицами. Против неё чёткие силуэты фигур конных казаков в фуражках. Прозвучал приказ, и первый конник, вынув саблю из ножен, понёсся навстречу толпе. В названии и стиле рисунка явственно чувствуется горькая ирония в отношении русского воинства, вынужденного поднимать руку против собственных соотечественников. Философски-обобщённый образ революционных событий 1905—1907 гг. дал *Михаил Владимирович Добужинский*



О. Падкин.
Памяти
разрушенного
Роттердама.
1953



Ф. Мазерель. **Антивоенная гравюра**
для журнала «Ле таблет». 1917



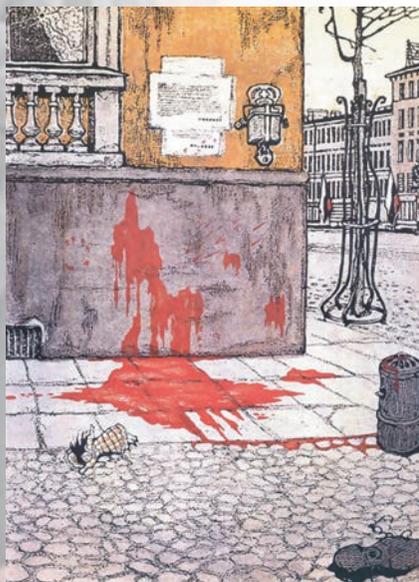
С. Дали. **Лицо войны.**
1940

в рисунке «Городская идиллия. Умиротворение». С жестокостью разогнана толпа демонстрантов, на недавно шумной городской улице царит пустота. Окно дома разбито, а по стене расплзается огромное красное пятно. Тяжёлые капли крови медленно стекают вниз, к тротуару. На его краю видны чьи-то очки да кукла — единственные свидетели недавних событий. В трагическом безмолвии взгляд куклы кажется ожившим. В широко открытых глазах явственно звучит немой вопрос «За что?».

Участие России в Первой мировой войне закончилось революционными событиями 1917 г. — от Февраля к Октябрю, падением самодержавия, кризисом власти, приходом к власти в октябре 1917 г. большевиков, Гражданской войной, становлением советской власти и созданием советской государственности. В 1922 г. был образован Союз Советских Социалистических Республик. В мировой системе возникло неслыханное противостояние двух антагонистических систем — капиталистической и социалистической. Вторая мировая война для СССР началась 22 июня 1941 г. На территории СССР в четыре часа утра в этот день Германия предприняла военные действия против нашей страны. Войну России против Германии историки назвали Великой Отечественной. Решающим был вклад СССР в разгром гитлеровской Германии. 9 мая 1945 г. в Берлине был подписан акт о безоговорочной капитуляции Германии. Великая Отечественная война 1941–1945 гг. оставила неизгладимый след в памяти народов России, её культуре и искусстве.

Ещё одним испытанием в новейшей истории России стали августовские события 1991 г. — кризис советской системы и распад Союза Советских Социалистических Республик. Коммунистическая партия Советского Союза была распущена, социалистическая идеология как государственная система перестала существовать, Россия вступила в новый этап истории, связанный с формированием суверенной российской государственности. Российская Федерация и мировое сообщество начали строительство нового политического пространства.

XX столетие богато открытиями учёных в науке и технике. Теория относительности Альберта Эйнштейна изменила представление о физико-математической основе космоса, а его освоение чрезвычайно расширило «географические»



М. В. Добужинский.
Городская идиллия.
Умиротворение.
1905



В. А. Серов.
«Солдатушки,
бравы ребятушки,
где же ваша
слава?» 1905

С. В. Иванов.
Расстрел.
1905



границы обитания человека на Земле. Однако внедрение научных достижений в экономику сформировало техногенное отношение к природе, превратив её в источник удовлетворения материальных потребностей. Успехи научной мысли, воплощённые в мировой промышленности и технике, преобразовали лик планеты. Новое ощущение уникальности человеческого бытия, обозначенного термином «космизм», научно обосновал русский философ и естествоиспытатель *Владимир Иванович Вернадский*. Он считал, что под влиянием объединённого человечества биосфера закономерно перейдёт в качественно иное состояние, которое он назвал ноосферой (от латинского слова «ноос» — разум). Причины возникновения и сущности ноосферной культуры В. И. Вернадский видел в экспансии разума в эволюционный процесс, в результате которого человек захватил все природные стихии — воду, землю и воздух.

Технические достижения проникли и в искусство, создав в конце XIX — начале XX в. третий синтетический вид искусства — синематограф. С помощью технических средств эстетическая триада эмоционального отношения к миру — слово, звук, цвет — в искусстве кино приобрела неслыханные возможности. Во второй половине XX в. появилось телевидение, справедливо названное «окном, распахнутым в мир». Революционные открытия, сделанные учёными, изменили наши представления о картине мира (природа стала восприниматься не как «хорошо отлаженный часовой механизм», а как постоянно расширяющаяся и ветвящаяся Вселенная). Научно-технический прогресс дал человечеству неограниченные возможности для развития его свободы. В то же время он показал, что вторжение в её тайны не может быть бесконечным.

Новые характеристики XX в. определили и новые характеристики художественной культуры, чётко выявленные в трёх историко-временных отрезках. Первый условный отрезок — это конец XIX — начало XX в. В русской культуре он обозначается как *рубеж веков*, а в зарубежной науке именуется «fin de siècle». В этот



В. Н. Дени.
Товарищ Ленин
очищает
землю
от нечисти.
Плакат



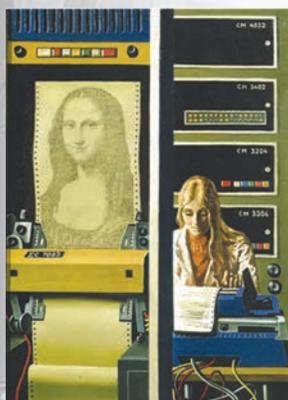
И. Е. Репин. **Манифестация 17 октября 1905 г. 1907–1911**



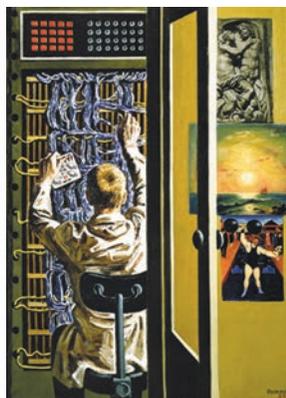
**А. А. Леонов,
А. К. Соколов.**
*Мир — это дорога
к звёздам. 1984*

интересный и одновременно сложный период истории художественной культуры, названный французским словом *moderne*, что значит «современный», шёл *интенсивный поиск новых форм в искусстве, призванных стать новым стилем не только искусства, но и образа жизни*. Это прежде всего дом и те материалы, из которых он построен. Это вещи и предметы, которые его наполняют. Это искусство, которое его украшает. Это одежда, которую носят его обитатели. В этом поиске универсальной красоты первыми были, конечно, живописцы и графики. Подобно титанам Возрождения, они умели всё и проявляли себя во всём: украшали дома, возрождали старинные промыслы, расписывали соборы и церкви. Словом, они объединились, чтобы создать целостную органичную художественную среду, сотканную на основе единства всех искусств.

Признаком прагматизма и рационализма наступающего технического века стало строительство в конце XIX — начале XX в. доходных домов. Сдаваемые внаём простые и рациональные квартиры приносили владельцам огромные доходы. Казалось бы, до красоты ли! Однако строившие такие дома архитекторы старались избегать однообразия и разбивали монотонную поверхность стен волнистыми линиями, напоминающими цветы и растения, оконные и дверные проёмы разнообразили элементами готики или барокко, а образующиеся плоскости заполняли скульптурными и изразцовыми вставками. Так, например, была украшена знаменитая гостиница «*Метрополь*», выстроенная в самом центре Москвы. Среди доходных домов, разительно меняющих облик патриархальной Москвы, в живописных местах оживлённых улиц стали появляться особняки богатых людей. Фантазии заказчика, художника и архитектора помогали придать дому неповторимую индивидуальность. Изюминкой особняка фабриканта *С. И. Рябушинского* была внутренняя парадная лестница. Кажется, что её изогнутая линия и текучие формы были не высечены из твёрдого мрамора, а вылеплены из какого-то мягкого материала. Владелец другого особняка, фабрикант *А. В. Морозов*, оформил свой рабочий кабинет в готическом стиле. Он был украшен живописными панно на темы «*Фауста*» известным художником *Михаилом Александровичем Врубелем*.



В. Н. Рыжик. *Кибернетики. Триптих. 1985*



О. В. Вуколов. *Семья. Мир планете.
Диптих. 1985*

В культурной и общественной жизни России конца XIX — начала XX в. стали формироваться своеобразные лаборатории по выработке нового стиля. Живописное Абрамцево, имение богатого промышленника *Саввы Ивановича Мамонтова*, стало местом дружеских встреч и постоянного отдыха И. Е. Репина, В. Д. Поленова, В. М. Васнецова, В. А. Серова, К. А. Коровина, И. И. Левитана, Е. Д. Поленовой, М. А. Врубеля. «Мамонтовцы» с энтузиазмом погружались во всё народное. Увлечённость *Виктора Михайловича Васнецова* русской сказкой, национальной историей и родной природой проявилась в его картине «*Алёнушка*». Совместно с художником *Василием Дмитриевичем Поленовым* он построил домашнюю церковь в старорусском стиле, а в глубине усадебного сада срубил из дерева сказочную «избушку на курьих ножках». С помощью хозяина в имении были организованы мастерские для возрождения керамического и столярного дела. Именно в керамической мастерской Абрамцева были созданы знаменитые майолики М. А. Врубеля — декоративные плитки, роскошные блюда, которыми он украшал интерьер мамонтовского дома.

Вопросы о сущности и предназначении искусства конца XIX — начала XX в. бурно обсуждались ещё в одном кружке. На этот раз молодые люди собирались в петербургской квартире архитектора *Николая Леонидовича Бенуа*. Его сын *Александр Николаевич Бенуа* вместе с друзьями пришли к выводу, что настоящее искусство должно избавиться от «прозы жизни» и «литературщины», выраженных в творчестве передвижников. Они искренне верили в красоту чистых форм и объединяющую силу всех видов искусства. При поддержке *Саввы Ивановича Мамонтова* и княгини *Марии Клавдиевны Тенишевой* они стали издавать журнал «*Мир искусства*». Так возникло новое художественное объединение, членом которого, по словам Александра Бенуа, «инстинктивно тянуло уйти от отсталости российской художественной жизни... и приблизиться к культурному Западу». Особенно восхи-



Н. К. Рерих. Спас Нерукотворный. Церковь в Талашикино. 1912



Гостиница «Метрополь» в Москве. 1899–1905



Ф. О. Шехтель. Особняк Рябушинского в Москве. Лестница. 1900



Доходный дом Перцова в Москве. 1905–1907



Ф. О. Шехтель. Особняк А. В. Морозова



М. А. Врубель. Голова Демона. Майолика. 1888



М. А. Врубель. Богатырь. 1898



А. Н. Бенуа. Фантазия на версальскую тему. 1905–1906



А. Н. Бенуа. Прогулка короля. 1906

шал XVIII век. Картины «Прогулка короля», «Людовик XIV. Кормление рыб», «Фантазия на версальскую тему» Александра Бенуа проникнуты лёгкой меланхолией и грустью по этой блестящей эпохе. Та же историческая эпоха, но уже родная, русская, более того, петербургская занимала *Евгения Евгеньевича Лансере*. В его картине «Петербург начала XVIII в.», на которой изображено здание 12 коллегий, одно из первых строений Петра I, и полотне «*Императрица Елизавета Петровна*» отражена эпоха великих преобразований. Совсем другой Петербург, современный, капиталистический, предстаёт на картинах *Мстислава Валериановича Добужинского*. Стоя спиной к окну своей квартиры, от этого уродливого Петербурга демонстративно отвернулся человек в очках. В 1906 г. среди мирискусников появилась идея «прославить русское искусство на Западе». Осуществить эту грандиозную задачу взялся *Сергей Павлович Дягилев*. Городом, в котором последовательно показывали русское искусство, был, конечно, Париж — признанный центр европейской культуры. Сначала Сергей Дягилев устроил выставку «Два века русской живописи и скульптуры», через год на пяти концертах познакомил с русской музыкой, ещё через год привёз оперу *Модеста Петровича Мусоргского* «*Борис Годунов*» с *Фёдором Ивановичем Шаляпиным* в главной роли. Вершиной энергичной деятельности Дягилева стали его знаменитые балетные сезоны, проходившие в Париже с 1909 по 1911 г. В этих поистине мирового значения культурных событиях члены «Мира искусства» смогли осуществить идею синтеза, органичного соединения разных видов искусства: живописи, музыки, движения, света и цвета — в художественное целое. Музыку для балетов писали *Николай Андреевич Римский-Корсаков* и *Игорь Фёдорович Стравинский*. Их музыкальный язык был насыщен множеством звуков и отличался терпкостью гармоний. Хореографию этих балетов, придуманную *Михаилом Михайловичем Фокиным*, с блеском воплощало на сцене молодое поколение — танцовщик *Вацлав Нижинский* и балерина *Тамара Карсавина*. А декорации к этим феерическим постановкам с увлечением писали почти все

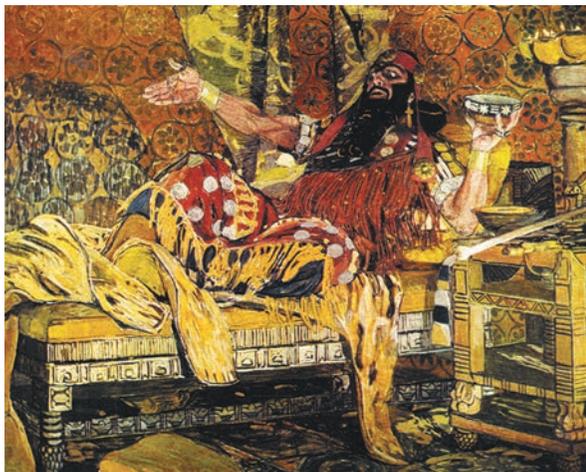
художники «Мира искусства»: Александр Яковлевич Головин, Евгений Евгеньевич Лансере, Михаил Валерианович Добужинский, Николай Константинович Рерих. Однако идея создания нового современного большого стиля, охватившая Западную Европу и Россию в конце XIX — начале XX в., в реальной жизни оказалась неосуществлённой.

Второй условный исторический период XX в. — это время между двумя мировыми войнами — 1914—1945 гг. Особенности искусства этого времени можно выразить двумя противопоставлениями-антитезами. Первая антитеза заключается в том, что *стилистике художественного произведения стала определять не школа, не направление, а личность художника*. Строго говоря, в искусстве XX в. что ни художник, то стиль. Творчество Винсента Ван Гога, Поля Сезанна, Поля Гогена, Пабло Пикассо и Сальвадора Дали настолько индивидуально, а их художественный язык настолько необычен, что произведения этих художников узнаются сразу, причём узнаваемость им придаёт не содержание, а формальное экспериментаторство. *Художественно-образное мышление подменялось гармонизацией формальных элементов, эстетикой конструктивизма*. Чтобы поддерживать новизну восприятия, художники вынуждены были декларировать свои творческие находки, что не мешало быстрой смене формальных поисков. Время существования любого формального направления XX в. измеряется всего лишь двумя-тремя годами.

Вторая антитеза — это *искусство тоталитарных государств*. Особенностью этого времени стал идеологический контроль над духовной и общественной жизнью в СССР. Характерной чертой искусства 20—40-х гг. XX в. стало *уничтожение творческой самостоятельности художника*. *Всё искусство с точки зрения партийного руководства советского государства требовалось унифицировать и подчинить единой и «правильной» идеологии*. Такое искусство жизнеспособно, пока существует возможность идеологического контроля над ним и государственного управления им.



Л. С. Бакст.
Портрет
В. Ф. Нижинского
в роли фавна
в балете
К. Дебюсси
«Послеполуденный
отдых фавна».
1912



А. Я. Головин. **Шалютин в роли**
Олоферна. 1908



Л. С. Бакст. **Портрет**
С. П. Дягилева с няней.
1906

Третий период — это, конечно же, вторая половина XX в. со всеми её противостояниями, культурой и контркультурой, с попыткой переосмыслить весь мировой опыт человечества. Происходят процессы, которые, с одной стороны, как будто формируют мировое культурологическое пространство, мировую художественную культуру, а с другой — обнаруживают все признаки распада культуры на отдельные субкультуры, существующие для определённых социальных групп. Причём часто от характера субкультур зависит высота художественной планки, на которую должно подняться настоящее, имеющее мировую ценность искусство. Этот период получил название *постмодернизм*.

Задания (результаты оформляются в виде индивидуального портфолио)

► **Систематизируй свои знания:** составь подробную историческую ленту времени, опираясь на знания в области культуры и искусства, полученные при изучении всеобщей истории XX в., и **впиши** в неё важнейшие события мировой истории, о которых говорится в § 13.

► **Дополни свои знания новыми сведениями:** **1. Составь** сообщение-презентацию о наиболее известных произведениях разных видов искусства XX в., используя знания, полученные на уроках литературы, изобразительного искусства и музыки, и **включи** в него сведения о значительных явлениях культурной жизни своего края, города того времени, основываясь на воспоминаниях членов своей семьи. **2. Посети** краеведческий или художественный музей своего края и **составь** описание двух-трёх понравившихся тебе произведений искусства рассматриваемого периода. **Охарактеризуй** их художественные достоинства.

§ 14. СХВАТИТЬ МГНОВЕНЬЕ

► Париж и его обитатели. Противостояние академизму. Эдуард Мане.
• Импрессионизм как способ восприятия. • После импрессионизма.
Поль Сезанн. Поль Гоген. Винсент Ван Гог.

Ничто не приходит случайно.

Поль Гоген

Париж, этот любимейший город всей Франции, никогда не засыпал. На его улицах всегда было много народу. На первых этажах старинных домов располагались магазины, мелкие лавочки и, конечно же, рестораны и бары. Среднего достатка парижане предпочитали проводить время в недорогих кафе. Там всегда можно было выпить чашечку горячего кофе, прочитать утреннюю газету, обсудить с приятелем самые последние новости. Завсегдатаями этих дешёвых забегаловок обычно были люди свободных профессий — писатели, поэты, художники, журналисты и критики. Чтобы не раздражать почтенных горожан, шумная компания молодых и задиристых художников каждую неделю собиралась в кафе «Гербуа», находившемся на авеню Клиши. Они горячо жаждали обновления и нещадно ругали выставки, которые ежегодно устраивала Парижская академия художеств. Кумиром молодого поколения был *Эдуард Мане*. Он почти ежегодно участвовал в Салонах и всегда находил, чем шокировать публику. Особенно раздражал «Завтрак на траве». Вдохновившись полотном «Сельский концерт» Джорджоне, Э. Мане пересказал его современным языком. На берегу Сены прямо на траве расположились фигуры отдыхающих. Рядом с молодыми людьми в современных респектабельных костюмах сидит обнажённая купальщица, откровенно приглашая зрителя полюбоваться её жи-



Э. Мане.
Слива. 1878



Э. Мане. Олимпия. 1863



Э. Мане. Завтрак на траве. 1863



К. Моне.
Впечатление.
Восход солнца. 1863

вым и тёплым телом. Рядом с группой молодых людей разложен завтрак, решённый в жанре натюрморта. Через два года Э. Мане нанёс ещё одну звонкую пощёчину консервативной публике. Это была «Олимпия». И снова за образец были взяты великие итальянцы. Повторив позу *Венеры*, героини одноимённых полотен *Джорджоне* и *Тициана*, художник без всяких прикрас изобразил лежащую на неприбранной постели обнажённую натурщицу, а возле неё негритянку с букетом и чёрную кошку с выгнутой спиной. Э. Мане был убеждён, что красота современной девушки-парижанки, поразительно живой и тонкой, одновременно умной и грустной, достойна преклонения ничуть не меньше, чем отвлечённая академическая красота. Демократичность и человечность образов, созданных Э. Мане, больше всего и возмущала парижскую публику.

Впрочем, молодые художники, заполнявшие столики кафе «Гербуа», уже готовы были и сами бросить вызов академическим вкусам. Что может быть прекраснее действительности, если увидеть в ней тонкие цветовые нюансы? Заполнив этюдник кусками холста и картона, свинцовыми тюбиками красок и кистями самых разнообразных размеров, они писали всё, что было освещено ярким солнечным светом. Как весела и беззаботна на картинах *О. Ренуара* публика, собирающаяся в пригородных купальнях Парижа, называемых «*Лягушатник*», или проводящая время в кафе «*Мулен де ла Галет*»! Как восхитительны и естественны «*Девушки у пианино*»! Как мягко окутаны солнечным светом непринуждённо раскинувшиеся на зелёной траве женские тела купальщиц на одноимённой картине П. Сезанна! И как, оказывается, много цветовых пятен на одеждах людей, катающихся на качелях, от солнечных бликов, пробивающихся сквозь листву! Не миф, не исторический сюжет, не античные герои, а *сама жизнь стала темой искусства. Объект изображения теперь лишь повод для решения живописных задач.*



О. Ренуар. Девушки
у пианино. 1892



О. Ренуар. Лягушатник.
1868–1869

Когда работ у художников накопилось достаточно много и было найдено полное взаимопонимание, стало ясно, что пора объединиться. В 1874 г. для первой выставки картин новой группы фотограф *Надар* предоставил своё ателье. Среди работ было произведение *К. Моне*, названное им «*Впечатление. Восходящее солнце*». По-французски слово «впечатление» звучит как «*inpression*». Критик, в насмешку назвавший эту экспозицию выставкой импрессионистов, и не подозревал, что выдуманное им слово станет обозначением целого направления. Художники, которых теперь называли импрессионистами, сделав действительность в самых разнообразных её проявлениях темой своего творчества, стремились передать всю свежесть своих впечатлений и открывающееся перед ними красочное богатство видимого мира. Таковы были картины *Эдгара Дега*, страстно любившего театр и особенно балет. Наблюдая за балеринами, проводившими утомительные часы на репетициях или позировавшими у фотографа, отдохнувшими или умывавшимися после представления, художник стремился схватить и запечатлеть едва уловимые, но столь характерные позы, движения, мимику. Он умел, как на картине «*Голубые танцовщицы*», выхватить из жизни отдельные моменты и, подобно фотокамере, мгновенно перенести их на полотно. А каким множеством разнообразных впечатлений были полны улицы Парижа! Нужно было работать быстро, смешивать краски не на палитре, а прямо на холсте, кладя их отдельными мазками, рядом друг с другом. Оттачивать и прорисовывать детали было некогда. Ведь толпа, катившаяся по Оперному проезду мимо *К. Писсарро* или по бульвару Капуцинок мимо *К. Моне*, менялась каждую минуту. На полотнах обоих художников архитектура едва намечена, купы деревьев обобщены до предела,двигающиеся в разных направлениях кебы, omnibusы и прохожие превратились в чёрные пятна. Но зато как в этих картинах всё живёт и движется, как всё непрестанно меняется! Кажется, даже сам цвет на холсте вибрирует в глазах зрителя.



Э. Дега.
Голубые танцовщицы.
Ок. 1897 г.



К. Моне. Руанский собор. 1890-е гг.



К. Писсарро. Оперный проезд в Париже. 1898

К. Моне. Бульвар Капуцинок в Париже. 1898



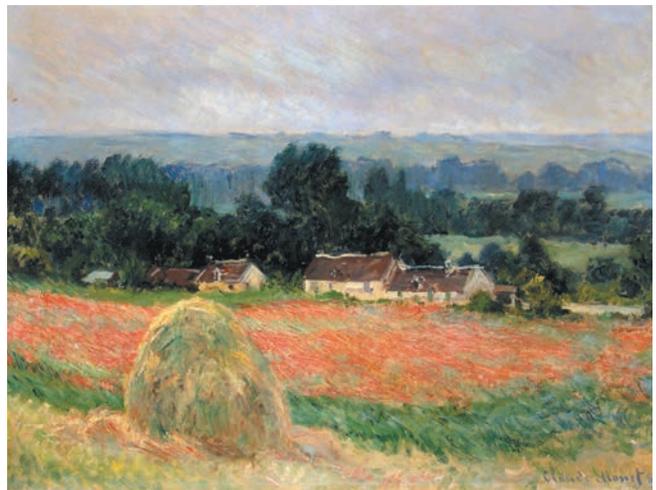
**О. Ренуар. Качели.
1876**

Конечно, все художники давно знали, что поверхность предмета окрашена. Но, выйдя на пленэр и начав работать на открытом воздухе, они заметили множество удивительных вещей. Оказывается, природа есть не что иное, как постоянное взаимодействие цвета и воздуха и цвет и свет способны изменить окраску предмета. Художники с удивлением обнаружили, что небо не всегда голубое, а тень на зелёной траве может быть синего цвета. Изучением этого явления последовательно занимался К. Моне. Он наблюдал, как взаимодействуют цвета на «Поле маков», какими разнообразными пятнами покрыта водная поверхность озера («Кувшинки») и как, наконец, меняются привычные цветовые соотношения, которые он запечатлел в картине «Дама в саду». Чтобы уловить изменчивую природу цвета, художник стал ходить на одно и то же место в разное время суток. Когда он бывал в поле, чтобы рисовать «Сток сена», то видел, что стог может быть ярко-жёлтым, зелёно-синим и даже просто серым. *Цвет, а не форма предмета стал для Моне главным.* Рисуя Руанский собор в разное время суток, художник растворил его величественный готический силуэт во множестве мазков, нанесённых тесной массой на поверхности холста.

Опьянённые своими живописными открытиями, художники-импрессионисты очень скоро поняли, что их метод во многом оказался ограниченным. *Абсолютизируя цвет, увлечёвшись формально-техническими приёмами, они потеряли не только предмет и форму, но и саму жизнь.* На картине Эдгара Дега «В кафе. Абсент» около одной из стеклянных перегородок почти пустого кафе за простым столиком сидит одинокая посетительница, одетая в жёлтое платье. Перед ней рюмка абсента, закуска и приборов нет. Видимо, она сидит здесь уже долго, бессильно уронив руки на колени. Плечи её опущены, взгляд задумчив и направлен вглубь себя. Она одинока и неустроена, хотя одежда её вполне прилична, *Частный случай превратился в художественное обобщение, а схваченный момент — в социальный портрет современного французского общества.*



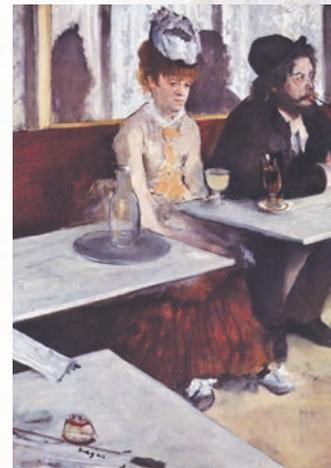
К. Моне. Дама в саду. 1867



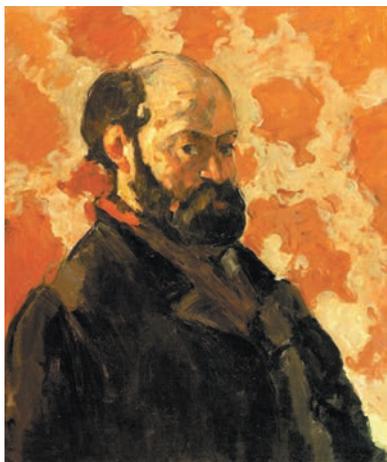
К. Моне. Поле маков. Ок. 1890 г.

История импрессионизма как художественного явления была очень короткой. По существу, это всего восемь выставок, которые проходили в Париже с 1874 по 1886 г. Количество их участников менялось. Иногда их было около двадцати, иногда не более трёх. Несмотря на известную ограниченность творческого метода, бесспорное завоевание импрессионистов заключалось в том, что *они не только расширили тематический диапазон искусства, но и открыли влияние световоздушной среды на форму и цвет предмета. Высветлив красочную гамму, они навсегда избавили живопись от музейного колорита прошлого, приучив зрителя наслаждаться не только сюжетом, но и самой живописью.*

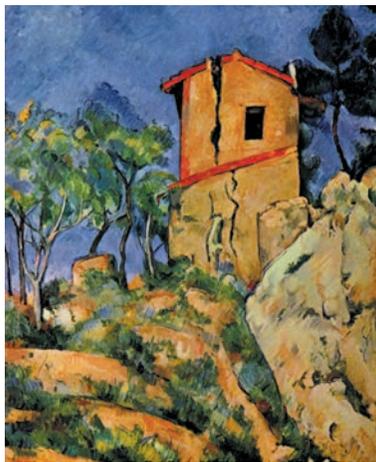
Удивительно, как много можно сделать, живя в Париже, и как притягателен был этот город для тех, кто хотел сделать ещё больше! Три самых известных художника Франции — *Поль Сезанн, Поль Гоген и Винсент Ван Гог* не были рождены в этом великом городе. Обучаясь совсем не живописным специальностям, они всё свободное время отдавали рисованию. П. Сезанн, живя в Эксе, изучал юриспруденцию и банковское дело. Голландец В. Ван Гог происходил из религиозной семьи и начинал самостоятельную жизнь миссионером в Бельгии. Самая бурная биография была, пожалуй, у Поля Гогена. Сначала он был матросом, потом биржевым маклером и только в возрасте 38 лет отправился в Бретань, чтобы заняться живописью. Живя в разных местах и отдавая дань семейным традициям, все упомянутые художники только в зрелом возрасте поняли, что их основное призвание — искусство. Решительно порвав со своим прошлым, независимо друг от друга примерно в одно и то же время эти люди приехали в Париж, чтобы оставшуюся жизнь полностью отдать сжигающей их непреодолимой страсти. Не испорченные академическим образованием, они самостоятельно овладевали живописным мастерством. Импрессионисты удивили их свежестью своих полотен, но ни П. Сезанн, ни В. Ван Гог, ни П. Гоген не стали ни их поклонниками, ни их последователями. Париж оказался тесен для решения



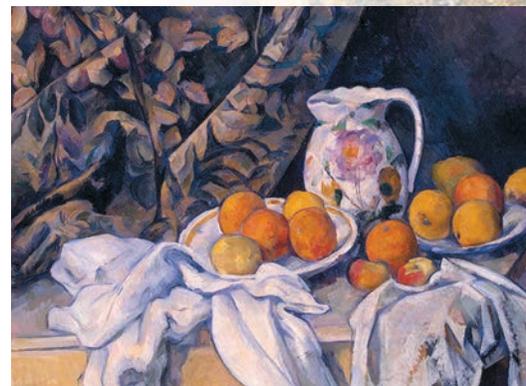
Э. Дега.
В кафе. Абсент.
1876



П. Сезанн. Автопортрет на розовом фоне. 1875

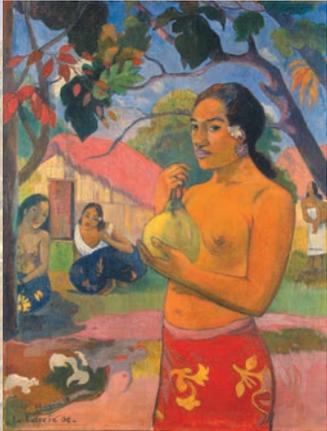


П. Сезанн. Дом с треснувшей стеной. 1892—1894



П. Сезанн.
Натюрморт с драпировкой. 1895

поставленных ими задач. *Не создавая никаких групп, каждый из них пошёл в искусстве своей дорогой.*



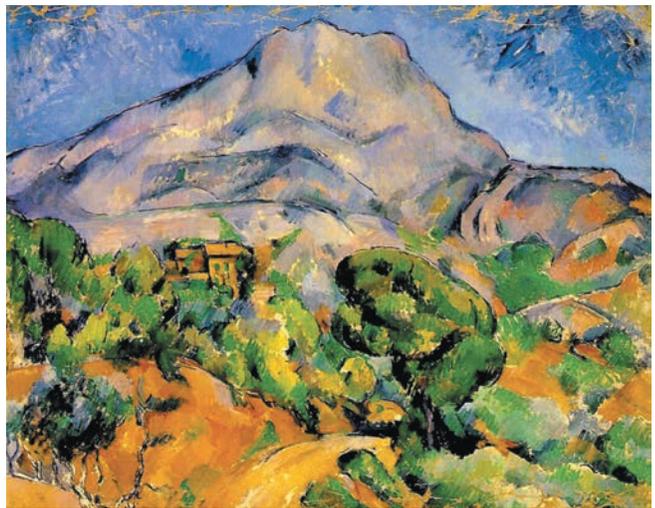
П. Гоген.
*Женщина, держащая
плод. 1893*

Пожалуй, теснее всего с Парижем был связан **П. Сезанн**. Попробовав писать так, как писали импрессионисты, он решительно отверг их стремление фиксировать мир в его бесконечной изменчивости. Во множестве природных форм Сезанн искал внутреннюю геометрическую структуру. Составляя, например, «*Натюрморт из человеческих черепов*», он видел в них шар, конус, треугольник, цилиндр. Эту геометрическую основу он искал даже в формах собственного черепа и показал это в «*Автопортрете*». И всё же главным орудием построения предмета, лепки его объёма для Сезанна был цвет. «Не существует линий, не существует светотени, существуют лишь контрасты красок. Лепка предметов вытекает из верного соотношения тонов», — утверждал художник. Для доказательства этой теории он избирает красные и зелёные яблоки, жёлтые лимоны и персики, белую фаянсовую посуду или фарфоровую статуэтку. Отобранные по форме и цвету, они образуют крепко построенную композицию, в которой каждый предмет вылеплен сочными и яркими красками. Даже в природе Сезанн постоянно искал эту внутреннюю устойчивость. Его пейзажи тоже состоят из немногих хорошо знакомых элементов. Это квадраты домов, прямоугольники окон, треугольные скаты крыш, окрашенные многообразными сочетаниями жёлтого, синего и красного цветов. Строгая геометрия домов дополнена зеленью травы и голубизной неба. В последние годы жизни Сезанн, подобно К. Моне, ходил на одно и то же место: к горе *Сент-Виктуар*. Сначала он пишет её издали, сквозь стволы и ветви вековых сосен, потом, приближаясь к ней, укрупняет её силуэт. Слегка меняется точка зрения, цветовая окраска, но изначальное «портретное» сходство остаётся. Так всем своим творчеством Сезанн раскрывал самые общие закономерности материального мира.

В отличие от Сезанна его собрат по искусству **П. Гоген** искал источник вдохновения в памятниках национального Средневековья. Прибыв из Парижа в живописную деревушку Понт-Авен, в



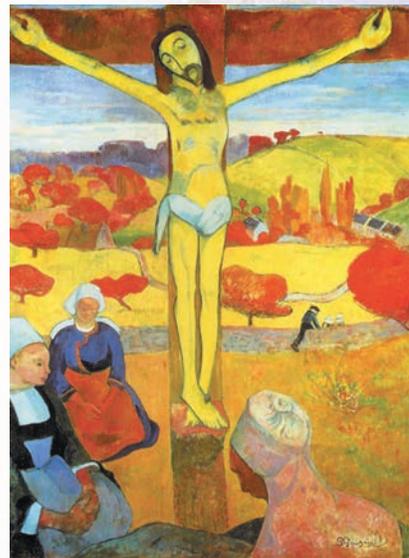
П. Гоген. *А, ты ревнуешь? 1892*



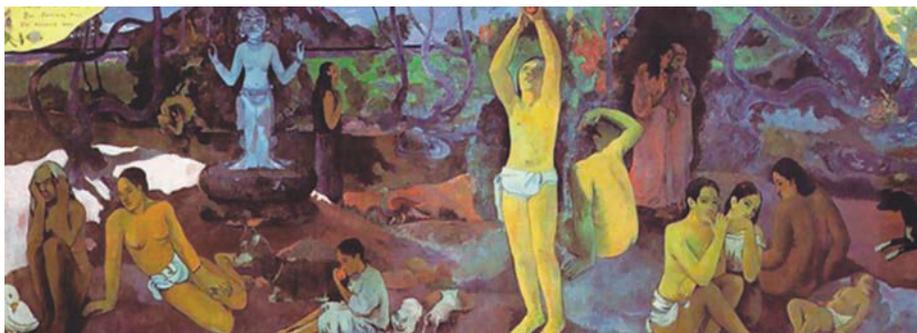
П. Сезанн. *Гора Сент-Виктуар. 1900—1906*

одной из местных часовен он увидел однажды старинную деревянную статую. Так появилась его необычная картина «Жёлтый Христос», в которой жёлтый цвет окрашивает всю поверхность холста. Чёрный контур отделяет фигуру Христа от неровных холмов, по жёлтому пространству которых разбросаны красные пятна крон деревьев, виднеется синяя полоска леса на горизонте. Синие платья бретонских крестьянок и белый цвет их головных уборов создают дополнительный декоративный эффект. Благочестивые, очень религиозные бретонки часто ходили в церковь слушать проповеди местного священника. После одной из них они «воочию» увидели «Борьбу Иакова с ангелом». Подчёркнутая плоскость картины, упрощённый почти архаический рисунок, красный фон, огромные белые и тёмные пятна национальных одежд соединяются в один необычайно звучный цветовой аккорд.

Из Бретани П. Гоген ненадолго переезжает в Арль. Он пишет пейзажи, натюрморты, «Интерьер кафе», «Портрет Ван Гога», но «казарменная европейская цивилизация» всё больше тяготит его. Он уезжает на *Taïti*, где в образе жизни коренных жителей далёких островов увидел золотой век человечества. Он с упоением выискивает колоритные лица таитянок, тела которых слегка окутаны яркими тканями или вовсе обнажены. В карти-



П. Гоген.
Жёлтый
Христос.
1889



П. Гоген. *Откуда мы пришли? Кто мы? Куда мы идём?* 1897



П. Гоген. *Видение после проповеди, или Борьба Иакова с ангелом.* 1888



П. Гоген. *Кафе в Арле.* 1888

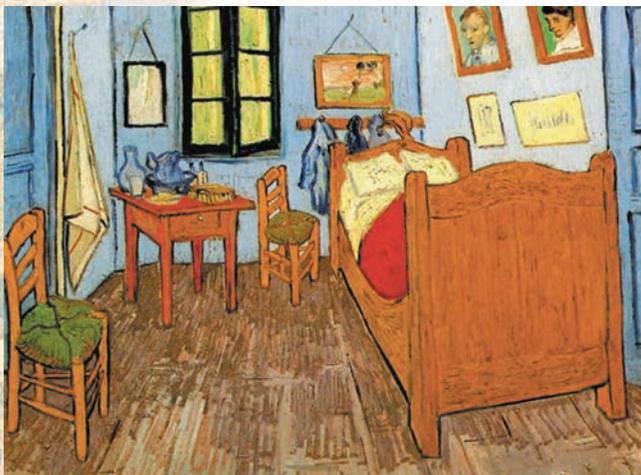


В. Ван Гог.
Автопортрет
с перевязанным
ухом. 1889

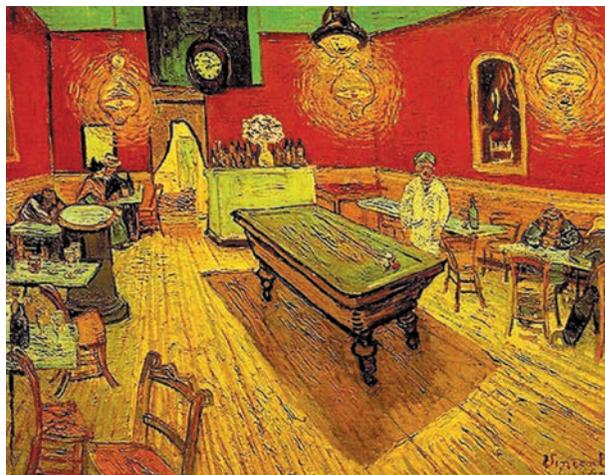
нах «Женщина, держащая плод», «Таитянки на пляже», «Жена короля», «А, ты ревнуешь?» фигуры величавы и статичны, их позы ленивы, время течёт медленно, людям некуда торопиться. Образы П. Гогена неразрывны с окружающей их природой. Цветы и диковинные растения, деревья и плоды, рисунок ярких тканей в «Таитянских пасторалях» и «Беседе» сплетаются в торжественную празднично яркую декорацию. Живя на Таити, Гоген старается проникнуть в глубинную суть этой цивилизации. Он насыщает свои картины причудливыми образами священных животных и древних богов, называя их по-таитянски: «Манао Тунапу (Дух умерших)», «Парау парау (Беседа)», «Иа орана, Мариа (Приветствую тебя, Мария)». Всю свою любовь к обрётённому «раю» Гоген выразил в философской фреске «Откуда мы пришли? Кто мы? Куда идём?».

В отличие от Сезанна и Гогена В. Ван Гог не мог безмятежно созерцать жизнь. На родине в маленькой Голландии он часами наблюдал, как работает герой картины «Ткач», видел некрасивые лица персонажей «Крестьянок», их искривлённые изнурительной работой руки. Глубокой ночью, под скудным светом керосиновой лампы художник вместе с изображёнными на картине «Едоки картофеля» людьми наслаждался вкусом этой самой дешёвой и незатейливой пищи. Мрачный колорит беспросветно тяжёлой жизни тяготил его. Он хотел тепла и яркого горячего солнца.

Два маленьких городка на юге Франции, Арль и Овер, ослепили его. Он полюбил жёлтый цвет, стал искать его в просторах пшеничных полей. Его пейзажи с высоким горизонтом и просторным небом сияют звонкостью и чистотой красок. Он охотился за подсолнухами и тащил их в свою комнату-мастерскую, расставляя в огромные фарфоровые вазы. Однажды он написал портрет старика («Старик в соломенной шляпе») и свою спальню («Спальня художника в Арле»), справедливо полагая, что и человек, и вещи этого края также пронизаны солнцем и напоены жёлтым цветом. В пейзаже «Дорога в Овере после дождя» он с поразительной точностью передал свежесть природы, сверкающей влагой от только что прошедшего дождя. А в «Лодках в



В. Ван Гог. **Спальня художника в Арле.**
1888



В. Ван Гог. **Ночное кафе в Арле. 1888**

«Сент-Мари» в острых линиях мачт и рей, в вогнутых силуэтах вытасканных на берег лодок Ван Гог передал характер природы и освещения средиземноморского юга.

Художник много и напряжённо работал. Горячий южный ветер, нервное истощение должны были выплеснуться наружу. На полотнах Ван Гога любимые цвета становятся всё более интенсивными. «Красные виноградники в Арле» или «Звёздная ночь. Сен-Реми» — это драматургический конфликт беспокойных мазков, превращающих виноградник в глухо горящий поток пламени, а стройные кипарисы в мерцающие световые спирали, взметнувшиеся в ночное небо. Всё усиливающееся субъективное отношение к миру, в котором таятся враждебные человеку силы, нашло выход в «Ночном кафе в Арле». Полупустой интерьер залит тускло-ярким мертвенным светом. Около столиков видны одинокие посетители, а в центре — большой стол для игры в бильярд. В ночном жёлтом освещении формы предметов теряют привычные очертания. Жёлтые круги вокруг горящих ламп, красные стены и зелёное сукно стола для игры в бильярд пронизаны жуткой тоской и одиночеством.

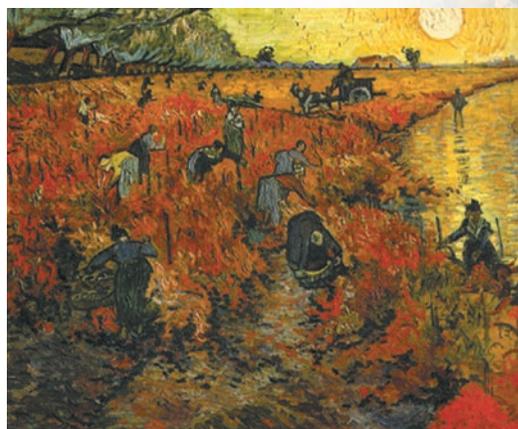
Всматриваясь в окружающий мир, Ван Гог постоянно вглядывался и в самого себя. «Автопортрет с перевязанным ухом» — это свидетельство того, что вся трагическая жизнь художника была наполнена болью, а его картины писались не красками, а нервами.



В. Ван Гог. Едоки картофеля. 1885



В. Ван Гог. Звёздная ночь. Сен-Реми. 1889



В. Ван Гог. Красные виноградники в Арле. 1888



В. Ван Гог. Дорога в Овере после дождя. 1890

Задания (результаты оформляются в виде индивидуального портфолио)

► **Проверь себя:** • Какое значение имел Париж для развития художественной жизни Европы и искусства? • Какая работа К. Моне дала название новому направлению в живописи? • Кто входил в группу художников-импрессионистов? • Почему творческие искания импрессионизма оказались ограниченными? • Кто из художников после импрессионистов определил новые направления в развитии живописи?

► **Систематизируй свои знания:** **1. Выпиши** из § 13 имена и названия произведений в свою рабочую тетрадь. **2. Заполни** ими соответствующие разделы составленной тобой исторической ленты времени. **3.** При необходимости **расширь** её хронологические рамки. **4.** Используя различные справочные источники и поисковые программы Интернета, **составь** краткий биографический словарь (словарь-справочник), посвящённый жизни и творчеству изучаемых художников.

► **Проанализируй художественное произведение:** **1.** В альбомах по истории искусств или с помощью поисковых систем Интернета **найди** репродукции картин И. И. Шишкина «Рожь» и К. Моне «Поле маков». **2. Сравни** композицию на картинах художников и их творческий метод. **Выполни** маленькое самостоятельное исследование этих произведений. **3. Выбери** из помещённых в учебнике иллюстраций наиболее понравившиеся произведения П. Сезанна, В. Ван Гога, П. Гогена, **сравни** и **охарактеризуй** творческую манеру каждого из художников.

► **Дополни свои знания новыми:** **проведи** исследование на тему «История коллекции картин художников-импрессионистов в Государственном музее изобразительного искусства им. А. С. Пушкина в Москве». **Подготовь** презентацию работ импрессионистов.

§ 15. ОТ ПРАВДЫ ЖИЗНИ К ПРАВДЕ ИСКУССТВА

► Импрессионизм в России. • Портреты В. А. Серова. • Величавые образы М. А. Врубеля. • Духовные искания М. В. Нестерова.

Пора и нам двинуться к свету,
воздуху и краскам.
И. Н. Крамской

Передвижная выставка 1888 г., как всегда, ожидалась с нетерпением. В этот раз картин И. Е. Репина не было, но выставка всё равно оказалась превосходной и значимой. Настоящим открытием стали два портрета никому не известного молодого художника *В. А. Серова*: «*Девочка с персиками*» и «*Девушка, освещённая солнцем*». Первый портрет изображал девочку, непринуждённо присевшую спиной к окну за большой обеденный стол, покрытый белой скатертью. В залитой светом комнате её силуэт как бы светился, а смуглое лицо казалось ещё смуглее. На белую скатерть небрежно брошены три персика и серебряный нож для разрезания фруктов. Под стать тёмным волосам был и широкий чёрный бант с красной отделкой, и тяжёлые дубовые стулья, покрытые морёным лаком. Пространство залы не было замкнутым. Оно расширялось и через огромное окно выходило в большой зелёный сад, а через высокие двери — в соседнюю столь же просторную и светлую залу. Всё было чрезвычайно правдиво и по-настоящему. Что-то неуловимое заставляло задер-



*В. А. Серов.
У окна. Портрет
О. В. Трубниковой
1886*



*В. А. Серов.
Девочка с персиками. 1887*



*В. А. Серов. Девушка,
освещённая солнцем. 1888*



В. А. Серов.
Портрет княгини
О. К. Орловой. 1911



В. А. Серов. Портрет
Г. Л. Гиришман. 1907



В. А. Серов.
Портрет
танцовщицы
Иды
Рубинштейн.
1910

Н. И. Фешин.
Портрет
Вари
Адоратской.
1914



живаться перед новой картиной, и это нечто зрители определили одним словом — «красиво». Картина «Девушка, освещённая солнцем» была ещё более необычна, красива и живописна. Портрет был прост и безыскусен. Девушка прислонилась к дереву и положила руки на колени. Но как трепетен свет, пробивающийся сквозь зелёную густую листву, как бесконечны переливы цветов и каким множеством оттенков и рефлексов окрашена белая блузка! Много позже, глядя на эти работы, художник сказал: «Всё, чего я добивался, — это свежести, той особенной свежести, которую всегда чувствуешь в натуре и не видишь в картине».

Возможность наполнить поверхность картин импрессионистической свежестью была подхвачена ближайшим другом Серова К.А. Коровиным («Портрет Ф.И. Шаляпина», «Теммерфест. Северное сияние», «Пристань в Гурзуфе»). Ей отдали дань Б.М. Кустодиев, писавший жизнерадостные зимние ярмарки и сцены из купеческой жизни («Масленица», «Кутчиха за чаем»), И.Э. Грабарь («Февральская лазурь», «Мартовский снег»), Н.И. Фешин («Дама в лиловом», «Обливание»). Художник Ф.А. Малявин, показывающий свои картины почти на всех выставках, ошеломлял вихрем красного цвета, широкими мазками залившего его полотна («Поющие крестьяне», «Две бабы», «Вихрь»). Однако увлечение цветом не стало определяющим. Отдалившись от социальной тематики, столь важной для передвижников, художники нового поколения искали в будничной жизни «величавые образы».

После передвижной выставки В.А. Серов избрал путь портретиста. Отказавшись от импрессионистической яркости и жизненной непосредственности, художник ищет характерные жесты, выразительные позы, продумывает композицию, отбрасывает ненужные детали. Таков портрет М.Н. Ермоловой, трагедийные и героические роли которой будоражили всю Москву. Актриса изображена во весь рост, в профиль, руки спокойно сложены у пояса. Чёрному силуэту её парадного платья соответствует простота лаконичного интерьера. Никакой театральной роскоши, ни малейшего оттенка быта, всего лишь холодная гладь квадратного зеркала, в котором слегка очерчены аркады зала. Широкая деревянная оправа зеркала, как картинная рама, обрамляет лицо актрисы, создавая на холсте иллюзию присутствия ещё одного, теперь уже психологического, портрета. Поиски нового стиля в

портретном искусстве В. А. Серов продолжил в заказных работах. Знаменитую московскую богачку Г. Л. Гиршман он окружил дорогими красивыми безделушками, ненароком отражёнными в зеркале. А графиню О. К. Орлову он помещает между дорогими картинами, свободно висящими на почти пустой стене. Интерьер дополняют хрупкая фарфоровая ваза и лёгкая ажурная мебель. Казалось, что портретист вовсе не интересуется психологическим состоянием своих моделей. Но внимательный зритель замечает, что среди дорогих безделушек и сама Г. Л. Гиршман воспринимается как часть этого натюрморта, а графиня О. К. Орлова так же холодна и высокомерна, как её редкие вазы и дорогие картины.

Необычным стал и образ императора Петра I на небольшой по размерам картине. Эта работа, выполненная темперными красками, производит впечатление огромной фрески. Серая красочная гамма, порывы ветра и бурная Нева передают ощущение грандиозности совершаемых перемен. В центре композиции на тонких длинных ногах шагает царь Пётр I. Он идёт так быстро, что его спутники вынуждены не идти, а бежать за ним. Близкий друг и биограф художника И. Э. Грабарь вспоминал: «Когда мы вошли в его рабочую комнату, мне стало ясно, что такого подлинного Петра мы до того не видали. Не знаю, увидим ли ещё».

Вскоре В. А. Серов стал искать новых путей в искусстве. Танцовщицу Иду Рубинштейн он увидел в Париже в роли Клеопатры. «Монументальность есть в каждом её движении, — просто оживший барельеф!» — восклицал он с необычайным воодушевлением. Для своего портрета Ида Рубинштейн позировала обнажённой. Её худая фигура с угловатыми плечами и остро торчащими коленями видна со спины и почти распластана по поверхности холста. Лишь её лицо, повернутое к зрителю, трактовано объёмно, а глубоко посаженные глаза наполнены психологической глубиной. За портретом знаменитой танцовщицы последовали композиции на мифологические темы. Серов мыслил их в виде огромных фресок. Картина «Похищение Европы» трактует известный миф как саму природу во всей её могучей цельности. В картине нет ничего, кроме неба и волн, рассекающих огромный



В. А. Серов.
Портрет
М. Н. Ермоловой.
1905



М. А. Врубель.
Портрет
С. И. Мамонтова.
1897

В. А. Серов. Пётр I. 1907



Ф. А. Малявин.
Вихрь. 1906





М. А. Врубель.
*Девочка на фоне
персидского ковра.*
1886

корпус плывущего быка. Фигурка Европы помещена в центре. Чертам её лица В. А. Серов придал характер античных кор, найденных когда-то на территории Афинского Акрополя. Между первыми работами «Девочка с персиками» и «Девушка, освещенная солнцем» и последними не только весь путь, пройденный художником. Между ними все сложности и всё многообразие той эпохи, в которой жизнь и творчество слились в нерасторжимое целое.

Летом 1896 г. все деловые и торговые люди готовились к очередной Всероссийской промышленной выставке, по традиции устроенной в Нижнем Новгороде. Её художественный отдел должны были украсить два больших декоративных панно, заказанные художнику Михаилу Александровичу Врубелю. На одном он изобразил Принцессу Грёзу как воплощение мечты о прекрасном, на другом — Микулу Селяниновича как выражение силы земли Русской. Оба панно академическим жюри были решительно отвергнуты. Тогда, чтобы спасти положение, русский меценат *Савва Иванович Мамонтов* на свои средства построил для них отдельный павильон, который публика охотно посещала. Многие разделяли мнение жюри, но загадка М. А. Врубеля манила, а восторженные оценки утончённых ценителей новой живописи заставляли призадуматься.

Впрочем, *П. П. Чистяков*, профессор Санкт-Петербургской академии художеств, у которого учился Врубель, сразу же разглядел в нём необыкновенно одарённого художника и без колебаний рекомендовал его для участия в работах над росписями киевского собора Святого Владимира, построенного к 900-летию христианизации Руси. В четырёх вариантах эскизов «Надгробного плача» молодой художник ограничился всего лишь двумя фигурами — Матери и мёртвого Сына. Ни одной лишней детали, ни одного ненужного жеста, ни одного слова. Вся скорбь, вся трагедия, весь драматизм сюжета сосредоточены в глазах Богоматери, полных непролитых слёз. Повсюду царит глубокая вселенская тишина. Вопрос о тайне смерти остаётся неразрешённым. Слишком необычные эскизы



В. А. Серов. *Похищение Европы.* 1910



М. А. Врубель. *Надгробный плач.* 1887

были отвергнуты. По оценке церковного начальства, они не соответствовали духу православия. Работая над эскизами, Врубель как бы для себя написал *«Девочку на фоне персидского ковра»*. Как героиня восточной сказки, одетая в атласное розовое платье, она сидит в шатре, устроенном из тяжёлых ковров. Её шейка обвешана жемчужными ожерельями, пальцы украшены драгоценными перстнями. Грустны и тревожны глаза маленькой красавицы, и белая роза почти падает из её детской руки. Кроваво-вишнёвый колорит, разлитый по всему полотну, дополняет и усиливает эту напряжённость. Редким по красоте произведением назвал этот портрет-фантазию один из современников. Однако всё, что делал М. А. Врубель в киевский период жизни, осталось незамеченным. В 1890 г. он поехал в Москву и остался там навсегда. В год Нижегородской выставки ему исполнилось сорок лет, и «своя тема» ещё только брезжила в замыслах.

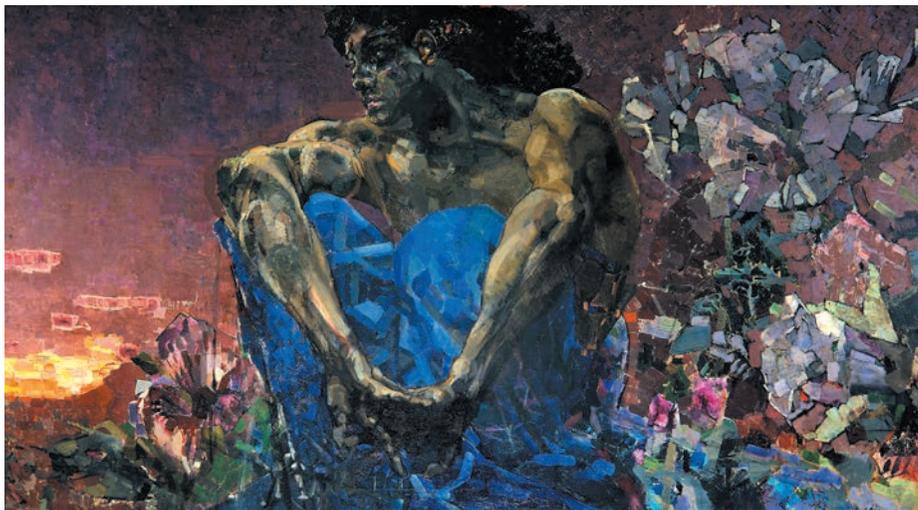
Образом, надолго овладевшим мыслями художника, стал Демон, навеянный поэзией М. Ю. Лермонтова. По воспоминаниям отца, Михаил был «предан своему Демону всем своим существом и верил, что Демон составит ему имя». Так оно и случилось. Мону-ментальное полотно, созданное Врубелем, поражало мощью образа и необычностью исполнения. В преувеличенно мускулистых руках Демона ощущается титаническая мощь. Но какая глубокая тоска светится в его глазах, с какой болью, почти до явно слышимого хруста, сцеплены тонкие пальцы его рук! Как мало пространство холста, в которое втиснута его фигура! Верхняя рама даже слегка «обрезала» его голову. Кажется, он не в силах преодолеть охватившее его чувство одиночества и не в силах избавиться от этой давящей тяжести. За спиной титана — огромная скала, а перед глазами — бездонный простор Вселенной. Вся живописная поверхность полотна соткана из множества мелких кристаллов. Они, как драгоценные камни, переливаются всеми гранями, создавая своим мерцанием атмосферу волшебства. Продолжением и завершением этой темы стала картина *«Демон поверженный»*. Полёт прерван, упавшее в тесное ущелье тело разбито, каменистое



М. А. Врубель.
Шестикрылый серафим. 1904



М. А. Врубель.
Пан. 1899



М. А. Врубель. ***Демон сидящий.*** 1890



М. А. Врубель.
Царевна Лебедь.
1900

ложе усеяно перьями изломанных крыльев. Мучительно заломленные руки охватывают голову, а на лице проступают большие серые глаза. Взгляд сумрачен, но дух не сломлен. Сине-лиловые тона контрастом выступают на фоне сверкающего снега, озарённого лучами заходящего солнца. Трагическую сущность Демона М. А. Врубель ощущал как свою собственную.

Так же величественны и фантастичны были и другие образы, возникавшие в воображении художника. Герой картины «Пан» — бог северной природы, козлоногое существо с цевницей в руке. На Руси его прозвали лешим. Он сидит около кривой берёзки, прочно сросшись с землёй, слившись с влажным воздухом. Полумесяц за его спиной вот-вот скроется за горизонтом, и серая болотистая мгла ступит до предела, создавая настроение безысходной грусти. По рассказам «очевидцев», он может прикинуться сучковатым, кряжистым пнём или мелькнуть меж стволов отдалённых берёз, нарушая ночную тишину странными, резкими звуками, извлечёнными из своей свирели. Один за другим в творчестве художника появляются новые фантастические пейзажи. Тревожная нотка звучит в произведении «К ночи». Таинственное видение женского образа возникает в картине «Сирень». Твёрдо и прочно стоит на ногах широкоплечий, приземистый, плотно восседающий на коне-битюге Илья Муромец («Богатырь»). Но были и другие образы, хрупкие и лирические, «тающие и ускользающие». В опере Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане» главную партию исполняла жена художника Надежда Забелла-Врубель. В картине-портрете «Царевна Лебедь» она окутана волшебным оперением, голова украшена высоким кокошником, усыпанным жемчугами. Но тревожно сгущаются синие сумерки, в глубину которых уплывает Лебедь, и тревожны её прекрасные большие, глубокие, чёрные глаза. Оглянувшись в последний раз, она слегка приложила пальцы к губам, то ли призывая к молчанию, то ли предостерегая от неизведанного.

Михаил Врубель болезненно ощущал свою исключительность и был постоянно терзаем жаждой совершенства. «Мания, что я скажу что-то новое, не оставляет меня», — говорил он о себе. Психика художника стала неуравновешенной. Некоторое вре-



М. А. Врубель.
Демон поверженный. 1902

мя он даже лечился в больнице доктора Усольцева. Но именно в эти трагические для художника годы к нему начинает приходить признание. В 1902 г. на выставке художественного объединения «Мир искусства» впервые был показан почти весь Врубель. И хотя публика многого ещё не понимала, к его картинам стали привыкать. В дипломе, выданном в 1906 г., сообщалось, что Академия художеств «за известность на художественном поприще признаёт и почитает Михаила Александровича Врубеля своим академиком». В том же 1906 г. на осеннем Салоне в Париже Врубелю отвели целый зал. Для многих французов русский художник оказался очень сложным. Но в пустующем зале часто видели коренастого, невысокого человека, который часами простаивал перед его полотнами. Звали этого человека *Пабло Пикассо*.



М. В. Нестеров.
Великий постриг.
1897

Противоречия переходной эпохи выразил ещё один русский художник — *Михаил Васильевич Нестеров*. Воспитанный в духе идей передвижничества, он начал свой творческий путь с жанровых произведений, но глубокое православное воспитание и чтение трудов религиозных мыслителей стало толчком для поиска совершенно новых тем и образов. Первым его произведением, о котором заговорили, стала картина «*Христова невеста*». На фоне скромного северного пейзажа стоит одетая в тёмное платье девушка, прикусив губами тоненький стебелёк. В её бледном лице и глубоких глазах было что-то такое, что заставляло зрителя подолгу задерживаться перед ней. Будто знала она некую загадку, некий глубинный смысл жизни, который спрятан в самых недоступных тайниках её души. Продолжением темы стали новые картины. Опираясь на посох и перебирая чётки, пустынный герой одноимённой картины, осторожно, словно боясь нарушить тишину серебряной глади озера, ступает по земле обутыми в лапти ногами. Не пафос общественной борьбы, не острота социальных противоречий, а *эстетическое утверждение права человека на самостоятельный уход от мирской суеты* делало эту картину новым явлением русской живописи. Религиозная слитность человека и природы, возможность чуда, душевная чистота как идеал возвышенной гармонии



М. В. Нестеров.
Христова невеста.
1913



М. В. Нестеров.
Видение отроку Варфоломею.
1889—1890



М. В. Нестеров.
Пустынный.
1888—1889



М. В. Нестеров.
Под благовест.
1895

жизни стала главной в картине «Видение отроку Варфоломею». Хрупкая фигурка мальчика сливается с тонким, проникновенным пейзажем. Грустная тональность пейзажа перекликается с печальной задумчивостью мальчика, с молитвенной углублённостью старца, Божественная святость которого едва обозначена золотистым нимбом. Одно из лучших произведений художника — «Великий постриг», посвящённое теме отречения от мирской жизни. Уход в скит и обряд пострига — это рубеж окончательного отказа от всей прежней жизни. Ранним весенним утром вдоль деревянного забора старообрядческого скита медленно движется печальное шествие. Чёрные и синие одежды стариц, давно живущих вдали от мира, перекликаются с белыми платками девушек. Длинные, тонкие свечи в их руках похожи на стройные стволы белых, трепетных, тянущихся вверх берёз. Вскоре одна из них сменит белый платок на сине-чёрную одежду и навсегда уйдёт от мира. Раннее утро, подчёркивающее и одновременно смягчающее трагедию печального шествия, делает картину особенно проникновенной.

Конец XIX и начало наступившего XX в. были для Михаила Нестерова временем тяжелейших раздумий. Он часто перечитывал сочинения Л. Н. Толстого «Что такое искусство?», «Исповедь», «В чём моя вера?». В них великий писатель размышлял о причинах существования зла в мире, отрицал насилие как единственное средство борьбы со злом, искал пути для нравственного самоусовершенствования. Многофигурное полотно «Святая Русь», законченное художником в конце 1916 г., представлялось ему всеобъемлющей панорамой русской жизни. Вдоль берега Волги на фоне Жигулёвских гор движется толпа людей. Это даже не толпа, это собирательный образ русского народа — от царя в шапке Мономаха и золотых бармах до юродивого и слепого солдата, от послушника до Льва Толстого и Достоевского. Впереди, далеко оторвавшись от толпы, легко, едва касаясь земли, ступает мальчик. На нём крестьянская одежда, за спиной котомка странника, в руках туесок. Сосредоточенный взгляд направлен вдоль расстилающейся глади реки. Рука, прижатая к груди мальчика,



М. В. Нестеров. Философы. 1917



М. В. Нестеров. Святая Русь. 1901—1903



*М. В. Нестеров.
На Руси.
(Душа народа).
1914–1916*

словно сдерживает бушевающие его мысли. Картина, названная художником «На Руси (Душа народа)», воспринималась как групповой портрет людей, «взыскующих правды», идущих к познанию истины разными путями.

Задания (результаты оформляются в виде индивидуального портфолио)

► **Проверь себя:** • К какому периоду русской истории относятся произведения В. А. Серова, М. А. Врубеля и М. В. Нестерова, представленные в § 15? • Как можно определить жанровую принадлежность картин этих художников? • В каких городах М. А. Врубелю было отказано в официальном признании его произведений? • Какое произведение В. А. Серова написано на мифологическую тему? • Кто из деятелей русской культуры XIX в. изображён на картине М. В. Нестерова «На Руси (Душа народа)»?

► **Проанализируй художественные произведения:** **1. Расскажи**, какие традиции русской портретной живописи продолжил В. А. Серов в своём творчестве. **2. Определи** основные особенности творчества М. А. Врубеля на примере понравившихся произведений. **3. Охарактеризуй** образный строй понравившегося произведения М. В. Нестерова.

► **Систематизируй свои знания:** **выпиши** имена и названия произведений из § 15 в рабочую тетрадь и **заполни** ими необходимые разделы исторической ленты времени. При необходимости **расширь** её хронологические рамки.

► **Дополни свои знания новыми сведениями:** **1.** Используя различные справочные источники и поисковые программы Интернета, **составь** краткий биографический словарь, посвящённый жизни и творчеству изучаемых художников. **2. Найди, собери и обработай** информацию (биографические данные) о героях полотен Н. Фешина — В. Адоратской и В. А. Серова — Мике Морозове. **3. Выскажи** своё суждение о личных качествах этих людей, прошедших через исторические испытания своего времени.



§ 16. ВОЗВРАЩЕНИЕ К ПРИМИТИВУ

► **Примитивизм как термин.** • Неосознанный примитивизм: Анри Руссо, Нико Пиромани. • Осознанный примитивизм: Марк Шагал, Михаил Ларионов. • Самобытность мастера.

Я выставляюсь,
следовательно, я — художник.
Анри Руссо



А. Руссо.
*Нападение ягуара
на лошадь. 1910*

История большого искусства всегда начинается с более простых форм. В первобытном мышлении это особенно заметно. Найденные 7 августа 1908 г. близ австрийского местечка *Виллендорф* известняковые фигурки поразили именно простейшими, но сильно гипертрофированными признаками женского тела. Куда более совершенные *античные коры*, найденные при раскопках *Афинского Акрополя*, по сравнению с классикой *Поликлета* также казались грубыми и примитивными. Даже высокодуховное христианское искусство начиналось с условных *символов*, нарисованных на стенах римских катакомб в начале I — II в. н. э. Ранние этапы развития художественной культуры и стали обозначать латинским словом *primitivus*. Начальная стадия детского художественного творчества тоже считается примитивом. Но то, что нам кажется детскими каракулями, в сознании ребёнка-автора обладает явным художественным сходством с тем, что он изображает. *Узнавание окружающего мира в созданном изображении доставляет ему высочайшее эстетическое наслаждение. С развитием искусства примитивизм, как часть художественного мышления, никуда не исчезал.* Рядом с высоким интеллектом всегда был лубок, рядом с профессионалом — любитель. *Наивная радость познания, выраженная просто и безыскусно, — одна из характерных черт примитивизма.* Но стать художественным явлением и занять рядом с профессиональным творчеством равное положение примитивизму было суждено лишь в начале XX в. Некоторым из художников-примитивистов, не получивших профессионального образования, выпало пережить мировую славу.

Во французском искусстве таким художником стал *Анри Руссо* по прозвищу «таможенник». Его незамысловатая биография поражает краткостью. Родился в провинциальном старинном городке *Лаваль* в семье потомственных жестянщиков. Служил в армии. Женившись, в 1869 г. переехал в Париж. Получил место таможенного чиновника. В сорок лет вышел в отставку, после чего стал заниматься живописью. Но в чём-то этот с виду невзрачный человек был необычен. Он умел играть на скрипке, сочинял небольшие пьески, будучи на службе, много рисовал. Чтобы немного заработать после выхода на пенсию, на дверях своей квартиры он повесил объявление: «Анри Руссо. Академия рисун-

ка, живописи и музыки, уроки на дому». Соседи снисходительно посмеивались, но ученики к нему ходили.

Важной вехой своей жизни Руссо считал 1886 г. С этого времени он ежегодно стал выставлять свои работы в Салоне независимых. Там не было никакого жюри и выставляться мог всякий желающий. Картины неизвестного художника производили странное впечатление. На одной из них был изображён загадочный пейзаж с низким горизонтом и очень высоким небом. В середине картины по небу плыли облака, а где-то вверху сиял диск луны и мерцали неяркие звёзды. К бескрайнему небу вертикалями тянулись тонкие едва начинающие зеленеть стволы деревьев. В центре картины была изображена незнакомая пара в театральных костюмах. Картина называлась «Карнавальный вечер». Пейзажи, регулярно появляющиеся на всех выставках, также поражали экзотичностью. Чаще всего это были джунгли. В них пышным цветом пламенели необычайно яркие цветы и невиданные растения, среди которых резвились стаи обезьян. В густых тропических зарослях всегда что-то происходило. В них совершали прогулки знатные дамы, одетые в светлые длинные платья и модные шляпки, из густых зарослей мог выскочить тигр и напасть на быка, а лев — пообедать пойманным вараном. Сам художник из Парижа никуда не выезжал. Все эти фантастические видения возникали лишь в его воображении. Однако всё своё творчество художник считал весьма реалистическим и называл себя художником-реалистом.

В 1897 г. Анри Руссо выставил в Салоне полотно «Спящая цыганка». Около новой картины публика так веселилась, что некоторых посетителей пришлось выводить из зала с помощью полиции. По словам художника, цыганка спит в «иссушенной зноем пустыне». Рядом с ней мандолина — необходимый атрибут для колдовства и гадания. Стоящий рядом кувшин «полон питьевой воды, необходимой, чтобы выжить». В небе сияет диск луны и «всё купается в лунном свете». Реалистичность пейзажа теряется,



А. Руссо.
Трапеза льва.
Ок. 1904 г.



А. Руссо. **Экзотические джунгли.** 1909



А. Руссо. **Война.** 1894

когда около цыганки, то ли обнюхать её, то ли поздороваться, остановился лев. Весь пейзаж сразу приобрёл черты загадочности и фантастичности. Через три года, в 1910 г., последнем году жизни художника, была написана картина «Сон», в которую он вложил всё, чему научился за всю свою жизнь. При свете луны обнажённая женщина возлежит на диване, леопарды с человеческими глазами удивлённо смотрят на неё, а вдали чёрная фигура человека, который играет на флейте. В письме к художественному критику *Андре Дюпону* Руссо пояснил смысл картины: «Спешу объяснить причину, по которой на холсте изображена упомянутая софа. Спящей на ней женщине снится, что она перенеслась в лес и слышит, как играет на волшебной свирели заклинатель. <...> Когда я попадаю в оранжерею и вижу там редкие растения из экзотических стран, то думаю, что мне снится сон. И я начинаю чувствовать себя другим человеком». Картина «Сон» — это живописное воплощение страстной мечты Анри Руссо быть не таможенником на пенсии, а настоящим художником, быть своим среди профессионалов. Его друзья, поэты и художники, сочувственно относились к его творчеству, сначала просто поддерживая талантливого чудака. Оценивая последние работы художника, его друг, поэт *Гийом Апполинер*, напишет: «Я думаю, теперь никто не рискнёт смеяться». Считая себя реалистом, мало оценённый при жизни, таможенник Анри Руссо не предполагал, что он станет принадлежать будущему, а его творчество даст толчок новым направлениям в искусстве XX в. — *фовизму, кубизму и сюрреализму*.

Жизнь грузинского художника-примитивиста *Нико Пиросмани* до сих пор не поддаётся исследованию. Никаких документов, всего три фотографии, даже дата рождения была неточной. Сошлись на том, что Нико Пиросмани, уроженец села *Мирзаани*, появился на свет в 1862 г. Вскоре он оказывается в *Тифлисе*. По словам *К. Г. Паустовского*, старый Тифлис был «путаным, пёстрым, лёгким и великолепным городом». Узкие, ползущие по склонам гор кривые улочки были заполнены лавками жестянщиков, портных и прочих мастеровых людей, шумно хваливших свой товар. Стоящие на балконах люди усиленно жестикуют и старались перекричать вопли погонщиков мулов и лошадей, крики разносчиков всевозможных товаров и хриплые звуки старых шарманок, стоящих почти на каждом углу. В многочисленных духанах и забегаловках можно было выпить стаканчик сухого вина или отпраздновать пышную свадьбу. Таков был город, в котором Нико Пиросмани прожил всю жизнь и в котором писал свои картины и вывески.

Но в отличие от Анри Руссо Нико Пиросмани ничего не выдумывал. Он просто брал клеёнку, краски собственного изготовления и писал то, что хотелось заказчику. Вот «*Большой натюрморт*». На чёрном фоне нет ни стола, ни перспективы, ни даже видимого порядка. Кажется, что художник просто изобразил то, что перечислил хозяин. На первом плане в одном ряду расположены тушки птицы и блюдо с хинкали. Дальше тарелочки с фруктами и две бутылки крепких и не очень крепких напитков. На стене, словно разрезая эти предметы, висят огромные туши



Н. Пиросмани.
Актриса Маргарита

копчёной рыбы и массивные шампуры с нанизанными кусками сочного мяса. На чёрном фоне белый цвет становится контуром, очерчивающим форму предметов.

Художник брал недорого, поэтому хозяева иногда просили его написать портрет или портреты своих родственников. Вот в белой одежде и белой шапочке стоит повар. Лицо его серьёзно, в руках ложка с длинной ручкой для помешивания похлёбки, обычно варившейся в глубоком чугушке. За поясом то ли поварской нож для разделки мяса, то ли кинжал — непременный атрибут уважающего себя грузина. Так же серьёзны и величественны лица рыбака и дворника и женские лица, смотрящие на нас с портретов, написанных Пиросмани. Чёрная строгая одежда почтенной грузинки украшена широким красным поясом, в руках другой, одетой по случаю праздника в белое, — пасхальный кулич. Третья неспешно, как и подобает солидной даме с пышными формами, опустошает кружку пива. Запечатлел Пиросмани и знаменитую певицу Маргариту, стоящую в белом коротком платье с букетом цветов в руке на фоне голубого неба. Любили духанщики заказывать и сцены пира. Они свидетельствовали о достатке хозяина и респектабельности его заведения. Пир — это часть жизни, и к нему надо относиться серьёзно. За пиршественным столом в ожидании тоста на фоне горных пейзажей восседают знатные князья, подняв рог, наполненный вином. Многочисленные княжеские пиры, горные пейзажи, портреты людей и изображения животных — всё это Грузия, которую Пиросмани любил и которую создавал со страстью настоящего художника.

В последние годы жизни Пиросмани знатоки грузинской национальной культуры стали проявлять интерес к его живописи. Богатые духанщики, принимавшие в нём участие, даже собирали его работы. В 1916 г. состоялась его однодневная выставка. Но для старого, голодающего и очень больного художника это уже ничего не значило. После революции всё изменилось. Пиросмани умер в 1918 г.

Ярким представителем примитивизма начала века стал *Марк Захарович Шагал*, которого справедливо считают пред-



Н. Пиросмани.
*Женщина
с кружкой пива*



Н. Пиросмани.
Большой натюрморт



Н. Пиросмани. *Натюрморт*
(«Да здравствует хлебосольный человек!»).



М. З. Шагал.
Прогулка. 1917

ставителем русской и французской культуры. Начальное художественное образование он получил в Витебской школе искусств, а затем почти без денег отправился в Петербург. Два года он занимался в рисовальной школе Общества поощрения художников под руководством *Н. К. Рериха*, затем продолжил занятия в частной школе у *Л. С. Бакста*, яркого представителя «Мира искусства». Получив стипендию для продолжения образования в Европе, М. З. Шагал в 1911 г. уехал в Париж, где быстро стал своим среди представителей авангарда — поэтов и художников, живших во французской столице. Начавшаяся в 1914 г. Первая мировая война, а затем и Октябрьская революция 1917 г. резко изменили планы и судьбу художника. По заданию нового правительства он был назначен уполномоченным Коллегии по делам искусств в Витебской губернии и открыл в родном городе художественное училище. Переехав в Москву, Шагал вновь оказался в центре художественной жизни. Он принимает участие в оформлении Еврейского камерного театра, для которого рисует декорации к идущим в нём спектаклям. С 1920 г. для Шагала начался период эмиграции. Сначала это была *Литва*, потом *Германия*, с 1937 г. он гражданин Франции. Умер М. З. Шагал в 1985 г. на 98-м году жизни.

Художественное наследие художника огромно. Количество его работ до сих пор не подсчитано. Он, как и многие деятели XX в., умел многое и делал всё: рисовал декорации, писал стихи, выполнял декоративные росписи, лепил скульптуру, много и творчески работал для себя. Мир его картин причудлив и разнообразен: чего только нет на городских улицах, образованных домами разной величины и конструкции. Прямо днём над ними висит рог месяца, по улицам вдруг начинает течь то ли река, то ли дорога, перед которой или по которой идёт мужик с коромыслом на плече. Иногда над крышами домов пролетает странник в еврейском картузе и котомкой за плечами или играет пронзительную мелодию еврейский скрипач. Небо над городом словно создано для влюблённых — не замечая тесноты улиц, они уносятся ввысь, чтобы остаться наедине с миром собственных чувств и фантазий. Картины Шагала не поддаются рациональному ана-



М. З. Шагал. **Свадьба. 1909**



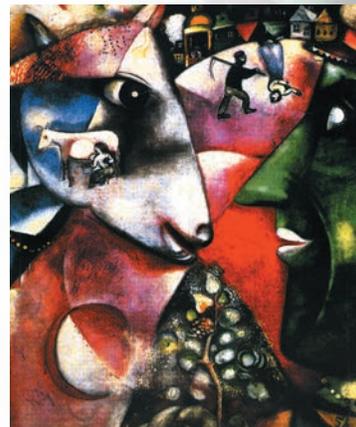
М. З. Шагал. **Деревня. 1970—1975**

лизу. В его «Деревне» причудливо перемешаны и деревенские строения, и элементы быта (например, доение коровы или идущий на работу человек с косой на плече), и причудливое дерево с не менее затейливыми фруктами. Весь деревенский мир обрамлён силуэтом головы коровы с мудрыми человеческими глазами и лицом человека в еврейском картузе в профиль. О чём они беседуют? Художник предлагает расшифровать это зрителю. Картины Марка Шагала — это свободное творчество. Фантазии, возникающие в голове, переносятся на бумагу легко и просто, словно творит их не профессиональный художник, а детское незамутнённое сознание. Эти кажущиеся лёгкость и простота творчества Шагала стали той вершиной, до которой добраться дано не всем.

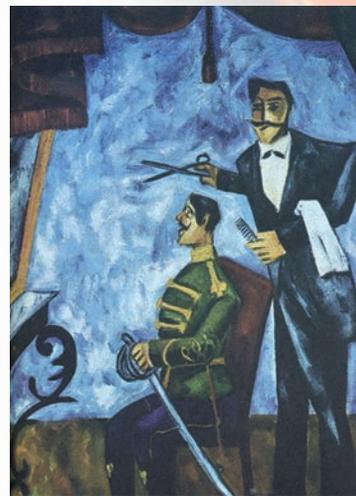
Приёмы народного лубка, народного примитива оказались созвучны художественному дарованию ещё одного профессионального художника начала XX в. — *Михаила Фёдоровича Ларионова*. Ученик К. А. Коровина, В. А. Серова, И. И. Левитана, он прошёл суровую профессиональную школу. Но выполняемые им ученические работы были настолько яркие, необычны и вызывающи, что его трижды исключали из училища, называя его живопись «порнографической». Побывав в Париже, М. Ф. Ларионов увлёкся идеями *фовизма* и *наивного искусства*, как иногда называли *примитивизм*. Вернувшись в Россию, он сразу стал участником всех вновь созданных творческих объединений, активно применяя новейшие средства в своём творчестве. Большую известность получила его «солдатская серия», навеянная впечатлениями от службы в армии. Ему очень нравились грубые рисунки с довольно фривольными надписями, которые солдаты оставляли на стенах своих казарм.

На выставках, в которых принимал участие М. Ф. Ларионов, одна за другой начали появляться произведения «солдатской серии»: «Отдыхающий солдат», «Курящий солдат», «Солдат на коне». Потом появилась серия полотен, объединённых темой посещения парикмахерской. Интенсивные по цвету, экспрессивные по форме, наивные по манере, эти полотна дали повод петербургским мирискусникам обвинить художника в определённом цинизме по отношению к любимой ими рафинированной культуре XVIII в. В ответ художник создал лубочную серию «Венеры» — «Кацанская», «Солдатская», «Еврейская», «Бульварная», «Негритянская», для убедительности сопровождая их надписями. Любовь к детскому рисунку Ларионов выразил в большом полотне «Времена года», стиль которого получил название «инфантильный». В 1915 г. М. Ф. Ларионов вместе с женой, художницей Н. С. Гончаровой, уехал в Париж.

Начиная с 1900-х гг. и до 1960-х гг. в Париж, культурную столицу мира, из разных стран стекались различные художники, искренне веря в то, что искусство можно и нужно создавать только здесь. Для нескольких поколений художников Париж стал своеобразной школой, где они учились у французов, друг у друга, у художников прошлого, посещая музеи и частные коллекции города.



М. З. Шагал.
Я и деревня. 1911



М. Ф. Ларионов.
Офицерский парикмахер. 1908—1909



М. Ф. Ларионов.
Солдат на коне. 1910—1911

Язык примитива для профессиональных художников начала XX в. был способом «простой, как мычание, речью» (В. В. Маяковский), новыми «свежими и нетрадиционными средствами» выразить свой внутренний мир, часто вступающий в противоречие с окружающей действительностью. *Примитивизм начала века становится одним из важнейших признаков авангардного искусства, которое всё активнее выступает на первый план.*



* * *

К сожалению, наследие всемирно признанного мастера в течение многих лет находилось у нас в забвении. Оно разделило участь целого ряда крупных явлений культуры, ознакомление с которыми ещё недавно было весьма затруднено. Поэтому сегодня выставка Шагала — это не только крупное событие художественной, но и яркое проявление оздоровления духовной жизни страны, один из впечатляющих уроков правды — возвращение отечественному искусству его утраченных ценностей.

Марк Шагал принадлежит к славной плеяде бунтарей и мечтателей, обозначивших своим творчеством в первые десятилетия XX столетия начало новой эпохи в художественной культуре человечества. Художники, писатели, музыканты нашей страны внесли самый существенный вклад в этот всемирный процесс, являясь во многих областях художественного творчества пролагателями новых путей. И это неудивительно. Россия шла навстречу великой социальной революции.

Большую часть своей жизни — так распорядилась судьба — Шагал провёл во Франции. Но, подобно Рахманинову, Шаляпину, Бунину, он оставался явлением русской художественной культуры. В век «тотальных» влияний Шагал никому не подражал, и никто,



М. З. Шагал. Над городом. 1914

впрочем, не пытался следовать за ним. Загадка его художественного мышления, его способа добираться до сути вещей, непредсказуемость его диалектики — всё это сделало его искусство неповторимым. Редкостной самобытностью своего творчества он обязан удивительной нерушимой верности своим началам, своим корням: простым ритуалам повседневной жизни родного Витебска, окружавшей его в детстве природе, чистым источникам народного творчества. <...>

Шагал принадлежал к редкому во все времена племени художников-кудесников, художников-фантастов, творчество которых волнует и будоражит наше сознание смешением привычных логических построений, «магическим хаосом» сопоставлений, погружением в мир миражей и видений. Движущая сила их искусства — безграничная одарённость их воображения. <...>

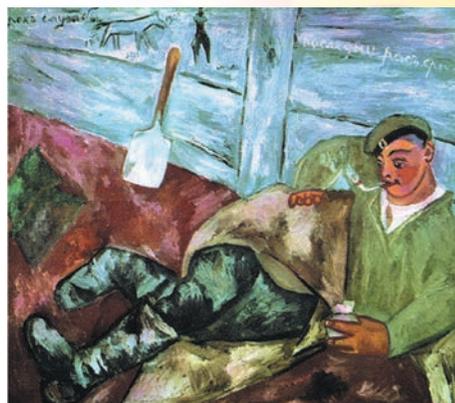
Шагал — мастер изобразительной метафоры. В этом смысл его поэтики ...его искусство, наполненное подлинно поэтическими символами, требует от зрителей не умозрительных интеллектуальных упражнений, а взволнованной души и сердца.

(И. Антонова. Шагал. Возвращение мастера.

По материалам выставки в Москве к столетию со дня рождения художника. 1988)

* * *

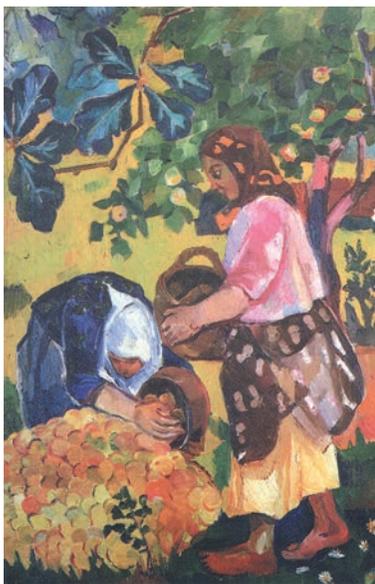
В начале моего пути я более всего училась у современных французов. Эти последние открыли мне глаза, и я постигла большое значение и ценность искусства моей родины, а через него великую ценность искусства восточ-



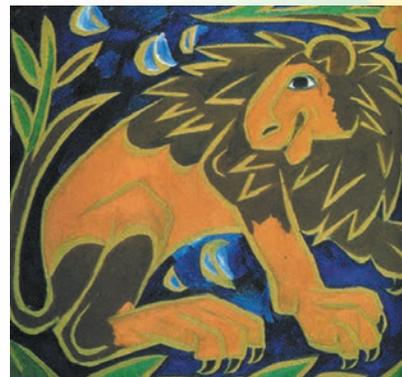
М. Ф. Ларионов.
Отдыхающий солдат.
1911



М. Ф. Ларионов.
Курящий солдат.
1910—1911



Н. С. Гончарова.
Сбор плодов. 1908



Н. С. Гончарова.
Лев. 1901



Н. С. Гончарова.
Лучистые лилии.
1913

ного. Мною пройдено всё, что мог дать Запад до настоящего времени, — а также всё, что, идя от Запада, создала моя родина. <...> Теперь... мой путь — к первоисточнику всех искусств, к Востоку.

Я убеждена, что современное русское искусство идёт таким темпом и поднялось на такую высоту, что в недалёком будущем будет играть очень выдающуюся роль в мировой жизни. <...> И недалеко то время, когда Запад явно будет учиться у нас. <...> Наше время — расцвет искусства в новой форме — живописной. <...>

Я приношу глубокую благодарность западным мастерам за всё, чему они меня научили.

Переделав аккуратно всё, что можно было в этом роде сделать, и заслужив честь быть поставленной наряду с современными мастерами Запада, на самом же Западе я предпочитаю исследовать новый путь. <...>

И те задачи, которые я провожу и намерена проводить, следующие:

Не ставить себе никаких границ и пределов в смысле художественных достижений.

Всегда пользоваться всеми современными завоеваниями и открытиями в искусстве.

Стараться внести прочную законность и точное определение достигнутого — для себя и для других.

Бороться против опошленной и разлагающей проповеди индивидуализма, находящегося сейчас в периоде агонии.

Черпать художественное вдохновение у себя на родине и на близком нам Востоке.

Проводить в жизнь разработанную мной теорию лучизма М. Ф. Ларионова (живопись, основанная только на живописных законах).

Приводить свои индивидуальные вдохновения к общей объективной живописной форме.

В век расцвета индивидуализма я разрушаю это святая святых и прибежище ограниченных, как не соответствующее современному строю жизни и будущему её строю.



Н. С. Гончарова. *Лучизм.* 1912



М. Ф. Ларионов. *Лучизм.* 1912

Индивидуальное восприятие для искусства может играть служебную роль — для человечества ровно никакой. <...>

Воспринимать окружающий нас мир со всей яркостью и разносторонностью, имея в виду как внутреннее, так и наружное содержание.

Не бояться в живописи ни литературы, ни иллюстрации, ни всех других жупелов современности, на счёт отрицания которых желают поднять отсутствующий живописный интерес в своих произведениях некоторые современные художники. Стараться, наоборот, чтобы всё это живописными средствами было выражено ярко и определённо.

(Н. С. Гончарова.

Предисловие к каталогу выставки.
1913 г.)

Задания (результаты оформляются в виде индивидуального портфолио)

► **Проверь себя:** • От какого слова происходит слово *примитивизм*? • Какие приёмы в искусстве живописи этот термин обозначает? • Кто из непрофессиональных художников-примитивистов достиг мировой славы? • С какой целью профессиональные художники используют средства и приёмы примитивного искусства? • В чём проявляется связь русского примитивизма и французской культуры?

► **Дополни свои знания новыми сведениями:** **1.** Используя различные справочные источники и поисковые программы Интернета, **составь** краткий биографический словарь-справочник, посвящённый жизни и творчеству художников, о которых рассказано в § 16. **2.** Используя альбомы по искусству, словари-справочники, поисковые программы Интернета, **найди** дополнительные сведения о жизни и творчестве Нико Пиросмани. В программе Power Point **выполни** виртуальную экспозицию его произведений.

► **Систематизируй свои знания:** **впиши** имена художников, о творчестве которых даёт представление § 16, в историческую ленту времени.

► **Проанализируй художественное произведение:** **1.** Используя альбомы по искусству, поисковые программы Интернета, **найди, собери и обработай** информацию (изображения) о народных лубочных картинках. **Вспомни**, что тебе известно о русском лубке из курсов изобразительного искусства и литературы. **2. Сформулируй** основные особенности народной лубочной картинки и **найди** их в произведениях М. Ф. Ларионова. **Подготовь** сравнительный анализ с презентацией и **обсуди** её материалы в классе.

► **Проведи исследование:** **1. Организуй** компьютерный просмотр фильма Г. Шенгелая «Пиросмани». **2. Сравни** изобразительную стилистику фильма Шенгелая с произведениями Нико Пиросмани и **сделай** вывод.

► **Сотрудничай (в коллективе): подготовь и проведи** виртуальную экскурсию по материалам прошедшей осенью 2011 г. в Москве в ГМИИ им. А. С. Пушкина выставки «Парижская школа» (из музеев и частных коллекций Парижа, Женевы, Москвы) и **обсуди** свои впечатления с одноклассниками.

§ 17. ДЕВУШКИ ПОД СНЕГОМ

► Абстракционизм как термин. • Фовизм: Анри Матисс. • Три стадии кубизма. Пабло Пикассо. • Геометрический абстракционизм: Пит Мондриан. • Супрематизм: Казимир Малевич. • Абстрактный экспрессионизм: Василий Кандинский. • Красочные формы.

До тех пор пока искусство не освободится от предмета, оно осуждает себя на рабство.

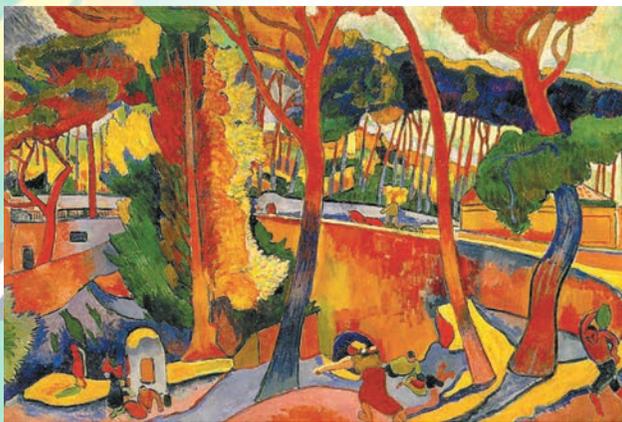
Робер Делоне



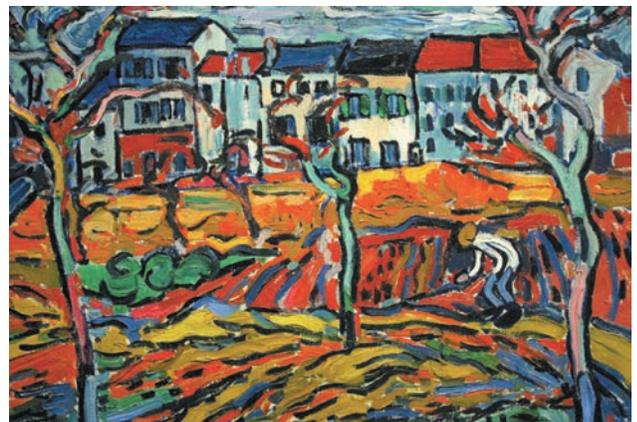
А. Матисс. Портрет Андре Дерена. 1906

В 1883 г. на одной из Парижских выставок современных течений французский художник *А. Альфоне* в качестве экспоната выставил натянутый на подрамник лист белой бумаги. В том, что это картина, удостоверяла этикетка. Картина называлась «*Девушки под снегом*». В самом деле, если абстрагироваться от общепринятой привычки видеть на холсте нечто реальное, то вполне можно согласиться с тем, что цвет белой бумаги действительно воспроизводит цвет белого снега, ровным слоем покрывшего поверхность земли. При желании можно увидеть, что снег искрится под ярким солнцем или окрашен лунным светом, а его поверхность не совсем ровная. Так почему тогда не продолжить логику восприятия белой поверхности и не вообразить, что под снегом действительно спрятаны какие-то девушки? Возможно, тогда это была просто шутка художника, тем более что в дальнейшем его имя исчезло с горизонта искусства.

Умение абстрагироваться от случайных явлений — высшая мыслительная способность мозга. Одна из древнейших разновидностей орнамента — непрерывная лента, составленная из прямых углов, названа древними греками *меандром* по имени небольшой извилистой речки в Малой Азии. В меандровой ленте орнамента древние видели глубокий магический смысл, она от-



А. Дерен. Поворот дороги. Этак. 1905



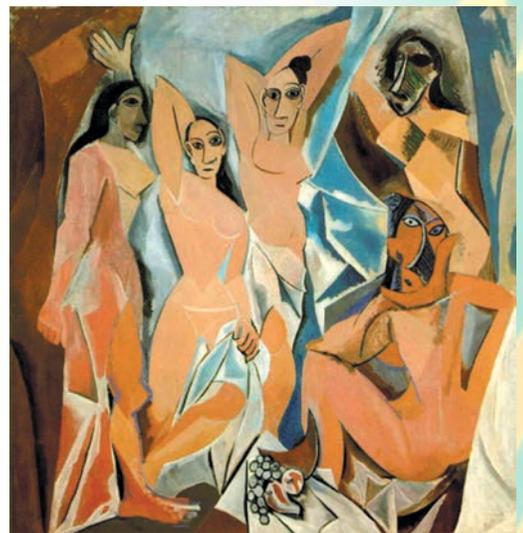
М. Вламинк. Сады в Шату. 1905

ражала течение человеческой жизни. *Искать скрытую сущность вещей, отлекаясь от их видимой формы, стало одним из важнейших направлений художественного экспериментирования в искусстве XX в.*

Какие причудливые формы и какие дерзкие сочетания красок стали возникать на полотнах молодых европейских художников начала XX в.! Ещё бы! Персональные выставки Поля Сезанна, Ван Гога, Поля Гогена дразнили воображение. Все стали экспериментировать, все отказались от традиционных живописных приёмов, все отстаивали право на собственный, субъективный взгляд на мир. Бедный зритель! Как он был ошеломлён, когда по традиции пришёл посмотреть на новое искусство на осеннем Салоне 1905 г.! На стенах висели пейзажи, портреты, натюрморты, и как будто всё было по-старому. Но как странно построена картина *Анри Матисса «Радость жизни»!* Большие цветочные пятна, обведённые чёрными линиями, создают условно плоское пространство, в котором танцуют, лежат и обнимаются окрашенные розовым человеческие фигурки. Как не похожа на привычные пейзажи природа в картинах *Мориса Вламинка «Сады в Шату»* и *Андре Дерена «Старое дерево»!* Произвольно смешивая краски, деформируя натуру, сознательно «забывая» о всяческом правдоподобию, эти художники порывали со всеми традициями, открывая простор для творческого самовыражения. В этом же зале была выставлена небольшая статуэтка *Донателло*, известного итальянского скульптора эпохи Возрождения. При виде необычной живописи один из критиков воскликнул: «Донателло среди диких!» Так от французского слова *les fauves* появилось название нового течения. «Фовизм был для нас, — говорил Андре Дерен, — испытанием огнём. Краски становились патронами с порохом... взрывались от света». Просуществовав всего два года, это течение стало началом радикальных перемен в художественном языке изобразительного искусства XX в.



А. Матисс. Радость жизни. 1905–1906



П. Пикассо. Авиньонские девицы. 1906–1907



П. Пикассо.
Натюрморт
с черепом. 1907

В 1907 г. молодой художник *Пабло Пикассо* написал картину «*Авиньонские девицы*». Пять обнажённых фигур, из которых четыре стоят в непринуждённых позах, окрашены розовым цветом различной интенсивности. Они хорошо выделяются на беловато-голубом фоне разных оттенков. Но вместо привычных мягких очертаний на полотне возникают искажённые угловатые дисгармоничные формы. В нижней части картины на плоской поверхности изображено несколько фруктов. Учение Сезанна о геометрической основе всякой формы в этой картине применено с удивительной прямолинейностью. Так появился термин *кубизм*, давший название новому направлению. Начальную стадию кубизма стали называть сезанистской. Метод, открытый *П. Пикассо*, быстро нашёл сторонников. Самыми последовательными кубистами были *Жорж Брак* и *Хуан Грис*.

Увлёкшись новыми возможностями, они писали натюрморты, портреты, пейзажи, домики на которых, по выражению одного из критиков, были подобны цветным кубикам. Уверенный в перспективности открытого им метода видения природы, Пабло Пикассо в каком-то неистовстве продолжал разбирать природные формы на тысячи геометрических осколков. В серии натюрмортов, созданных им в этот период, вместо предмета существуют лишь его обломки, очертания и фрагменты. Они вклиниваются друг в друга, теснятся, перемешиваются, создавая на полотне прихотливую композицию из цветных плоскостей, углов и кривых линий. В музыкальных натюрмортах Хуана Грися единственным знакомым предметом оказывается гитара.

В 1912 г. была опубликована первая обобщающая статья «О кубизме». Её автор утверждал, что кубисты хотят проникнуть в самые глубины изображаемого мира, дать о нём как можно больше информации, «обойти вокруг предмета и под контролем разума с большой точностью представить его последовательно с нескольких сторон». Это была вторая стадия развития кубизма — аналитическая. Предмет, подвергнувшийся анализу, теперь расчленяется на такое множество осколков, что становится почти неузнаваемым. «Самые округлые, самые гладкие формы, например ваза или рука, подчинённые капризам освещения, распадаются на неведомые ранее грани; плоскости как бы охвачены брожением в какой-то шелковистой вибрации», — писал один из теоретиков кубизма Анри Лот. Трудно, например, разглядеть в картине Брака «*Португалец*» что-либо конкретное, кроме неясных очертаний. И всё же кубисты не хотят абстрагироваться от реальности. В кубистическом «*Портрете Амбруаза Воллара*» П. Пикассо сумел сохранить основные черты изображаемого и сделал лицо поэта легко узнаваемым для тех, кто его хорошо знал.



Х. Грис. Скринка
и гитара. 1913

В последней стадии кубизма, синтетической, художники стремятся сохранить метафорическую связь между реальностью и воссоздаваемым изображением. Они с удовольствием вставляют в картину числа, буквы, обрывки слов, приклеивают на холст куски клеёнки, обоев, бумаги «под дерево», даже почтовые марки. Натюрморты Ж. Брака или Х. Грися, составленные таким образом, — это целые загадки. На журнальных столиках могут стоять изрезанные в кусочки стаканы и рюмки, бутыл-

ки и вазы с фруктами, чашки с блюдами и заварные чайники. Поверхность стола никак не связана с пространством и уходит куда-то вверх, а куски скатерти и вовсе могут превратиться в геометрические ромбики. Посреди этих ирреальных намёков на элементы действительности вдруг со всей определённой полнотой появляется вполне материальная курительная трубка или этикетки хорошо знакомых принадлежностей вроде бритвенного лезвия. Кубизм, как и многие художественные эксперименты начала XX в., быстро исчерпал свои возможности. Но идеи кубистического анализа формы нашли продолжение в творчестве целого ряда художников, от изображения предмета перешедших к изображению лишь цветовых сочетаний. Искусство, в котором нет видимой формы, нет предмета, стали называть нефигуративным или абстрактным. Развитие нового художественного мышления пошло по двум направлениям — конструктивный геометризм и абстрактный экспрессионизм.

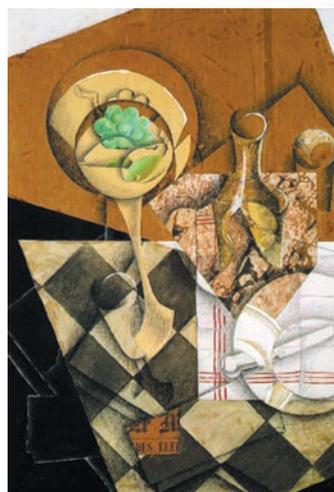
Термин конструктивный геометризм (геометрический стиль) происходит от слова *geo* — земля и *metria* — измерение. Его основоположник нидерландский художник *Пит Мондриан* писал: «Постепенно мне стало ясно, что кубизм не сделал логических выводов из своих открытий; он не довёл абстракцию до её высшей цели, выражения чистой реальности. Я чувствовал, что эта реальность может быть выражена только посредством чистой пластики. Чтобы создать чистую реальность пластически, необходимо свести формы природы к постоянным элементам формы, а естественный цвет к первичному цвету». Так появляются геометрические композиции без названия. Художник лишь присваивает им порядковые номера. Например, «Композиция № 3» — это две вертикальные чёрные линии, разрезающие полотно на три неравные части. Крайние плоскости разбиты на прямоугольники, некоторые из них окрашены. При желании в этой композиции можно увидеть прямую городскую



П. Пикассо. Портрет Амбруаза Воллара.
1909–1910



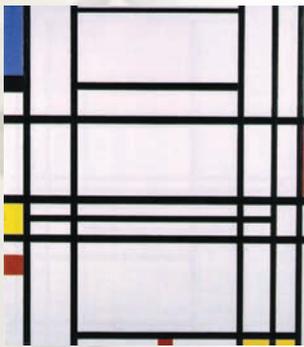
Ж. Брак. Кувшины и скритка.
1910



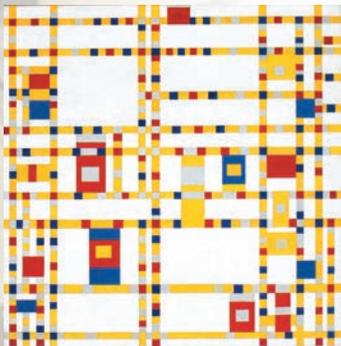
Х. Грис. Ваза для фруктов и бокал.
1914



П. Мондриан.
Композиция № 3.
1931



П. Мондриан.
Композиция № 10.
1939–1942

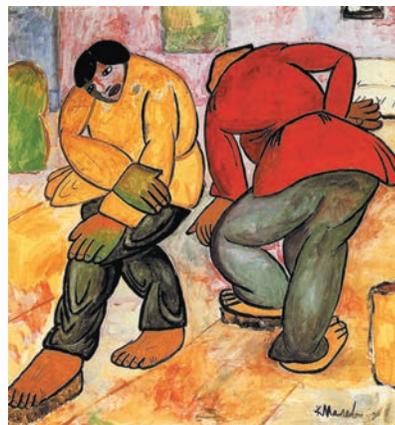


П. Мондриан.
Бродвей. 1942

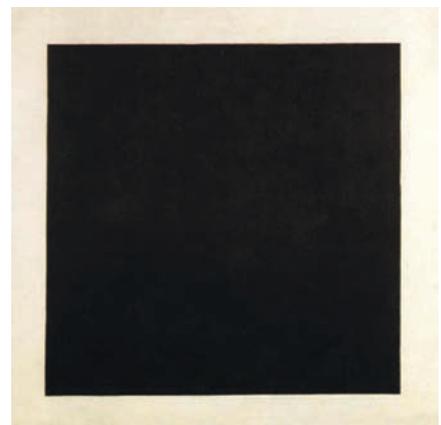
улицу и дома, стоящие по её краям. В «Композиции № 10» те же чёрные линии образуют вертикальные и горизонтальные прямоугольники, напоминающие план городского квартала. Одну из геометрических композиций, окрашенную в белые, жёлтые, красные и синие цвета, образующие пёстрый узор, художник так и назвал — «Бродвей».

Конструктивный геометризм, открытый П. Мондрианом, получил дальнейшее развитие в творчестве русского художника *Казимира Севериновича Малевича* (поляк по происхождению). Окончив рисовальную школу в Киеве, он в 1905 г. переехал в Москву и стал активным участником всех выставок и творческих объединений, применяя в своих работах всё самое модное, что было в авангардных направлениях. Его «Кутальщик», «Полотёры» и жанровая сценка «В бане» — результат явного воздействия примитивизма. Идеи кубизма он соединял с идеями футуристов, называя свои работы «Жнища», «Голова крестьянской девушки» и «Усовершенствованный портрет строителя» кубофутуристическими. А такие работы, как «Авиатор» или «Англичанин в Москве», в отборе составляющих изображение деталей, и вовсе были лишены всякой логики. Увлечённый идеями строительства нового искусства, Малевич выполнил театральные декорации к авангардистской опере *А. Е. Кручёных* на музыку *М. Матюшина* «Победа над солнцем». Автор оперы разъяснял исполнителям, что «Победа над солнцем» есть победа над старым понятием о солнце как «красоте». Опера была поставлена в Петербурге и показана всего два раза в декабре 1913 г. В процессе работы над декорациями впервые и появился чёрный квадрат, на фоне которого должно было разворачиваться действие оперы.

С 1910 по 1930 г. Казимир Малевич активно разрабатывает новое направление в авангардном искусстве. Свою теорию он называет *супрематизмом*, произведя термин от латинского слова *supremus* — высший. Считая супрематизм завершением всего авангарда и началом новой истории человечества, художник заявил, что «эволюция художественного творчества неизбежно ведёт к «новой реальности» и высшим, супрематическим



К. С. Малевич.
Полотёры. 1911–1912



К. С. Малевич. Чёрный квадрат в белом окладе.
1913

формам, в которых подлинный творец порывает с подражанием действительности и открывает истинную реальность, подчиняющуюся Вселенским законам». Художника-творца К. С. Малевич считал «Всесильным Строителем», начинающим с нуля. В созданном в 1933 г. «Автопортрете», используя в чистом виде всего четыре краски — чёрную, зелёную, красную и белую, он декларативно представил себя в облике художника эпохи Возрождения.

Показанный в 1915 г. как самостоятельное произведение искусства «Чёрный квадрат в белом окладе» стал символом супрематизма. По мысли Малевича, лишь самые простые геометрические формы — прямые линии, квадрат и круг — способны выразить структуру мироздания. Так появляются многочисленные супрематические композиции, чёрные и красные квадраты и круги. Все эти «картины» не имеют горизонта и чёткой связи с холстом, в них нет ясно выраженного верха и низа, их можно вращать, подобно космическому пейзажу. Иногда К. С. Малевич создаёт видимость предмета, например: «Супрематическая картина: летящий аэроплан» или «Супрематизм. Автопортрет в двух измерениях». Первоформы, открытые Казимиром Малевичем, постоянно видоизменялись: квадраты вырастали в прямоугольники, прямые линии соединялись в форме треугольников или кругов. Расположенные определённым образом в пространстве, они могли быть «Портретом школьника с ранцем». Такой супрематизм Малевич называл «динамическим».

Считая себя человеком будущего, а жителей нового мира «будетлянами», он проектировал города, дома в которых — *архитектонны* — были бы сконструированы в супрематических формах. Он хотел «революционного передела мира» и «создания единой системы мировой архитектуры Земли». «Моя философия, — провозглашал К. С. Малевич, — уничтожение старых городов через каждые пятьдесят лет... изгнание природы из пределов искусства, уничтожение любви и искренности в искусстве». Подытоживая свои взгляды на природу искусства, он писал: «Когда мы отвык-



К. С. Малевич.
Супрематизм. 1915–1916



К. С. Малевич.
Супрематизм № 56. 1916



К. С. Малевич.
Супрематизм. Автопортрет в двух измерениях. 1915



К. С. Малевич.
Англичанин в Москве. 1914



В. В. Кандинский.
Импровизация № 7.
1913

нем и перестанем ждать от картин изображения хороших уголков природы, Мадонн и сочных Венер, тогда и только тогда мы увидим истинно живописную работу».

Октябрьскую революцию 1917 г. К. С. Малевич принял со всей искренностью человека, устремлённого в будущее. В Витебске с 1919 по 1922 г. он создал группу Утвердителей нового искусства (УНОВИС), а в 1923 г. организовал в Москве Государственный институт художественной культуры. Конечно, подобные лозунги были крайним проявлением субъективизма и не могли не привести в тупик. Вскоре революционные идеи К. С. Малевича оказались не нужны. Ощувив вокруг своего творчества изоляцию, в 1927 г. он вывез основную часть своих работ в Берлин. В 1935 г. художник умер в Петербурге, пережив до этого два ареста.

Второе интереснейшее направление абстрактного искусства — *абстрактный экспрессионизм* — также было связано с именем русского художника — *Василия Васильевича Кандинского*. Юрист по первоначальному образованию, он, почувствовав склонность к занятиям изобразительным искусством, отправился в Мюнхен, где с 1893 по 1900 г. обучался в Академии художеств, быстро освоив все приёмы новейшего искусства. В картинах «*Пейзаж*», «*Синий всадник*», «*Двое на лошади*», «*Зубовская площадь*» отчётливо видны черты импрессионизма, фовизма и примитивизма.

В 1910 г. появилась первая абстрактная акварель В. Кандинского, не имеющая определённого названия. На тонированной желтоватой бумаге были разбросаны цветные пятна разной конфигурации и величины. Одни были кругообразной формы, в виде расплывающегося пятна, другие — в виде продолговатой запятой. Многие пятна были окружены контрастным цветом или линией, что придавало им жёсткость. На первый взгляд цветные пятна набрасывались на лист довольно хаотично, но всё же определённый ритм, связывающий их в единое целое, обнаруживается довольно чётко. Свои новые поиски В. В. Кандинский



В. В. Кандинский.
Наплыв импровизации. 1913



В. В. Кандинский. *Впечатление III. Концерт.* 1911

обобщил в небольшом исследовании «О духовном в искусстве», опубликованном в том же году. Уподобляя красочные сочетания музыкальным созвучиям, он размышлял об особенностях психофизического воздействия цвета и музыки на человека. Циклы своих абстрактных работ он называл «импрессиями», «импровизациями» и «композициями». Впрочем, в этих на первый взгляд совершенно абстрактных композициях содержатся и некоторые подсказки для зрителя. Рассматривая композицию «Импрессия III» и прочитав подзаголовок «Концерт», большое чёрное пятно зрители уже воспринимали как рояль, перед которым находятся слушатели. Жёлто-огненный колорит, очевидно, передаёт драматургию музыкального произведения. Ведь и среди музыкантов начала века сильны были поиски средств дополнительного воздействия на слушателя. Русский композитор начала века *Александр Николаевич Скрябин* обладал цветным слухом и даже сконструировал прибор, который окрашивал пространство во время звучащей музыки в нужные цвета. О влиянии конструктивизма и супрематизма К. С. Малевича говорит работа В. В. Кандинского «В чёрном квадрате».

После революции взгляды Кандинского также не совпали с политикой нового государства в отношении к искусству. В 1921 г. он выехал в Берлин и в Россию уже не вернулся. В 1933 г., спасаясь от нацистов, он эмигрировал во Францию, где и провёл последние годы жизни.

Создатели новых направлений в искусстве были искренни в своём стремлении взглянуть на мир ещё с одной точки зрения. Однако их поиски не стали ни всеобщим стилем, ни абсолютно новым искусством. Обогатив, без всякого сомнения, художественную практику, они так и остались на уровне формальных опытов. Реальная жизнь со всеми её проблемами, сложностями и страстями оказалась гораздо богаче и разнообразнее.



К. С. Малевич. Поля



**К. С. Малевич.
Автопортрет. 1933**



* * *

До сей поры не было попыток живописных, как таковых, без всяких атрибутов реальной жизни.

* * *

Живопись была эстетической стороной вещи, но она никогда не была самобытна и самоценна.

* * *

Творчество лишь там, где в картинах является форма, не берущая ничего созданного уже в природе, но которая вытекает из живописных масс, не повторяя и не изменяя первоначальных форм предметов природы.

* * *

Динамика движения навела на мысль выдвинуть и динамику живописной пластики.

* * *

Общество никогда не рассматривало живопись, как таковую, оно рассматривало произведения со стороны сходства, мастерства и убранства красочного, анекдотика была на первом месте. И лишь немногие художники смотрели на живопись как на самостоятельное действие. Такие художники не видят ни домов, ни гор, неба, рек как таковых, для них они живописные поверхности.

* * *

Мы говорим, как прекрасна рожь, как хороши травы лугов, но не говорим о земле. Так должны рассматривать и живописное, но не самовар, собор, тыкву, Джоконду.

* * *

Картина Репина — Иоанн Грозный, может быть лишена краски и даст нам одинаковые впечатления ужаса, как и в красках.

Сюжет всегда убьёт краску, и мы её не заметим.

Тогда как расписанные лица в зелёную и красную краски убивает до некоторой степени сюжет и краска заметна больше. А краска есть то, чем живёт живописец: значит, она есть главное.

* * *

Живописцы должны бросить сюжет и вещи, если хотят быть чистыми живописцами.

* * *

И вот я пришёл к чисто красочным формам.

Но я преобразился в нуле форм и вышел за нуль к творчеству, т. е. к супрематизму, к новому живописному реализму — беспредметному творчеству.

Супрематизм — начало новой культуры.

* * *

Всегда требуют, чтобы искусство было понятно, но никогда не требуют от себя приспособить свою голову к пониманию.

*(К. С. Малевич. От кубизма к супрематизму.
Новый живописный реализм. 1916)*

Задания (результаты оформляются в виде индивидуального портфолио)

► **Проверь себя:** • В чём состоит сущность абстракционизма? • На какие направления он подразделяется? • Кто был основателем кубизма в изобразительном искусстве? • В чём заключается геометризм П. Мондриана? • В какой книге В. Кандинский изложил свои взгляды на искусство?

► **Дополни свои знания новыми сведениями:** используя различные справочные издания и поисковые программы Интернета, **составь** краткий биографический словарь-справочник, посвящённый жизни и творчеству художников и композитора, о которых рассказано в § 17.

► **Систематизируй свои знания:** **впиши** даты жизни художников и композитора, творчество которых представлено в § 17, в историческую ленту времени.

► **Сотрудничай (в группе): составь** виртуальную экспозицию произведений каждого художника, о которых ты узнал из § 17, и **проведи** экскурсию-сообщение в классе.

► **Проведи исследование:** **1. Найди** образцы «импрессий» В. В. Кандинского, посвящённых теме музыки, используя альбомы по искусству и поисковые программы Интернета. **2. Составь** из самостоятельно найденных работ В. В. Кандинского небольшую галерею-презентацию. **3.** Опираясь на свои знания о жизни и творчестве А. Н. Скрябина, полученные на уроках музыки, **подбери** фрагменты симфонической поэмы А. Н. Скрябина «Прометей» для прослушивания во время показа галереи-презентации «импрессий» В. В. Кандинского, посвящённых музыке. **4. Организуй** просмотр галереи-презентации картин В. В. Кандинского и прослушивание музыки А. Н. Скрябина и **обсуди** полученные впечатления с одноклассниками.

§ 18. СОТКАННАЯ ИЗ ФАНТАЗИЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

► Выставки сюрреалистов. Рене Магритт, Джорджо де Кирико, Ив Танги. • Сюрреализм в творчестве Сальвадора Дали.

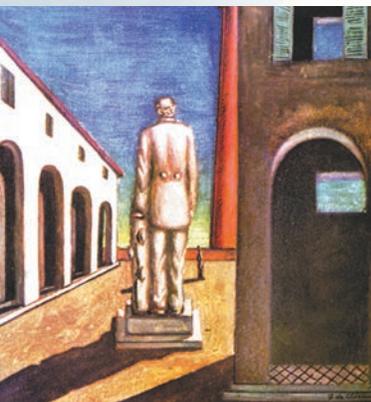
Есть события, которые развиваются параллельно реальным.

Новалис

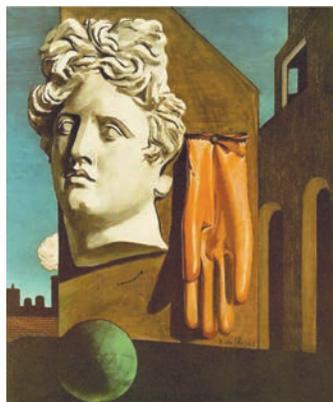
Интерес к исследованию внутреннего мира человека, проявленный ещё романтиками, к началу XX в. чрезвычайно обострился. Лекции популярного психоаналитика доктора *Зигмунда Фрейда* посещались не только слушателями медицинских факультетов. Их опубликованные варианты охотно читали в кругах художественной интеллигенции. Всё неопределённое и загадочное, рождённое в подсознании, хотелось переложить на язык искусства, сделав тайное явным. Стало казаться, что *выйти из мира привычных образов — главная задача всего авангардного искусства. Направление, которое властно захватило европейскую культуру первой трети XX в., было названо сюрреализмом.* В переводе с французского это слово означает «сверхреальное», «сверхъестественное». Впервые о подобных явлениях психической деятельности человеческого мозга заговорил австрийский учёный *Зигмунд Фрейд*. Исследованиями влияния подсознательного на творческую деятельность стали заниматься деятели литературы, кино и музыки. В 1922 г. в Париже вокруг поэта *Андре Бретона* образовалась группа единомышленников, называвших себя сюрреалистами. Собираясь вместе, они



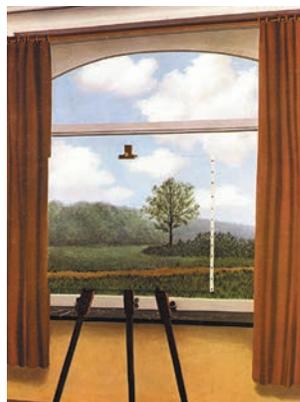
*А. Массон. Портрет
А. Бретона. 1941*



*Дж. Кирико.
Меланхолия
политика. 1913*



*Дж. Кирико.
Песнь любви.
1914*



*Р. Магритт.
Человеческий
удел 1. 1933*



*Р. Магритт.
Верный шаг.
1967*

затевали странную игру. Каждый из них по очереди составлял фразу, ничего не зная о тех частях, которые пишут другие. Однажды они получили результат, удививший и поразивший всех участников игры: «Изысканный труп будет пить молодое вино». Фраза была грамматически безукоризненной, но совершенно абсурдной. С тех пор свои встречи сюрреалисты стали называть «сны наяву», а игры получили абсурдное название «изысканный труп».

Независимо от группы поэтов подобными поисками занимались и художники. Один из них — *Андре Массон* стремился создавать картины и рисунки, освобождённые от контроля сознания. В 1924 г. Андре Бретон увидел выставку картин Массона, отыскал художника и познакомился с ним. Взаимопонимание оказалось настолько полным, что они решили объединиться. Так появился написанный Бретоном «Первый манифест сюрреализма», в котором были сформулированы цели и задачи нового направления: «Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность, существующую в неких ассоциативных формах, которыми пренебрегали до него, на всемогуществе сновидений, на незаинтересованной игре мысли. Он стремится окончательно разрушить все другие психические механизмы и занять их место в разрешении основных проблем жизни». Через год состоялась первая выставка сюрреалистов, а ещё через год была создана специальная «Галерея сюрреализма», показывающая и пропагандирующая только это искусство. На картинах *Джорджо де Кирико* (называвшего свои работы метафизическими) «Меланхолия и тайна улицы» и «Радости и загадки странного часа» изображены часы. На них почти одно и то же время — вторая половина дня. Но это время неподвижно, да и само городское пространство, наполненное странными предметами и странной архитектурой, безлюдно и безжизненно. Стихия Рене Магритта — интерьеры. Они так же безлюдны, но в них происходят странные явления. Из камина, в котором нет глубины, в комнату въезжает поезд, его движение и пар из трубы словно застыли в вечности.

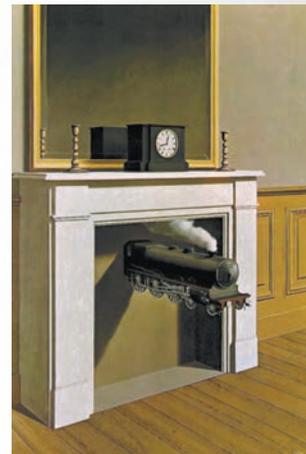


Ив. Танги.
Делимая бесконечность. 1942



Р. Магритт. *Память. 1945*

А. Массон.
Метаморфозы. 1939



Р. Магритт.
*Перемещение
во времени*

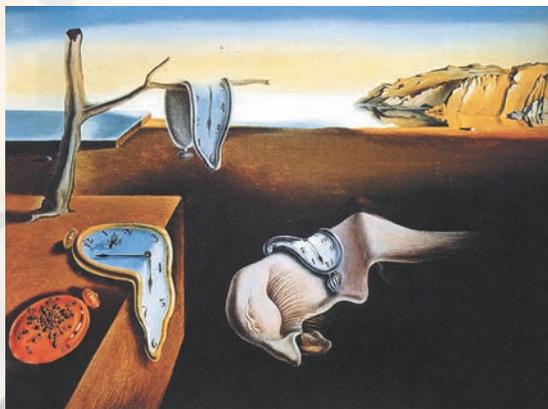




С. Дали. Призрак Вермера Делфтского, который может быть использован в качестве стола. 1934

В другой комнате сквозь окно виден пейзаж. Но окно открыто, и становится ясно, что пейзаж в окне всего лишь иллюзия. На самом деле за окном чёрное и глухое пространство. Странное впечатление производили и пейзажи *Ива Танги*. В фантастическом пространстве пейзажа «*Мама, папа ранен*» существуют, совершенно не взаимодействуя, некие подобию объёмных точек и запятых. Единственная достоверная реальность — тень, падающая от условной фигуры человека и странного растения-шеста, воткнутого в почву. Выставки сюрреалистов одна за другой проходили и в Европе, и в Соединённых Штатах Америки, где также появилось много сторонников сюрреализма. Новое течение властно захватило все сферы художественного творчества и стало поистине интернациональным. Один из виднейших кинорежиссёров того времени *Луис Бунюэль*, автор сюрреалистического фильма «*Андалузский пёс*», писал: «Сюрреалисты мало заботились о том, чтобы войти в историю литературы или живописи. Они в первую очередь стремились, и это было важнейшим и неосуществлённым их желанием, переделать мир и изменить жизнь».

Пока в самом центре Парижа вызревало и формировалось новое искусство, в Мадридской академии художеств учился странный юноша. Он был высок, тонок, красив, невероятно талантлив и удивительно работоспособен. Он с увлечением изучал произведения старых мастеров и с не меньшим интересом подражал современным. Обретённый за годы учёбы опыт художник продемонстрировал в натюрморте «*Корзинка с хлебом*». На чёрном глухом фоне контрастом выступают крупные складки белой скатерти, на которой стоит изящно сплетённая корзинка, наполненная ломтиками тонко нарезанного хлеба. Материально осязаемые реальные предметы, с безукоризненной точностью расположенные в пространстве чёрного глухого фона, живут особой напряжённой жизнью, вызывая у зрителя вполне определённые ассоциации с работами мастеров старой испанской школы. С самого детства *Сальвадор Дали* считал себя гениальным и стремился быть непохожим на окружающих. Поэтому, когда он в 1927 г. приехал в Париж и встретился с Пабло Пикассо, он нашёл для себя благодатную почву. Окунувшись в мир новых



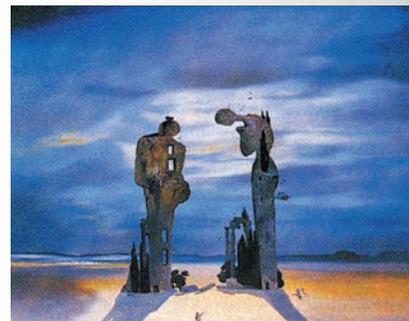
С. Дали. Мягкие часы. Постоянство памяти. 1936—1937



С. Дали. Метаморфозы Нарцисса. 1936—1937

идей, Дали создаёт своё первое сюрреалистическое произведение «*Великолепие руки*». В центре пространства, образованного низким горизонтом и тонкой линией гор, стоит странная объёмная конструкция, окрашенная в белый цвет. Её две части перевернуты вниз и воткнуты острыми концами в землю. На самом верху, словно на пьедестале, возвышается кроваво-красная кисть руки с растопыренными пальцами, излучающими мощный электрический разряд. На пустынной геометрической поверхности, словно силуэт человеческой фигуры, выделяется чёрная тень, отбрасываемая монументом. Вокруг монумента стоят и плавают странные осколки человеческих тел. *Изображённые художником бесформенные образования внешне никак не связаны, что открывает для зрителя возможность построения собственных бесконечных ассоциаций.* С этой картины и начался тот самый Дали, который последовательно осуществлял сюрреалистические метаморфозы и в своём творчестве, и в своей жизни.

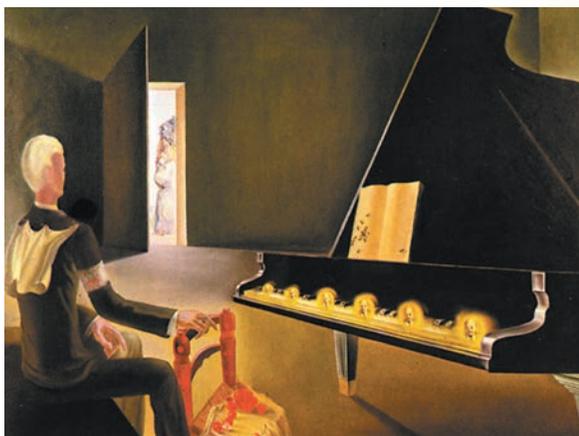
Сначала метаморфозам подверглись предметы и пространство. Стальные часы, например, потеряв свои материальные качества, словно блины, оказались развешанными на ветвях сухого дерева и на острых гранях деревянной поверхности. Рояль вдруг превратился в какое-то страшное чудовище, готовое клавишами-зубами раскромсать всё, что попадётся в его пасть. Даже автопортрет становится настолько мягким, что его форму могут сохранить только подпорки в виде костылей. Слово дразня воображение зрителя, Дали создаёт пейзажи-загадки. На одном из них в проёме каменной арки он изобразил двух гуляющих монахинь, которые под определённым углом зрения становятся глазными впадинами гипсового бюста Вольтера. Даже классики в воображении С. Дали живут особой жизнью. Голландский художник Вермер Дельфтский из своей мастерской переключался в странный безлюдный пейзаж, а его вытянутая до бесконечности нога превратилась в стол. Герои картины Ф. Милле — крестьяне, совершающие вечернюю молитву, оказались жертвами собственных орудий труда, а Венера Милосская превратилась в обыкновенный прозаический бельевой шкаф



**С. Дали. Ангелос.
1934–1935**



**С. Дали. Предчувствие
гражданской войны. 1936**



**С. Дали. Частичная галлюцинация:
шесть портретов Ленина
на фортепиано (Воспоминания
о Ленине). 1931**



**С. Дали. Мадонна
Порт-Льигата. 1949**

с множеством выдвигаемых ящичков. Идею превращений, которые со времён Античности совершаются в природе, С. Дали выразил в картине «*Метаморфоза Нарцисса*», соединив на одном полотне две зеркальные композиции. Когда в 1936 г. в Испании разразилась гражданская война, художник откликнулся картиной «*Предчувствие гражданской войны*». В свойственной ему сюрреалистической манере он изобразил два огромных существа-мутанта, образованные из случайно сросшихся частей человеческого тела. Одно образовано из головы, искажённой гримасой боли, женской груди и ноги, другое составлено из двух изуродованных природой рук и тазобедренной кости. Оба мутанта сошлись в жуткой схватке, вызывающей ужас и отвращение.

В 1944 г. в Соединённых Штатах Америки впервые была показана небольшая картина с длинным названием «*Сон, вызванный полётом пчелы вокруг граната, за секунду до пробуждения*». В центре нижней части картины на каменной скале лежит прекрасная обнажённая женщина. Подложив руки под голову, она безмятежно спит. В огромном пространстве неба, отделённом от бескрайней водной поверхности низким горизонтом, завис гранат, а над ним пчела. Около граната, словно в невесомости, висят две прозрачные капли чистой воды. Неожиданно кожица граната лопается, выталкивая из самых глубин чудовищной величины рыбу. Из её широко развёрстой пасти выскакивают один за другим два тигра. В яростном прыжке они устремляются за винтовкой, остро отточенный конец штыка которой впивается в руку спящей. Гранат, рыба, тигры, винтовка и обнажённая женская фигура образуют замкнутый круг. Где-то позади в голубом пространстве медленно проплывает странный слон на длинных паучьих ногах. На его спине воздвигнута какая-то конструкция, упирающаяся прямо в небо. В правом углу скалы виднеется надпись: «Гала. Сальвадор Дали». Но что могла означать эта небольшая картина? Можно ли разгадать её содержание? Откуда заимствованы эти странные фантазии? Литературная основа разворачивающегося на полотне сценария вовсе не означает простоту интерпретации сюжета. Вот как прокомментировал сам художник своё творение: «Целью было впервые изобразить открытый Фрейдом тип долгого связанного сна, вызванного мгновенным воздействием, от которого и происходит пробуждение. Подобно тому, как падение иглы на шею спящего одновременно вызывает его пробуждение, и длинный сон, кончающийся гильотиной, жужжание пчелы вызывает здесь укус жалом, который разбудит Галу». Оказывается, всё то, что с такой иллюзорной точностью выписано на полотне, в реальной жизни не находит аналогий. Подобный безудержный полёт фантазии возможен только во сне. Художник словно предлагает зрителю самому разгадать смысл изображённого, стимулируя тем самым акт сотворчества, без которого нет искусства.

В годы Второй мировой войны находясь то в Америке, то во Франции, то в Италии, С. Дали наконец вернулся в родную Испанию. В последние годы жизни он писал произведения на мифологические и религиозные темы, на которых в виде разных героинь изображал свою жену и вдохновительницу Галу. Вот картины «*Атомная Леда*», «*Мадонна Порт-Льигата*», а вот Гала

в молитвенной позе, предстоящая перед огромным распятием с телом Христа, в виде огромных кубов повисшим в космическом пространстве. Соотношение реального и ирреального, мистического и религиозного художник выразил в «Тайной вечере», композиционно повторив фреску Леонардо да Винчи, и в картине «Христос Сан-Хуан де ла Крус». Поселившись на склоне лет в родном Фигерасе, Дали построил дом, который назвал музеем сюрреализма. В этом доме картины соседствуют с манекенами, там есть оптические загадки и комнаты, напоминающие портрет американской кинозвезды, там есть огромная фреска на потолке, на которой изображён обнажённый Дали, осыпaeмый золотым дождём. «Я хочу, — говорил Дали, — чтобы мой музей был единым блоком, лабиринтом, огромным сюрреалистическим предметом. Приходящие сюда будут уходить с ощущением, будто им привиделся театральный сон». Сказанная когда-то Сальвадором Дали горделивая фраза «Сюрреализм — это я!» с исчерпывающей полнотой воплотилась в этом замке-музее.

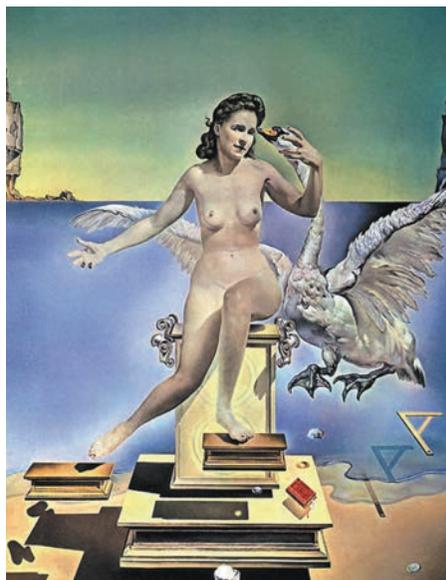
Когда-то в самом начале своей деятельности Дали написал «Автопортрет с рафаэлевой шеей». На фоне импрессионистического пейзажа он изобразил себя ещё без своих «фирменных» усов. Поворот гордо посаженной на высокой мускулистой шее головы напоминает автопортрет великого Рафаэля, ведённого художником в пространство фрески «Афинская школа». Оценивая собственное творчество в «Дневнике одного гения», С. Дали написал: «Для начала научитесь рисовать и писать, как старые мастера, а уж потом действуйте по своему усмотрению — и вас всегда будут уважать».

Увлечение сюрреализмом было всеобщим. Ещё в самом начале формирования нового направления композитор Эрик Сати написал музыку к одноактному балету «Парад», созданному по мотивам поэзии Жана Кокто. Автором декораций был Пабло Пи-

С. Дали. Сон, вызванный полётом пчелы вокруг граната за секунду до пробуждения. 1944



С. Дали.
Христос Сан-Хуан
де ла Крус. 1951



С. Дали. Атомная
Леда. 1949



кассо, хореографом и исполнителем — русский танцовщик *Леонид Мясин*. Манифест для премьеры под названием «*Новый дух*» написал *Гийом Аптолинер*. Премьера состоялась в парижском театре Шатле 18 мая 1917 г. В музыкальной партитуре зритель балета услышал револьверную пальбу, гудение сирен, шум самолётов, постукивание пишущей машинки, всплески воды, звон бутылок. Первый показ спектакля, «более правдивого, чем сама жизнь» вызвал громадный скандал, и в течение трёх лет спектакль не показывался на сцене. Отголоском сюрреализма в литературе было так называемое автоматическое письмо, опирающееся на подсознательные импульсы. Тексты сюрреалистической поэзии напоминали хаотические записи мыслей.

В сюрреализме в отличие от абстракционизма нет абсолютного отхода от образности, изобразительности, но всегда представлена особая, ирреальная художественная данность. Содержавшиеся в «Манифестах сюрреализма» главного его теоретика А. Бретона призывы к освобождению художника от «оков» интеллекта, от морали и традиционной эстетики понимались как уродливое порождение цивилизации, якобы закрепостившей творческие возможности человека.

Создатели новых направлений в искусстве были искренни в своём стремлении взглянуть на мир с новой точки зрения. Затронув почти все виды искусства и обогатив, без всякого сомнения, художественную практику, они повлекли за собой мощное расширение мысли и взглядов и тем самым в значительной степени способствовали формированию сознания современного человека.



* * *

Только из нечестных побуждений можно оспаривать наше право употреблять слово СЮРРЕАЛИЗМ в том смысле, в котором мы его понимаем, поскольку очевидно, что до нас это слово не имело успеха. Итак, раз и навсегда. Я даю ему следующее определение:

СЮРРЕАЛИЗМ, сущ. м. р. Чистый психический автоматизм, посредством которого возможно выражение реального функциониро-



С. Дали. Тайная вечеря. 1955



С. Дали. Автопортрет с Рафаэлевской шеей

вания мысли в письменной, устной или любой другой форме. Диктовка мысли без всякого контроля со стороны разума, вне всяких эстетических или моральных ограничений.

Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность, существующую в неких ассоциативных формах, которыми пренебрегали до него, на всемогуществе сновидений, на незаинтересованной игре мысли. Он стремится окончательно разрушить все другие психические механизмы и занять их место в разрешении основных проблем жизни.

(А. Бретон. Первый манифест сюрреализма)

* * *

Сюрреализм рассматривается его создателями не как новая художественная школа, а как способ познания, в особенности областей, которые доселе не были систематически исследованы: подсознания, сверхъестественного, снов, сумасшествия, состояния галлюцинации, коротко говоря, оборотной стороны логического.

(Морис Надб. История сюрреализма. 1945)

* * *

С раннего детства я завёл скверную привычку считать и вести себя не так, как простые смертные. Мне присущи разные пороки, неистребимые и анархические.

Как могут мои враги, мои друзья и остальная публика понять значение возникающих во мне образов, которые я переношу на свои полотна, если я сам, их сотворивший, их не понимаю?

Разница между сюрреалистами и мной заключается в том, что сюрреализм — это я.

(С. Дали. Дневник одного гения. 1991)

Задания (результаты оформляются в виде индивидуального портфолио)

► **Проверь себя:** • От какого французского слова образовалось название *сюрреализм*? • Кто был автором этого термина? • В каком документе была сформулирована эстетика сюрреализма? • Кто из художников, писателей, музыкантов и кинорежиссёров использовал приёмы сюрреализма в своём творчестве? • Имел ли право Сальвадор Дали заявить: «Сюрреализм — это я!»?

► **Систематизируй свои знания:** выпиши имена авторов и названия произведений из § 18 в рабочую тетрадь и **заполни** ими разделы исторической ленты времени. При необходимости **расширь** её хронологические рамки.

► **Дополни свои знания новыми сведениями:** **1.** Используя различные справочные источники, **составь** краткий биографический словарь, словарь-справочник, посвящённый жизни и творчеству художников, о которых рассказывается в § 18. **2.** С помощью программы Power-Point **составь** альбомы-презентации из произведений этих художников.

► **Проведи исследование** на тему (по выбору) «Что объединяет творчество Иеронима Босха и произведения Сальвадора Дали» или «Произошёл ли сюрреализм в творчестве отечественных кинематографистов А. А. Тарковского и А. Н. Сокурова» (задание выполняется с использованием дополнительной литературы и поисковых программ Интернета).

§ 19. «МЫ НАШ, МЫ НОВЫЙ МИР ПОСТРОИМ»

► Мечта о будущем в утопической литературе. Искусство и революция в России. Агитационное искусство революционных лет. • Творческие организации и новые темы в искусстве 1920–1930-х гг. • Утверждение метода социалистического реализма в искусстве СССР. «Лениниана». • В. А. Мухина. «Рабочий и колхозница» — символ СССР. • Задачи культуры и искусства в документах эпохи.

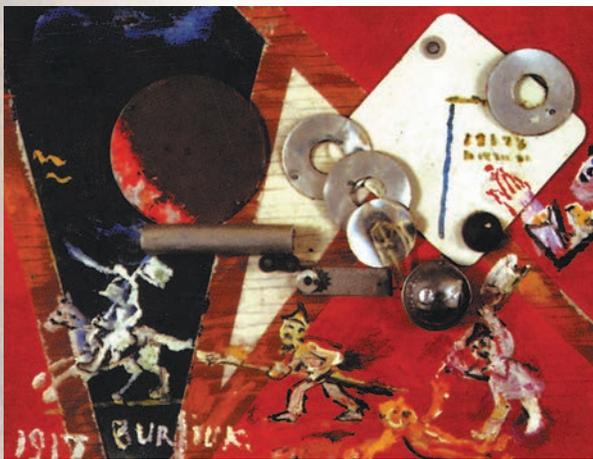
Я, ассенизатор и водовоз,
революцией мобилизованный и призванный.
В. В. Маяковский



В. Е. Татлин.
Матрос.
(Автопортрет).
1911

В какое бы время ни жили люди, они всегда мечтали об идеальном обществе и справедливом государстве. В мощном воображении философов, учёных, писателей возникали картины будущих городов, в которых легко дышалось бы свободному человеку. Как, например, прекрасен был мир в четвёртом сне Веры Павловны из романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?!»! Какое мудрое общество обитало в Телемской обители, описанной в романе Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»! А какой идеальный город создал итальянец Томмазо Кампанелла в своём утопическом романе «Город солнца»! Возникавшие образы в искусстве были так прекрасны и отчётливы, а их описания так убедительны, что многие искренне верили в быструю возможность их реального воплощения. Но действительность всегда оказывалась суровее, а желанная мечта — недостижимой.

В 1912 г. на выставке художников творческого объединения «Мир искусства» была показана картина *К. С. Петрова-Водкина*



Д. Д. Бурлюк. *Революция.* 1917



М. М. Кустодиев. *Большевик.* 1920

«Купание красного коня». Она сразу привлекла внимание и сделала имя художника знаменитым. На холсте большого размера хрупкий мальчик на минуту придержал бег своего коня. Знатоки и ценители тут же отметили несоответствие жанрового названия его решению, иконную цветовую гамму, монументальность и обобщённость образов, предчувствие наступающих перемен. Когда разразилась мировая война, художник отметил, что «у него неожиданно для него самого мелькнула мысль — так вот почему я написал «Купание красного коня». После Октябрьской революции восприятие «Красного коня» как предвидения стало бесспорным.

Объявляя о создании нового государства, его руководители торжественно пообещали отдать землю крестьянам, фабрики рабочим, власть народу. Один за другим следовали декреты о национализации и охране художественных ценностей, о превращении старинных усадеб в музеи, о всеобщем учёте произведений и памятников искусства, о распределении этого огромного фонда по различным музеям провинциальных городов. Искусству также была обещана свобода, но с одним условием — принять идеи революции и стать их рупором и проводником. Не все приняли новые идеи. Многие покинули Россию, увозя за её пределы накопленное веками духовное богатство и традиции. Но многие остались, искренне надеясь на то, что в новых условиях творческая свобода получит неслыханный импульс.

Возможность участвовать в строительстве новой культуры вскоре представилась. В апреле 1917 г. был принят план монументальной пропаганды, названный по имени руководителя нового социалистического государства ленинским. На колонне Большого театра была укреплена доска, оформленная в виде флага, с цитатой из романа Н. Г. Чернышевского «Что делать?»: «Творите будущее, стремитесь к нему, работайте для него, приближайте его, переносите из него в настоящее, сколько можно перенести». В центре мемориальной доски, которую хотели установить на Сенатской башне Московского Кремля в память



С. Т. Конёнков.
Павшим в борьбе
за мир и братство
народов.
Мемориальная
доска. 1918



К. С. Петров-Водкин.
Купание красного коня. 1912



К. С. Петров-Водкин.
Петроградская мадонна. 1920



**А. М. Герасимов.
В. И. Ленин
на трибуне. 1930**

героев революции, скульптор С. Т. Конёнков изобразил фигуру Гения Славы. Над грудой поверженных знамён и сломанного оружия он простирает пальмовую ветвь бессмертия. За распротёртыми крыльями поднимается солнце. Его лучи складываются в слова — «Октябрьская революция». План монументальной пропаганды предполагал установку памятников революционным и общественным деятелям, писателям и поэтам, философам и учёным, художникам и композиторам — словом, всем, кого новая власть считала предвестниками осуществляемых революционных преобразований. Открытия памятников проходили при большом стечении народа. Многие памятники тех лет выполнялись из временного материала и до наших дней не сохранились.

Несмотря на тяжёлое экономическое положение и Гражданскую войну, годовщину Октябрьской революции решено было отметить широко и торжественно. Два главных города были украшены с особым размахом. Первым был Петроград. В преддверии праздника газета «Северная коммуна» в октябре 1918 г. писала: «Переворот 25 октября (7 ноября) 1917 г. совершился в Петрограде; руководящая роль во всей нашей социалистической революции принадлежала петроградскому пролетариату; мертвецы нашей коммуны — жертвы октябрьских битв — похоронены в Петрограде; празднества в Петрограде должны носить всероссийский характер». Была определена и главная цветовая тональность всего праздника — красный цвет, символ «торжества того знамени, которое так долго, так упорно и так страшно до сих пор было гонимо, а ныне так гордо, так светло, так радостно развеивается над нами и в наших руках». В украшении города участвовали художники старшего и среднего поколения, чьи вкусы и пристрастия сложились на рубеже веков, были и совсем юные, только начинающие свой творческий путь. Почти все площади, общественные здания и мосты Петрограда были оформлены флагами, архитектурными конструкциями, символическими и аллегорическими скульптурными композициями. Б. М. Кустодиев на площади Мира (современное название) выстроил архитектурную конструкцию,



**М. Б. Греков.
В отряд к Будённому.
1923**



**Б. В. Иогансон.
Рабфак идёт. 1928**

на столбах которой в круглых медальонах были изображены люди труда. Театральная площадь была украшена огромным панно К. С. Петрова-Водкина, изображающим палитру с кистями, скрипку, фагот, нотный лист и летящую музу.

Столь же пышно была украшена и Москва, которой специальным декретом был возвращён статус столицы России. На здании Городской думы (Центральный государственный исторический музей) А. М. Герасимов разместил аллегорическое панно. Босой крестьянин в посконной рубахе красного цвета несёт в узловатых руках знамя с надписью: «Хозяин земли». У ног крестьянина разложены плоды его труда: снопы, чаша с плодами, расписная дуга. Радостная гамма красок передавала чувство народного ликования. Юбилейная дата отмечалась по всей стране — её огромную территорию бороздили агитпоезда с яркими агитационными названиями. На стенах вагонов агитпоезда «Красный казак» располагались крупные надписи, например такие: «Царское правительство несло народу гнёт, водку и нагайку. Советская власть даёт трудящимся книгу, газету, знание и бесплатное обучение». *В этих первых художественных опытах закладывались идейные основы и традиции будущего искусства, с помощью которого стал создаваться образ нового счастливого мира.*

В 1921 г. закончилась Гражданская война. Началось строительство нового мира. На прошлое не оглядывались, взгляд был устремлён только в будущее. На картине К. Ф. Юона «Новая планета» эта мысль выражена в обобщённой и символической форме. В бездонном космическом пространстве несутся огромные раскалённые шары, вспыхивают и гаснут яркие цветные сполохи. Невиданные сдвиги рождают новую планету. Её багровое сияние озаряет узкую тёмную полосу земли, по поверхности которой мечутся толпы людей. Одни корчатся от ужаса, другие радостно простирают руки к небу. Рождение планеты свершилось. Её ослепительно-яркий свет, изменяющий старый мир, — это и есть символ Октябрьской революции. Победное шествие новых идей выразил и Б. М. Кустодиев в монументальном произведении «Большевик». Символически обобщённая и в то же время реалистически достоверная фигура рабочего устремлена вперёд. Его идеи несоизмеримы с будничной жизнью. Реальное пространство города с наполняющими его улицы тесными людскими массами остаётся далеко внизу. Красный цвет развевающегося знамени доминирует над голубыми куполами церквей и соборов, над жёлтыми стенами архитектурных сооружений, над сверкающим белым снегом, лежащим на крышах домов.

Мирное время, наступившее после Гражданской войны, для искусства оказалось чрезвычайно бурным. Художники, работавшие в одиночку, теперь стремились объединиться. Одна из организаций гордо называлась Ассоциацией художников революционной России (АХРР), другие именовались более скромно: Общество станковистов (ОСТ), Общество московских ху-



К. Ф. Юон. Новая планета. 1920



Е. М. Четцов. *Заседание сельской ячейки.* 1924



А. А. Дейнека. *Перед спуском в шахту.* 1925

дожников (ОМХ) — или совсем незатейливо — «4 искусства». Все они хотели идти в ногу со временем и смотреть только в будущее. Группа АХРР, образованная из бывших художников-передвижников, обозначила свою задачу следующим образом: «Наш гражданский долг перед человечеством — художественно-документальное запечатление величайшего момента истории в его революционном порыве. Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной армии, быт рабочих, крестьянства, деятелей революции и героев труда». Художники этого объединения работали быстро и за короткое время организовали несколько тематических выставок: «Жизнь и быт рабочих», «Жизнь и быт Красной армии», «Революция, быт и труд». Сюжеты их произведений были просты, а художественный язык предельно реалистичен. В небольшой по размеру картине «Заседание сельской ячейки» Е. М. Четцов изобразил деревенского активиста первых лет революции. В скромном сельском клубе на небольшой сцене оратор в рабочей одежде разъясняет идеи новой власти. Обстановка более чем проста — керосиновая лампа под потолком, дешёвые занавеси, выцветшие бледно-розовые обои да сколоченная из простой фанеры суфлёрская будка. Необходимая примета времени — портрет В. И. Ленина. На сцене сидят члены сельской партийной ячейки, внимательно слушающие докладчика. Так же прост и незатейлив индустриальный пейзаж Б. Н. Яковлева «Транспорт налаживается». Здесь не только повествование о нелёгкой эпохе первых лет революции, но и документальный рассказ о повседневном труде. События недавно закончившейся Гражданской войны своеобразно преломились в творчестве М. Б. Грекова. В его картинах нет ни битв, ни драматических коллизий, ни крови. Как просто и буднично представлен крестьянин на полотне «В отряд к Будённому!» Осознав важность личного участия в строительстве но-



М. Б. Греков. *Тачанка.* 1925



А. А. Дейнека. *Оборона Петрограда.* 1928

вой жизни, он, захватив запасного коня, пришивает к головному убору красную ленточку. А в картине «Тачанка» художник романтически приподнято выразил стремительность и быстроту, с которой действовала Конная армия Будённого.

Символом поступательного прогресса нового времени стал переход от России крестьянской к России промышленной, индустриальной. Эту тему активно разрабатывали художники-станковисты (ОСТ). Видный представитель этого объединения А.А. Дейнека создал несколько больших полотен — «На стройке новых цехов», «Перед спуском в шахту», «Текстильщицы». К десятилетию Рабоче-крестьянской Красной армии (РККА) он создал программное полотно «Оборона Петрограда». Художник сознательно почти до минимума ограничил художественные средства. Всё строится только на чётком ритме двух разнонаправленных движений, разделённых строгой горизонтальной линией железнодорожного моста. Внизу движется колонна вооружённых рабочих. Разбитая на три группы, она сохраняет единство, подчёркнутое художником равными интервалами, повторяющимися линиями рук и ног, ритмом ружейных стволов и тонкой горизонтальной линией домов на противоположном берегу Невы. Вверху по железному каркасу моста в обратном направлении медленно тянутся группы раненых. В них нет единства, они разобщены, интервалы между ними не равны, а движения вялы и хаотичны. Чтобы усилить художественное впечатление, художник избегает психологической трактовки отдельных образов, использует только обобщённые характеристики. Даже цветовая гамма лишена колористических оттенков. В скупости художественного языка, в типизации образов, в чёткой геометрии композиции художник сумел отразить суровость конкретно-исторического времени и самой эпохи. Обобщение и философское осмысление революционной действительности дал видный представитель группы «4 искусства» художник К. С. Петров-Водкин. Его картина «Смерть комиссара», написанная, как и картина А. А. Дейнеки, к десятилетию РККА, выразила нравственно-этический смысл происходящих событий. Комиссар у К. С. Петрова-Водкина — это человек,



С. В. Рянгина.
Всё выше.
1934



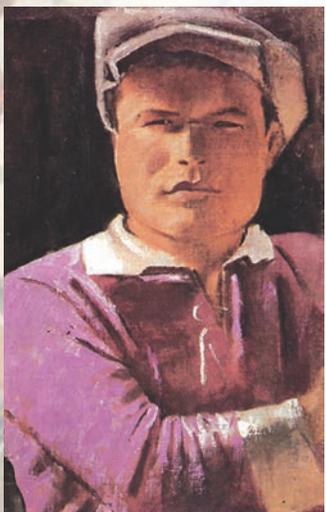
К. С. Петров-Водкин.
Смерть комиссара. 1928



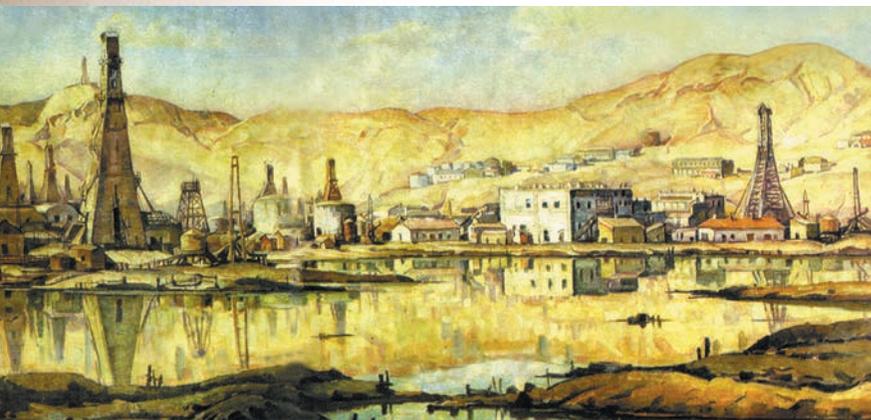
Б. Н. Яковлев.
Транспорт налаживается. 1923



А. Н. Самохвалов.
Осоавиахимовка.
1932



А. Н. Самохвалов.
Партиколловец
Сидоров.
1931



К. Ф. Богаевский. Нефтенпромыслы. 1931

совершающий свой подвиг во имя всего человечества. Дугообразная линия горизонта превращает зелёное поле, на котором идёт революционный бой, в огромный земной шар. Умиравший комиссар и поддерживающий его красноармеец слиты в единую монументальную группу. Прощальный взгляд в сторону уходящего в бой отряда — это символически выраженная вера художника в торжество тех светлых идей, во имя которых и погибает один из их носителей.

Время стремительно убыстряло свой бег. РСФСР в 1922 г. стала Союзом Советских Социалистических Республик (СССР). Необходимо было убедить мир в превосходстве социалистических идей и социалистического образа жизни. Новое государство всё явственнее становилось тоталитарным, с жёсткой регламентацией идеологии и художественного мышления. В 1932 г. было принято постановление «О перестройке литературных и художественных организаций», в котором было записано: «Мы должны усилить борьбу за подлинное реалистическое искусство. Ставить все вопросы на высоту партийной принципиальности. Бороться за качество и вместе с тем быть бдительными в отношении всяческих творческих заумностей, бороться против всяких отклонений на нашем искусствоведческом фронте». Пролетарский писатель *М. Горький* обосновал эту идеологическую директиву и сформулировал основные принципы нового творческого метода, назвав его *социалистическим реализмом*. Человек труда стал главным героем. Индустриальные преобразования запечатлены в гранди-



А. Н. Самохвалов.
С отбойным молотком.
Из серии «Девушки
Метростроя». 1934

озных полотнах К.Ф. Богаевского «Нефтепромыслы» и В.В. Рождественского «Прокатный цех завода «Серп и молот». Произведениями Г.Г. Рязского «Делегатка» и А.Н. Самохвалова «Девушка в футболке», «Метростроевка с отбойным молотком» открывается серия картин — портретов свободной женщины. Труд как основное право человека прославлялся в картинах С.В. Рянгиной «Всё выше» и Т.Г. Гапоненко «На обед к матерям». Счастливая и праздничная жизнь была темой произведений П.П. Кончаловского «Утро пионеров» и А.А. Пластова «Купание коней».

Особенностью этого сложного времени была работа художников над портретами руководителей нового государства. Художник А.М. Герасимов создал портрет-картину «В.И. Ленин на трибуне», передав в образе вождя символ героического порыва самой революции. Классикой того времени стала серия портретов вождя мирового пролетариата, созданная скульптором Н.А. Андреевым. Многочисленные наброски, сделанные по специальному разрешению в кабинете руководителя государства, скульптор обобщил в двух работах — «Ленин-вождь» и «Ленин пишущий». После смерти Ленина его тело было забальзамировано и в хрустальном саркофаге установлено в Мавзолее у стен Кремля на Красной площади. Мавзолей, выполненный архитектором А.В. Щусевым, в послереволюционной России стал символом новой эпохи, неразсторжимо связанным с важнейшими историческими событиями.

В 1937 г. в Париже была организована международная выставка «Искусство, техника и современная жизнь». Необходимо было средствами скульптуры и архитектуры создать образ Страны Советов, её первых побед и достижений в строительстве социализма. Советский павильон архитектор Б.М. Иофан решил в форме пьедестала для монументальной скульптуры В.И. Мухиной «Рабочий и колхозница». Две мощные фигуры, собранные из листов нержавеющей стали, сомкнуты в единую группу. Они гордо поднимают над головой эмблему содружества двух трудовых классов — серп и молот. В стремительном ликующем движении они сметают все преграды на своём пути к светлому будущему.



С. В. Герасимов. Колхозный праздник. 1937



Ю. И. Пименов. Новая Москва. 1937



* * *

В ознаменование великого переворота, преобразившего Россию, Совет народных комиссаров постановляет:

Памятники, воздвигнутые в честь царей и их слуг и не представляющие интереса ни с исторической, ни с художественной стороны, подлежат снятию с площадей и улиц частью для перенесения в склады, частью для использования утилитарного характера.

1) Особой комиссии из народных комиссаров по просвещению и имуществу республики и заведующему отделом изобразительных искусств при Комиссариате просвещения поручается по соглашению с художественной коллегией Москвы и Петрограда определить, какие памятники подлежат снятию.

2) Той же комиссии поручается мобилизовать художественные силы и организовать широкий конкурс по выработке проектов памятников, долженствующих ознаменовать великие дни российской социалистической революции.

3) Совет народных комиссаров выражает желание, чтобы в дни Первого мая были уже сняты некоторые наиболее уродливые истуканы и поставлены первые модели новых памятников на суд масс.

4) Той же комиссии поручается спешно подготовить декорирование города в дни Первого мая и замену подписей, эмблем, названий улиц, гербов и т. п. новыми, отражающими идеи и чувства революционной трудовой России.

*(Декрет Совета народных комиссаров от 19 апреля 1918 г.
«О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг,
и выработке проектов памятников
Октябрьской социалистической революции»)*

* * *

ЦК констатирует, что за последние годы на основе значительных успехов социалистического строительства достигнут большой как количественный, так и качественный рост литературы и искусства. Несколько лет тому назад, когда в литературе налицо было ещё значительное влияние чуждых элементов, особенно оживившихся в первые годы нэпа, а кадры пролетарской диктатуры были ещё слабы, партия всемерно помогала созданию и укреплению особых пролетарских организаций в области литературы и искусства в целях укрепления позиций пролетарских писателей и работников искусства. В настоящее время, когда успели уже вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели и художники с заводов, фабрик, колхозов, рамки существующих литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАМП и др.) становятся уже узкими и тормозят серьёзный размах художественного творчества. Это обстоятельство создаёт опасность превращения этих организаций из средства наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задачи социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству. Отсюда необходимость соответствующей перестройки литературно-художественных организаций



**Л. В. Шевруд,
А. Н. Радищев.
Бетон. 1918**



**А. П. Кибальников.
Н. Г. Чернышевский.
Бронза. 1948**

и расширения базы их работы. Исходя из этого, ЦК ВКП(б) ПОСТАНОВЛЯЕТ:

1) ликвидировать Ассоциацию пролетарских писателей (ВОАП, РАПП);

2) объединить всех писателей, поддерживающих платформу советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый Союз советских писателей с коммунистической фракцией в нём;

3) провести аналогичное изменение по линии других видов искусства;

4) поручить Оргбюро разработать практические меры по проведению этого решения.

*(Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г.
«О перестройке литературно-художественных организаций»)*

* * *

Товарищи, года четыре тому назад, в дни, когда зарождалась АХРР, один художник сказал мне: «Как нам быть? Частные покупатели исчезли, никто не покупает больше картин для своей комнаты в шестнадцать аршин. Государство занято в настоящую минуту более неотложными делами, оно занято военными и экономическими фронтами, ему не до искусства, оно не может дать средств для пополнения музеев нашими картинами. Искусство обречено на гибель, художникам не на кого больше работать».

И вот в эти дни, когда художники, рафинированные специалисты, предавались таким жалобам, в эти дни небольшая группа неизвестных художников отыскала своих заказчиков. <...> Она решила так: если родился новый «хозяин земли Русской», если этот хозяин становится организатором жизни, то надо прийти и ответить на запросы этого хозяина, и только его. Надо писать так, чтобы ему было понятно, чтобы он видел себя и лежащий впереди путь в том ярком свете, в котором умеет озарять явления только искусство. И эта группа художников отправилась туда, где рождались, развивались и шли к вершинам знания и искусства массы.

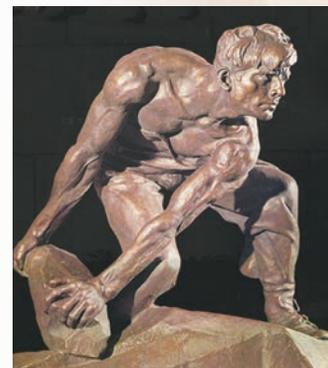
Жизнь оправдала надежды этих художников. <...> Этот новый заказчик создал свою систему спроса. Мало того, он толкнул искусство на новые пути. Мало и этого, он указал художникам новые методы работы. <...>

Товарищи, есть два метода осуществления и создания художественных произведений. Один метод возникает в эпоху камерного искусства, тогда, когда существуют закрытые богатые салонные залы, где отдельный человек с рафинированными вкусами и запросами, с изощрёнными переживаниями, обогащённый знаниями, любит в своём кабинете произведением искусства. Тогда и художники возникают камерные, тогда и художники пишут уединённо, тогда они требуют особой обстановки, тогда они постигают мир интуитивно, не изучая его, и, сидя в своём кабинете, идут от сознания к бытию, а не от бытия к сознанию.

И есть другие эпохи, эпохи монументального искусства, когда художник не замыкается в кабинете, когда он чувствует, что его сердце бьётся в унисон с сердцем творящих классов, народа, когда он чувствует, что место его творчества на площадях среди масс или в грандиозных сооружениях, собирающих тысячи. <...>



А. Т. Матвеев.
Октябрь.
Бронза. 1927



И. Д. Шадр.
Бульдозер —
оружие
пролетариата.
1927



Б. Д. Григорьев.
Портрет
Мейерхольда. 1938

Принимая заказ рабочего и крестьянина, новых строителей земли, АХРР следует в сущности методам величайших мастеров. Этим путём, как и в эпохи пышного цветения искусства, придёт к нам монументальное искусство, которого мы ждём.

Что сделала АХРР? АХРР поступила именно так. <...> Она объявила, что не отсюда, не из студий и мастерских, а в низах, в гуще народной жизни будут искать они новых путей. Взгляните на весь путь этой организации, и вы увидите, что её история не менее поучительна, чем её достижения, и даже более поучительна.

Для нас АХРР важна не только тем, что вы видите сегодня на выставке, не только её художественными победами — она важна как великие возможности, как новая система творчества, как новый путь подхода к искусству, идущий от содержания к форме, от жизни к искусству, а не обратно.

Ахрровцы не знают интуиции, годившейся только для постижения чувств уединившегося человека, избранника, отгородившегося в своей «художественной» квартире от миллионов «нехудожественных». <...> Они не занимались исключительно разработкой форм, потому что форма придёт, когда есть содержание. АХРР — великая победа в старом споре между формой и содержанием, между идеей и чистым мастерством. Это — провозглашение примата содержания и идеи. АХРР сказала нам: важнее всего новая жизнь, новая революционная жизнь, а всё остальное приложится.

Позвольте же мне, товарищи — здесь многие будут освещать значение этого события, — закончить радостью по поводу этой идейно-художественной победы. Этим путём искусство возвращается к своей основе, к бьющей ключом жизни, от всей полноты которой оно было оторвано в течение веков господства буржуазного индивидуализма, блистательной изолированности эксплуатирующих классов. Позвольте закончить надеждой, что АХРР, которая включила в себя уже и остатки старых художественных школ, в которую вошли и представители «Бубнового валета», что АХРР сделается тем центром, около которого соединится всё, что поставило себе великую задачу озарить путь, лежащий перед нами, найти монументальные формы, в которых отразится вся сложность нашего великого времени.

(П. С. Коган. Новая система творчества. Приветственная речь на торжественном открытии VIII выставки АХРР «Жизнь и быт народов СССР» 3 мая 1926 г.)



Дом-мастерская
К. С. Мельникова
в Кривоарбатском
переулке. Москва

К. С. Мельников.
Клуб имени
Русакова.
1927—1928



22 июня 1941 г. границы Союза Советских Социалистических Республик были вероломно нарушены. Мирная жизнь была прервана, и для Страны Советов началась Великая Отечественная война.

Задания (результаты оформляются в виде индивидуального портфолио)

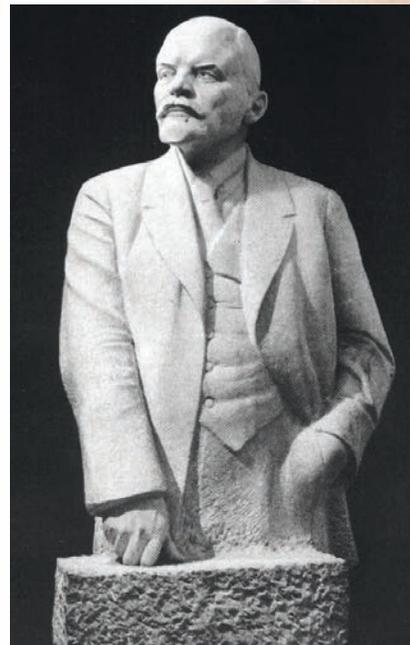
► **Проверь себя:** • В каких произведениях мировой литературы была воплощена идея счастливого общества? • Какие задачи выполняло искусство в первые годы советской власти? • Кто из художников старшего поколения выразил идею победного шествия идей революции? • Как стал называться новый творческий метод в искусстве Советской России? Кто был автором его названия? • Для какого события была создана скульптура В. А. Мухиной «Рабочий и колхозница»? • Какие творческие организации появились в новой России? • О каком виде искусства идёт речь в декрете Совета народных комиссаров от 19 апреля 1918 г.? • О каких видах искусства говорится в постановлении ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 г.? • Как назывались творческие организации, созданные после принятия этого постановления?

► **Систематизируй свои знания:** **1. Выпиши** имена деятелей культуры и названия произведений искусства из § 19 в рабочую тетрадь. **2.** Используя различные справочные источники, **составь** краткий биографический словарь, словарь-справочник, посвящённый жизни и творчеству изучаемых художников. **3. Внеси** в историческую ленту времени, при необходимости расширяя её хронологические рамки, соответственно составленному списку имена исторических лиц, о которых говорилось в учебнике.

► **Дополни свои знания новыми сведениями:** **1. Составь** обобщённую виртуальную галерею произведений изобразительного искусства по теме параграфа и представь на их основе обобщённый портрет эпохи. **2. Дополни** созданный тобой портрет эпохи анализом произведений (по выбору) советских писателей Н. А. Островского, Д. А. Фурманова, М. А. Шолохова или цитатами из них.

► **Проведи исследование** на тему «Образ Советского государства в фильмах Г. В. Александрова».

► **Сотрудничай (в группах): прими участие** в оформлении альбома, посвящённого памятникам культуры родного края изучаемого периода. **Работай** по плану: **1. Найди, собери и обработай** информацию (описания и изображения) о памятниках культуры 20—40-х гг. XX в. твоего региона и их создателях. **2.** Опираясь на знания, полученные на уроках изобразительного искусства, **составь** краткое описание самостоятельно найденных памятников твоего родного края этого времени и **объясни**, в чём их назначение и каковы их художественные достоинства. **3. Охарактеризуй** личность и деятельность создателей этих произведений. **4. Обсуди** в классе собранные материалы и **оформи** их в виде альбома.



*Н. А. Андреев.
Ленин-вождь.
1932*



*В. И. Мухина.
Рабочий и колхозница.
1935—1937*

§ 20. ЧТОБЫ ПОМНИЛИ

► **Война и её оценка в истории человечества. Картина В. В. Верещагина «Апофеоз войны».** • **Война в произведениях Эдварда Мунка, Пабло Пикассо, Сальвадора Дали.** • **Великая Отечественная война 1941–1945 гг. в творчестве советских художников.** • **Хиросима и Нагасаки глазами Ири Маруки и Тошико Акамацу.** • **Музыка военного времени.**

Вставай, страна огромная,
Вставай на смертный бой!

А. Б. Александров

Историки, собирающие, изучающие и классифицирующие все происходящие события, в конце XX в. обнаружили, что на земле ещё не было ни одного дня, который человечество провело бы в состоянии мира. Военные конфликты, большие и малые, всегда где-нибудь да происходят. Поэтому всю историю человечества, пройденную от первобытности до сегодняшнего дня, называют *цивилизацией войны*. Но если в древности, да, пожалуй, и в Средние века, состояние войны было обычной нормой жизни, то с развитием гуманизма, начиная с эпохи Возрождения, всё чаще ставится вопрос о жизни как высочайшей и самой великой ценности на земле. Итоги двух мировых войн XX в. привели к всеобщему убеждению: какими бы идеологиями или благими целями ни оправдывали лидеры государств развязанные ими военные действия, война как способ решения конфликтов всегда будет считаться преступлением против всего человечества.

В XIX в. изображению войны посвятил свою жизнь русский художник-баталист *Василий Васильевич Верещагин*. Но в его картинах нет романтической бравурности и живописной эф-



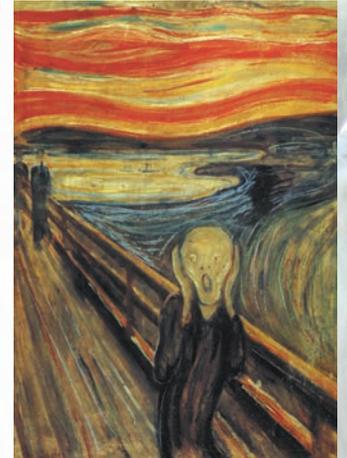
В. В. Верещагин.
Смертельно
раненный. 1873



В. В. Верещагин.
Апофеоз войны.
1871

фектности, война показана как явление, несущее неисчислимые бедствия и разрушения. В 1871 г. он закончил работу над картиной «Апофеоз войны». На ней изображена обожжённая солнцем жёлтая пустыня, посреди которой возвышается пирамида, сложенная из человеческих черепов. За пирамидой на фоне выцветшего голубого неба видны остатки древнего города, редкие, уже почти засохшие, чахлые деревца. Торжественную тишину пустынного места нарушают лишь крики чёрных хищных птиц. Впечатление от картины было настолько сильным, что один прусский генерал советовал императору Александру II «приказывать сжечь все военные картины художника как имеющие самое пагубное влияние». Свою позицию по отношению к любой войне Верещагин выразил словами: «Одни распространяют идею мира своим увлекательным словом, другие выставляют в её защиту разные аргументы — религиозные, политические, экономические, а я проповедую то же посредством красок». Кровавая сущность войны в этой картине была выражена философски строго и символично.

Своё отношение к войне высказали и художники XX в. Накануне Первой мировой войны появилось знаменитое произведение норвежского художника *Эдварда Мунка* «Крик». Всё пространство холста заполнено нервными широкими линиями красного и синего цвета. Красным цветом окрашено небо, синим — море или река, через которую перекинут мост. Перила моста и его дощатый пол — единственные прямые линии, но и они окрашены отблесками пожара, разыгравшегося на небе. Приблизившийся к зрителю почти вплотную, стоит человек. Его лицо, похожее на маску, полно смертельного ужаса. Оглушённый страшными кровавыми сполохами стихии, он нервно зажимает уши. Из его широко раскрытого рта вырывается жуткий животный крик. Так кричит раненое животное, бессильное противостоять приближающейся смерти. Живописные приёмы, открытые Мунком, стали называть *экспрессионизмом*. Совсем в другой манере выполнена работа *Пабло Пикассо* «Герника», навеянная событиями гражданской войны в Испании. 26 апреля



*Э. Мунк.
Крик. 1893*



В. В. Верещагин. Забытый. 1871



*Г. М. Коржев. Заложники.
Живой заслон. 2001—2004*



И. М. Тоидзе.
Родина-мать зовёт!
Плакат. 1941



Г. М. Коржев.
Проводы. Из серии «Опалённые огнём войны». 1967

1937 г. германские военно-воздушные войска совершили налёт на Гернику, маленький городок в стране басков. За три часа на город было сброшено несколько тысяч бомб, полностью уничтоживших шеститысячный город. Около двух тысяч жителей оказались под завалами. После налёта Герника горела ещё трое суток. На огромном полотне высотой 3,5 м и шириной более 7 м на чёрно-сером фоне художник разместил множество предметов и символов. Здесь и осколки стекла, и морды животных, быка и лошади, и фрагменты человеческих тел, перемешанных, как куча мусора. Это кричащее от ужаса месиво всё ещё живо, даже электрическая лампочка, висящая на потолке, напоминает широко раскрытый от ужаса человеческий глаз. Абстрактные кубистические формы картины, избранные художником, лучше всего передают зверское лицо войны. Откликнулся на тему войны и сюрреалист *Сальвадор Дали*, написавший картину «*Лику войны*». Он как бы подхватил эстафету, начатую русским художником, решив её иными художественными средствами. Всё пространство полотна занимает искажённое ужасом лицо человека, напоминающее высохшую маску-мумию, с зеркальной точностью повторённую в пустых глазницах и в пространстве беззубого рта.

Рано утром 22 июня 1941 г. звучал стальной голос диктора Ю. Б. Левитана. Он передал по всей стране сообщение о вероломном нападении на границы СССР немецко-фашистских захватчиков. На следующий день появился плакат группы художников, называвших себя *Кукрыниксами*, «*Беспощадно разгромим и уничтожим врага!*». Сквозь огромный лист бумаги, на котором напечатан текст советско-германского договора о ненападении, внезапно просунулась отвратительная голова фашистского лидера Адольфа Гитлера. Уверенный в своей безнаказанности, он с ужасом видит острый штык красноармейской винтовки, который буквально просверливает голову непрошеного гостя. Агитационная роль графики оказалась как никогда востребованной. Её мобильность, оперативность и быстрота позволяли почти тотчас же комментировать происходящие события с помощью плакатов, листовок, сатирических рисунков на страницах фронтовых газет. Всю страну облетели плакаты *И. М. Тоидзе* «*Родина-мать зовёт!*» и *В. Б. Корецкого* «*Воин Красной армии, спаси!*». Символ Родины-матери, восходящий ещё к языческому



П. Пикассо.
Герника.
1937

восприятию земли как праматери всего сущего, оказался близок людям. Всё пространство плаката И. М. Тоидзе заполнено фигурой матери в кроваво-красной одежде. Её левая рука призывным жестом простёрта вверх, правой она держит лист с текстом военной присяги. Суровый взгляд и сомкнутые в плотный ряд ружейные штыки за её спиной не оставляют никаких сомнений в конечном исходе этой войны.

Германская армия по территории Советского Союза продвигалась с трудом. Города яростно сопротивлялись, население уходило в леса, на оккупированных фашистами территориях создавались подпольные группы сопротивления. Все события мгновенно находили отклик в слове, музыке, рисунке и живописи. Но если быстрый карандаш фиксировал сиюминутное и конкретное, то кисть в художественно-обобщённой форме раскрывала общечеловеческое и вечное. В конце 1941 г. А.А. Дейнека написал зимний пейзаж. Его название звучит скромно и буднично — «*Окраина Москвы. Ноябрь 1941 года*». Но как много оно говорило участнику тех далёких событий и как много скупой информации сохраняет для современного зрителя! Низкое сумрачное небо, невысокие, всего в два этажа, полуразрушенные дома со слепыми окнами, уходящий вдаль военный грузовик да пустынное, засыпанное снегом поле, прочерченное чёрными линиями стальных конструкций, направленных в сторону военных действий. Лозунг тех лет «*Отступить дальше некуда. За нами Москва*» — вот та суровая правда, которую обнажил художник своим пейзажем. Приёмы документальной точности в сочетании с художественным обобщением А. А. Дейнека использовал и в монументальном произведении «*Оборона Севастополя*», созданном в 1942 г., сразу же после освобождения города. Содержанием полотна, его сюжетным стержнем стали последние минуты героической обороны. На узкой полоске севастопольского пирса, за которым вместо твёрдой земли только бурное море, в смертельной схватке сошлись две силы. Русские моряки в ослепительно-белых одеждах, которые они по традиции надевали перед смертью, буквально приросли к таким же



*Кукрыниксы.
Беспощадно
разгромим
и уничтожим
врага!
Плакат. 1941*



*К. Ф. Юон. Парад на Красной
площади 7 ноября 1941г. 1949*



*А. А. Дейнека. Окраина Москвы.
Ноябрь 1941 года. 1941*



В. Б. Корецкий.
Воин Красной
армии, спаси!..
Плакат. 1942

раскалённым белым камням, сливаясь с ними в нерасторжимое целое. В этом ослепительном сиянии белых красок чёрно-зелёный грязный цвет немецких мундиров становится чужеродным. Цветовая гамма дополнена тревожными кроваво-красными вспышками, озаряющими ярко-голубое небо. Мощная фигура русского моряка в центре картины, решительно развернувшегося в сторону врага, чтобы бросить последнюю связку гранат, и лежащая у его ног повергнутая навзничь ничтожно маленькая фигура убитого фашиста создают ощущение необоримости советского флота. Художественная интерпретация исторического факта внушает оптимистическую уверенность в конечном исходе Отечественной войны 1941—1945 гг.

Философское осмысление трагедии войны как социального явления стало темой картины А.А. Пластова «Фашист пролетел», написанной в 1942 г. На первый взгляд эта картина проста, а сюжетная основа — смерть пастушонка, расстрелянного пролетающим немецким лётчиком, всего лишь частный случай. Всё пространство полотна занимает открытый крутой косогор, покрытый высохшей осенней травой. Стройные тоненькие берёзки уже пожелтели. За косогором простирается русская земля с высоко прочерченным горизонтом. В узком пространстве голубого, по-осеннему блеклого неба едва заметна чёрная точка улетающего самолёта, с которого был произведён бессмысленный выстрел. Фигура упавшего мальчика неподвижна и кажется спящей. Лишь вой пастушьей собаки да лежащие вдали коровы туши убеждают в том, что мальчик мёртв. Только внимательно всмотревшись в лежащую фигурку пастушка, замечаешь его неудобную позу. Особый смысл приобретает жест его детской руки. Кажется, что в последнюю минуту он, подобно Антею, обнял родную землю, надеясь обрести в ней силу. От фигуры пастушка взгляд по плоскости картины направляется по диагонали влево и вверх к молоденьким берёзкам, а оттуда также вверх, но вправо к горизонту. Мгновенное событие, обретая движение во времени, становится, по мысли художника, символом неизбывной мощи земли, способной поглотить и рассеять в своих недрах всё чуждое и враждебное.



А. А. Пластов. **Фашист**
пролетел. 1942



А. А. Дейнека.
Оборона Севастополя. 1942

Несмотря на тяжелейшие условия военных лет, в СССР были организованы две большие всесоюзные выставки, на которых привлекали внимание произведения группы художников из осаждённого Ленинграда (Санкт-Петербурга). 900 дней блокады, из которых самой тяжкой была зима 1941/42 г., стали главной темой их творчества. В окнах домов и витринах магазинов ежедневно появлялись сатирические листовки под общим названием «Боевой карандаш». Знаменитые на весь мир архитектурные ансамбли запечатлели в своих пейзажах блокадные художники. В их работах зафиксированы приметы времени как живое свидетельство очевидца. Особенно трогает за душу рисунок А. Ф. Пахомова, посвящённый детям блокадного города, «На Неву за водой».

Трагические страницы Великой Отечественной войны — осада, разрушение городов и жестокие битвы за их освобождение — вновь обратили взоры в прошлое. Так уже было. Сто лет назад события Отечественной войны 1812 г. напомнили скульптору И. П. Мартосу подвиг Кузьмы Минина и Дмитрия Пожарского. Отечественная война 1941—1945 гг. вызвала в памяти художника П. Д. Корина ключевую фигуру русской военной истории — Александра Невского. 15 августа 1240 г. князь Александр выиграл битву на реке Неве и обеспечил безопасность северных границ России во время татаро-монгольского нашествия. «Я писал его в суровые годы войны, стремясь отразить непокорный, гордый дух нашего народа, который стал во весь свой гигантский рост», — вспоминал художник. На картине-триптихе П. Д. Корина в центральной части представлен Александр Невский. Закованный в блестящие доспехи, он стоит на родной земле в уверенной позе, опираясь на широкий боевой меч, крепко сжимая его обеими руками. Волевым суровым лицом выражает уверенность и силу. На плечи полководца накинут широкий плащ красного цвета. За спиной храм Софии Новгородской и воткнутая в землю хоругвь с ликом Спаса Нерукотворно-



П. Д. Корин.
Александр Невский.
Центральная часть
триптиха.
1942—1943



А. Ф. Пахомов. **На Неву**
за водой. 1942



Б. С. Угаров.
Ленинградка. 1961



Л. Ф. Голованов
Дойдём до Берлина!
Плакат. 1944

го. Взгляд Христа полон глубокой и суровой скорби. Линия реки и предельно низкий горизонт подчёркивают величие и мощь фигуры Александра Невского. Создавая своё произведение, художник не стремился к исторической и археологической достоверности. Его задача состояла в другом — раскрыть глубокую сущность русского народа, его беззаветную преданность родной земле и духовную мощь.

Решительный поворот к окончательной победе в Великой Отечественной войне 1941—1945 гг. обозначается тремя великими битвами — битвой за освобождение Сталинграда (Волгограда), танковым сражением на Курской дуге и битвой за Берлин. Один за другим освобождались русские города. Тему непобедимости России выразили *Кукрыниксы* в картине «Бегство фашистов из Новгорода», противопоставив белокаменную мощь Софийского собора жалким чёрным точкам фашистских тел. В последние годы войны и первые послевоенные годы в произведениях художников всё чаще начинает звучать мирная тема. Яркое солнце, заливающее веранду дома, освещает улыбочивые лица в картине *А.И. Лактионова* «Письмо с фронта», а радость долгожданной победы отразил *В.Н. Костецкий* в картине «Возвращение». В 1948 г. Кукрыниксы завершили работу над картиной «Конец». В глубоком подземном бункере все изображённые детали говорят о приближающемся конце войны. В проёме двери как страшное видение возникает фигура Гитлера, осознающего неотвратимость последних минут войны.

Обобщённым символом великой победы СССР над немецкими захватчиками стало сооружение мемориального ансамбля, установленного в Берлине, под руководством скульптора *Е.В. Вучетича*. Мемориальный ансамбль объединяет в одно целое всю территорию Трептов-парка, где захоронены советские воины, павшие в битве за Берлин. Широкая восходящая лестница медленно и торжественно ведёт к главному памятнику — Воину-ос-



В. Н. Костецкий.
Возвращение. 1947



А. И. Лактионов.
Письмо с фронта. 1947

вободителю. Высокий статный воин с типично русским открытым лицом гордо стоит на высоком пьедестале. На его плечи накинута плащ-палатка. На левой руке русского солдата сидит маленькая немецкая девочка, в правой руке он держит меч. Но на этот раз острие меча направлено вниз. Меч разрубил свастику, притиснув её обрубки к земле. Для верности воин наступил на них солдатским сапогом. Так карающий меч Александра Невского в картине П. Д. Корина в конце войны превратился в меч русского солдата — символ мира.

После окончательной победы над Германией человеческое сообщество принялось залечивать полученные раны. Нужно было восстановить разрушенные города и построить новые, обустроить быт и освоить неизведанные пространства, воссоединить разорванные узы и создать более прочные. Конец Второй мировой войны был близок. Казалось, что мирная жизнь, по которой так истосковалось человечество, должна теперь стать единственным и безусловным мерилom бытия. 6 августа 1945 г. Соединённые Штаты Америки сбросили на японский город Хиросиму изготовленную ими атомную бомбу. Это был первый опыт применения нового смертоносного оружия. Словно в насмешку над ужасом и отчаянием, охватившим весь мир, 9 августа 1945 г. на другой японский город — Нагасаки была сброшена ещё одна бомба. От чудовищных взрывов погибло свыше 140 тысяч жителей Хиросимы, а в Нагасаки было унесено 75 тысяч жизней. Сразу после катастрофы Хиросиму посетили японские художники *Ири Маруки* и *Тошико Акамацу*, у которых в этом городе погибли родные и друзья. Больше месяца они помогали спасать тех, кто чудом остался жив. Потрясение было слишком велико,



П. Д. Корин. Портрет маршала Г. К. Жукова. 1945



Е. Е. Моисеенко. Победа. 1970—1972



Кукрыниксы. Бегство фашистов из Новгорода. 1944—1946



Т. М. Коржев. Солдат. Мать.
Из серии «Опалённые огнём войны». 1957–1961



Ф. Д. Фивейский.
Сильнее смерти.
1957

а принесённые жертвы так бессмысленны, что стремление дать оценку этому преступлению средствами искусства стало главным в их творчестве. Более десяти лет они работали над огромным циклом, который развёртывается на одиннадцати свитках. Каждый свиток — это бесконечная панорама человеческих тел в разнообразных движениях, с различными жестами и мимикой, соединённых в одно целое названием-идеей: «Призраки», «Огонь», «Вода», «Радуга», «Парни и девушки», «Атомная пустыня», «Ветер», «Спасательные работы», «Яза», «Сбор подписей», «Матери и дети». Соединив личные впечатления, национальное понимание пространства и композиции с европейским знанием анатомии и рисунка, Ири Маруки и Тошико Акамацу создали эпический рассказ о Хиросиме. Человеческие тела то возникают из хаоса, как в «Призраках», то под воздействием стихий («Огонь» и «Вода») сплетаются в бесформенные массы, то неподвижно лежат в безжизненном пространстве («Атомная пустыня»). Последние части цикла более реалистичны, конкретны, индивидуальны. Жизнь, по



Ири Маруки, Тошико Акамацу. Ужасы Хиросимы. 1955

мысли японских художников, непременно восторжествует и человечество никогда не допустит подобного повторения в своей истории.



* * *

Внезапное нападение вероломного врага на нашу Советскую Родину вызвало во мне, как и во всех советских людях, чувство возмущения, гнева и мести. Я никогда не был военным человеком, но у меня всё-таки оказалось могучее оружие в руках, это — песня. Песня, которая так же может разить врага, как и любое оружие... И потому с первых же дней я принялся со святым, искренним чувством за создание собственного оружия, которым я лучше всего владею, — песни.

К первому июля 1941 года я сочинил свои первые песни: «Священная война» на слова Лебедева-Кумача, «В поход! В поход!» на слова Прокофьева. А затем, через несколько дней — «Вставай, разгневанный народ» и «За великую землю Советскую». Из них «Священная война» вошла в быт армии и всего народа как гимн мести и проклятия гитлеризму. Не могу обойти молчанием такие факты: когда пластинку с этой песней принимал художественный совет на студии грамзаписи, то профессор А. Б. Гольденвейзер, я сам и другие заплакали.

Когда я с группой Краснознамённого ансамбля выступал на вокзалах и в других местах перед бойцами, идущими непосредственно на фронт, то эту песню всегда слушали стоя, с каким-то особым порывом, святым настроением. И не только бойцы, но и мы — исполнители — нередко плакали. Таково было тогда воздействие этой песни на сердца людей, и она доносилась нашим радио во все концы Советского Союза и фронта...



Е. В. Вучетич.
Воин-освободитель.
Третьев-парк.
Берлин.
1946—1948



Е. В. Вучетич. **Памятник-ансамбль героям Сталинградской битвы на Мамаевом кургане в Волгограде. 1963—1967**

В сентябре 1941 года на экраны страны вышел короткометражный фильм-концерт режиссёров И. Трауберга и А. Медведкина «Мы ждём вас с победой». Именно они осуществили первую запись «Священной войны», пригласив для участия в фильме и исполнения этой песни оставшуюся в Москве небольшую группу хора Краснознамённого ансамбля. Состав его был так непривычно мал, что решено было петь эту песню за кадром в то время, когда на экране демонстрировались документальные эпизоды, снятые на полях сражений. Показ их сопровождался титрами со словами песни.

Звукозапись «Священной войны», сделанная для этой картины, была передана на радио и стала регулярно звучать в его передачах.

(А. В. Александров. Из неопубликованной статьи, которую он хотел озаглавить «Как вошла в мою жизнь композитора Отечественная война»)

* * *

В октябре прошлого года, когда немцы неистово рвались в Ленинград, поджигали, обстреливали и бомбили его, когда немецкое командование уже вручало офицерам пригласительные билеты на торжественный банкет в «Астории», когда горожане лихорадочно рыли противотанковые рвы на подступах к городу и возводили баррикады на центральных улицах, в эти дни в разное время суток — утром, вечером или днём, — но ежедневно с ленинградской радиостанции неслись в эфир взволнованные и строгие слова:

— Слушай нас, родная страна! Говорит город Ленина. Говорит Ленинград!

Ленинград говорил со страной голосами своих защитников — рабочих, писателей, домашних хозяек, музыкантов, красноармейцев и моряков. Утром 10 сентября 1941 г. Ленинград говорил со страной голосом композитора Дмитрия Шостаковича.

В тот ранний час, когда машина Радиокomiteта приехала за Шостаковичем... композитор уже сидел за своим роялем.

— Сейчас, — сказал он, ставя на нотной бумаге ещё несколько знаков, — сию минуту... Ну вот. Едем. <...>

— Час тому назад я закончил партитуру двух частей большого симфонического сочинения... — так начал своё слово композитор. — Для чего я сообщаю об этом? Я сообщаю об этом для того, чтобы радиослушатели, которые слушают меня сейчас, знали, что жизнь нашего города идёт нормально. Все мы несём сейчас свою большую вахту... Советские музыканты, мои дорогие и многочисленные соратники по оружию, мои друзья! Помните, что нашему искусству грозит великая опасность. Будем же защищать нашу музыку, будем же честно и самоотверженно работать. <...>

Да, в те дни Ленинград стал фронтом. И каждый гражданин, независимо от его профессии, стал солдатом-фронтовиком. Артисты единственного оставшегося в Ленинграде оркестра — оркестра Радиокomiteта — работали на оборонительных сооружениях. В Ленинграде не было в те дни никакой музыки; в радиорупорах часами раздавалось только мерное, сухое постукивание метронома. <...> Вооружённые лопатами и ломом, одетые в каски и брезентовые рукавицы, артисты в то же время не переставали быть музыкантами. <...>

Немец в Ленинград не прошёл. Все яростные штурмы были отбиты. Стойкость и беспримерная решимость победили. Город стал жить в блокаде. Наступила свирепая зима. Тяжёлые испытания одно за другим стали обрушиваться на ленинградцев. <...>

В марте пришла в Ленинград волнующая весть о том, что в Куйбышеве исполнялась Седьмая симфония Шостаковича. Вскоре состоялось первое её исполнение и в Москве. Появились восторженные статьи о гениальном произведении искусства. Но ведь это была наша симфония, ленинградская, она родилась в Ленинграде в самые критические для него дни, и молодой автор её впервые рассказал о своём произведении на студии нашего Радиокomiteта.

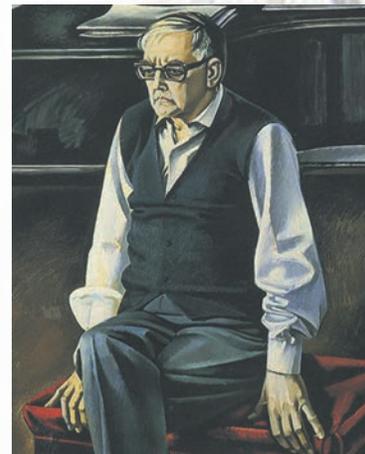
В тот же вечер в Радиокomiteте собрались все музыканты. Их было очень немного — всего 15 человек. <...> Эти 15 человек решили: во что бы то ни стало должна быть исполнена Ленинградская симфония здесь, в Ленинграде. Но 15 человек — это, конечно, не оркестр. Тогда была объявлена обязательная регистрация всех музыкантов города. Радиокomiteт совместно с Управлением по делам искусств стал возрождать оркестр, собирать оставшихся в городе артистов. <...> В оттаявших студиях Радиокomiteта оркестр начал работать. <...> И вот 5 апреля 1942 г. состоялся симфонический концерт, первый концерт в Ленинграде после тяжёлых месяцев зимы. <...>

А через месяц в Ленинград прибыла партитура Седьмой симфонии. Жадно взял её в руки Карл Ильич Элиасберг, и в первую же минуту ему стало ясно, что исполнить Ленинградскую симфонию в Ленинграде нельзя: она требовала удвоенного оркестра. Нужен был оркестр не менее чем в сто человек. Столько музыкантов в Ленинграде теперь найти было невозможно. Но Седьмая симфония должна быть исполнена в Ленинграде, на своей родине. И вот Седьмую симфонию стал поднимать весь Ленинград — его армия, его флот. По распоряжению Политуправления фронта и флота к оркестру Радиокomiteта были прикомандированы лучшие музыканты из армейских и флотских оркестров. Когда в город прибыли все необходимые артисты, прибыли прямо с фронта, — оркестр начал репетиции. <...>

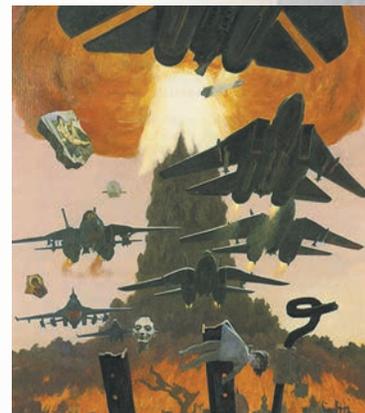
Наконец, 9 августа была назначена премьера Седьмой симфонии Шостаковича. Белоколонный зал Филармонии был ярко освещён, и весь его праздничный, торжественный вид соответствовал возбуждённому и приподнятому настроению ленинградцев. <...>

На сцену вышли музыканты. Огромная эстрада Филармонии оказалась заполненной, за пультами сидел большой сводный ленинградский оркестр. <...> За дирижёрский пульт встал Элиасберг. Мгновение полной тишины — и начинается музыка. И ленинградцы — все, кто находится в зале, все, кто слушает музыку по радио, — знают, что это о них. Они знают, что враг ещё слишком близко от города, что враг готовится к штурму, что он попытается обрушить на Ленинград новые жестокие испытания. Но страшный год блокады не ослабил защитников города, не испугал их, а лишь закалил их волю, плавая в огне и остужая во льду.

Люди стали сильнее, выносливее, спокойнее — доказательство тому хотя бы этот концерт, концерт в осаждённом и блокированном городе, где враг стоит у самых стен его.



Т. Салахов. Портрет композитора Дмитрия Шостаковича. 1974–1976



Ю. Левитин. Этого не должно быть. 1985



Афиша

Доказательство этому — гениальная музыка, рождённая в этом городе и вопреки всем трудностям прозвучавшая здесь мощно и свободно. Это уже победа. Это залог победы будущей — победы решающей.

И воодушевлённые Седьмой симфонией, своей, Ленинградской симфонией, ленинградцы уходят с концерта, полные уверенности в силе и мужестве стойкого человеческого коллектива, называемого Ленинградом...

*(Ольга Берггольц, Георгий Макогоненко.
Ленинградская симфония. «Комсомольская правда»,
19 августа 1942 г.)*

Задания (результаты оформляются в виде индивидуального портфолио)

► **Проверь себя:** • Как оценивалась сущность войны в различные исторические периоды? • Кто из русских художников XIX в. посвятил своё творчество изображению войны? • Кто из западноевропейских художников создавал произведения на военную тему? • В каких жанрах и видах искусства отразили события Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. советские художники? • Какому трагическому событию в истории человечества посвятили цикл своих работ японские художники Ири Маруки и Тошико Акамацу? • Почему изобразительное искусство стало ведущим среди других видов искусства в военные годы? • Почему в условиях блокады необходима была работа Радиокomiteта? • В каких городах была впервые исполнена Седьмая симфония Дмитрия Шостаковича? • Почему Седьмую симфонию Дмитрия Шостаковича ленинградцы называли своей?

► **Систематизируй свои знания:** **заполни** историческую ленту времени фактами в соответствии с содержанием § 20.

► **Проанализируй художественное произведение:** **1. Создай** виртуальную галерею из произведений В. В. Верещагина и **расскажи** о нём в форме монолога экскурсовода. **2. Сравни** произведения Мунка, Пикассо, Дали и **дополни** свой анализ их произведений выявлением общего и индивидуального в подходе каждого художника к социально значимой трагической теме.

► **Дополни свои знания новыми сведениями:** **1. Составь** обобщённую виртуальную галерею произведений изобразительного искусства по теме параграфа и представь на их основе обобщённый портрет военного времени на тему «Человек на фронте и в тылу». **Включи** в неё произведения художников родного края либо из краеведческого или художественного музея твоего региона. **2. Дополни** созданный тобой портрет эпохи цитатами из произведений зарубежных и советских писателей, посвящённых событиям Первой мировой войны и Великой Отечественной войны 1941—1945 гг.

► **Сотрудничай (в классе):** **проведи** исследование на тему «Отражение событий Великой Отечественной войны 1941—1945 гг. в советской музыке и кинематографе военного и послевоенного времени» (по выбору) и подготовь сообщение-презентацию.

§ 21. ПОСТМОДЕРНИЗМ: С ПРИСТАВКОЙ *нео*

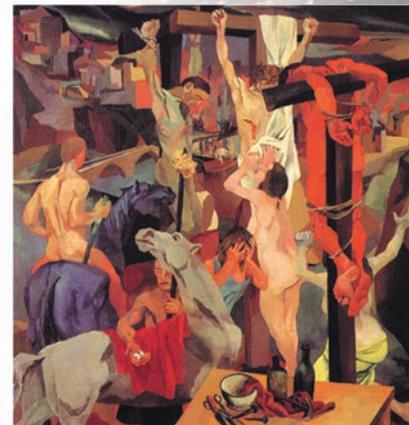
► Историко-культурный фон второй половины XX в. • Социальный реализм: Ренато Гуттузо, Андре Фужерон, Эндрю Уайет. • Гиперреализм: Чак Клоуз, Дюан Хансон, Ричард Эстес. • Абстракционизм: Джордж Поллок, Марк Тоби. • Возвращение к фигуративной живописи. • Тревожный и динамичный мир и его образ.

После окончания Второй мировой войны мировое общество вступило в новые политические и экономические взаимоотношения. Распалась колониальная система, открыв для народов мира возможность самостоятельного развития. Социалистическая идеология расширила географические границы, включив в орбиту своего влияния некоторые страны на территориях Азии и Европы. *Во все сферы жизни активно вторгается научно-технический прогресс, способный подчинить себе даже сферу художественного творчества. Взаимодействие этих факторов активно формирует некую всеобщность культуры, сохраняя при этом отдельные черты национальных форм искусства. Непримируемая конфликтность идей социализма и капитализма определила идеологическую составляющую искусства, уход от которой стал возможен только в обращении к общечеловеческим проблемам. Картина художественной культуры чрезвычайно усложнилась.* С одной стороны, применяя свой опыт в новых исторических условиях, продолжали активно работать представители всех авангардных течений начала века. С другой — появилось новое поколение, сделавшее попытку вернуться к «проверенным» довоенным основам искусства, приставив к их содержанию приставку *нео*. Всё разнообразие и пестроту послевоенной художественной жизни, все новаторские поиски, все попытки создать новое адекватное современности искусство можно объединить в две крупные стилистические ветви. Одна из них — *социальный реализм*, другая — *абстракционизм*.

Главная цель творчества художников, объединившихся под знаком неореализма, было преодоление пессимизма послевоенного мира и возвращение искусства к общечеловеческим ценностям. Выдающимся представителем итальянского неореализма в живописи был художник *Ренато Гуттузо*. Убеждённый антифашист и социалист, участник Сопротивления, он написал картину под названием *«Распятие»*. «Я хочу написать эту казнь Христа как сегодняшнюю сцену... Христос как символ всех, кто сегодня терпит оскорбления, тюрьмы, казни за свои идеи». Центр композиции образует выделенная белым цветом обнажённая фигура Богоматери, в отчаянии прильнувшей к уже безжизненному телу Христа. Резкие жёсткие линии, очерчивающие фигуры распятых рядом рабов, синий цвет построек Иерусалима создают небывалое эмоциональное напряжение. Картина написана в экспрессив-



Р. Гуттузо.
Портрет Рокко
с патефоном.
1961



Р. Гуттузо.
Распятие.
1941



Р. Гуттузо.
Рокко с сыном



Р. Гуттузо.
Кафе Греко

ной кубистической манере «Герники» Пикассо, что подчёркнуто художником прямой цитатой — фигурой лошади в нижней центральной части картины.

Послевоенные работы зрелого художника посвящены человеку труда («*Портрет Рокко с сыном*»), повседневной жизни («*Кафе Греко*», «*Девушки Палермо*»), историческим событиям («*Битва у моста Амिरальо*») и социальным конфликтам современности («*Похороны Тольятти*»).

Крупнейшим представителем неореализма в Западной Европе был и французский художник *Андре Фужерон*, избравший путь социально ориентированного искусства. Сознательно протестуя против надвигающейся угрозы фашизма, он становится членом Французской коммунистической партии, в 1940 г. участвует в боях на границе с Бельгией, попадает в плен, а после побега, вернувшись в Париж, некоторое время находится на нелегальном положении. Впечатления военных лет художник выразил в картине «*Улица Парижа 1943 г.*». На картине изображён оккупированный Париж. Его улицы заполнены людьми с кошелками, голодными детьми, роющимися в помойных бачках, женщинами, смотрящими на скрытые за решётками тюремные окна. Как горькая ирония воспринимается название картины, повторённое на мусорном бачке. В Салоне 1948 г. художник показал ещё одно произведение — «*Парижанки на рынке*». Это Париж послевоенный. Пришедшие на рынок парижанки в молчании замерли перед рыбным прилавком, в их взглядах озабоченность и тревога. Развязный жест торговки, предлагающей свою снедь, лишь усиливает ощущение скрытого драматического конфликта. Подчёркнутая реалистичность деталей сочетается в творчестве Андре Фужерона с типично экспрессионистическими приёмами — заполненное фигурами пространство, форсированный цвет, деформированные контуры.

Совсем другим было творчество видного американского художника-неореалиста *Эндрю Уайета*. Сюжеты его произведений — друзья, быт, природа — навеяны впечатлениями от северо-восточной части Америки. Во многих работах скрыта молчаливая загадочность. На одной из картин на фоне амбара, напоминающего египетскую пирамиду, на пустынном морском песке, что



А. Фужерон. **Парижанки на рынке. 1948**



Р. Гуттузо. **Девушки Палермо**

поддерживается изображением ракушек, стоят тяжёлые рыбацкие сапоги с завёрнутыми голенищами. На другой — угол комнаты, через широкое окно которой сквозь развевающие занавески открывается широкий дикий пейзаж. Самым известным произведением Эндрю Уайета стала его картина «Мир Кристины», написанная в 1948 г. Это картина-биография. Действие происходит в штате Мэн на ферме Ольсенов в Кушинге. Героиня — соседка по дому, где в летние месяцы жил художник. Кристина Ольсон страдала от последствий детского полиомиелита, но всегда отличалась силой духа и целеустремлённостью.

Среди многочисленных разновидностей неореализма второй половины XX в., пожалуй, самым оригинальным направлением оказался *гиперреализм*, или *фотореализм*, возникший в Америке в начале 1960-х гг. Двойное название объясняется тем, что отправной точкой творческого процесса для художников этого направления является фотография, выполненная техническими средствами, т. е. фотоаппаратом. Зафиксировав на плёнку нужные образы, художник-гиперреалист проецирует изображение на грунтованный холст и с помощью кистей и красок старается максимально точно скопировать его в формате обычной картины. Задача такого произведения — документальная бесстрастная визуальная фиксация увиденного. С помощью тончайших лессировок, эмульсионных покрытий, художник лишает живопись всякой фактурности, делая поверхность холста абсолютно гладкой. Воспроизведённые на полотнах гиперреалистов городская среда, реклама, портрет человека с улицы, реалии повседневной жизни остаются эмоционально бесстрастными, статичными и холодными.

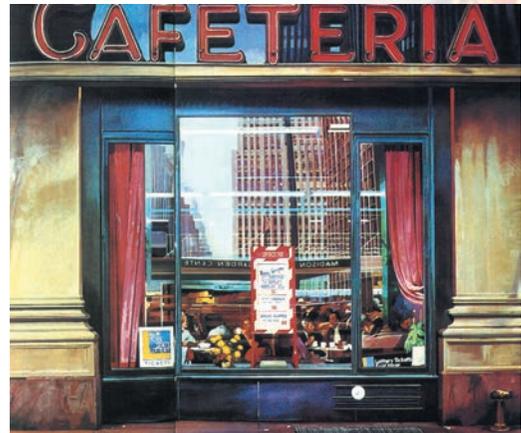
Представитель американского гиперреализма Чак Клоуз при помощи фотографий, перенесённых на холст с помощью акриловых красок, создал серию крупномасштабных портретов. На одном из них изображена Сьюзен — молодая женщина в тёмных очках, с гладкими волосами, слегка приоткрытым ртом. Художник тщательно воспроизводит блеск и гладкость волос, особенности кожи лица и трещинки на губах, делая даже взгляд портретируемой абсолютно бесстрастным. Темой творчества *Ричарда Эстеса* стали улицы современных мегаполисов, заполненные людьми,



Гиперреализм.
Д. Эдан.
Фольксваген.
1971



Э. Уайет. Мир Кристины. 1948



Р. Эстес. Кафетерий. 1971

которых художник застал за повседневными делами. С 1967 г. он изменил тему и содержание своих работ. Теперь его привлекают знаменитые архитектурные объекты, образующие лицо мегаполиса. Чтобы все мелкие детали были хорошо освещены и обрели абсолютную чёткость, он выбирает светлое время суток. Ночь, мусорные баки, снег или грязь его не привлекают. Особенность многих работ Эстеса — изображение чисто вымытых стёкол огромных витрин. Художник фиксирует внимание не на том, что происходит за ними, а на том, что отражается в них. Во время просмотра огромных полотен Эстеса у зрителя создаётся впечатление, что он рассматривает крупноформатные фотографии Нью-Йорка или Чикаго. И только присмотревшись повнимательнее и немного поменяв угол обзора, ценители искусства замечают, что это холст и масло (или акрил). Вместе с картинами на выставках стали появляться и гиперреалистические скульптуры *Дуэйна Хэнсона*, создававшего максимально реалистические образы средних американцев. Это либо рабочие супермаркетов, отдыхающие на своих тележках или передвижных механизмах, либо просто дама на пляжном шезлонге. Иногда это дети, сидящие на коврик около своих игрушек, или молчаливые посетители какого-либо кафе. Д. Хэнсон никогда не лепил известных людей, поэтому его работы всегда считались остросоциальными.

Альтернативой неореалистическим направлениям стали разновидности абстракционизма, возрождённого американскими художниками в начале 50-х гг. XX в. Пионером в этой области стал *Джексон Поллок*. Получив художественное образование, он стремился выделиться и найти свой путь в искусстве. В этом ему помогло обращение к идеям абстрактного искусства. Однако он не повторял найденное до него и в 1947 г. изобрёл новую технику. Прикрепив к стене огромного размера холст или расстелив его прямо на полу, он, не прикасаясь к нему кистями, разбрызгивал зачерпнутую ими краску прямо на поверхность холста. Вот как художник описывал метод своей работы: «Моя живопись никак не связана с мольбертом. Я едва ли хоть раз натягивал холст на подрамник. Я предпочитаю прибить холст к стенке или полу. Я должен чувствовать сопротивление твёрдой поверхности. На полу легче всего. Я чувствую себя ближе к живописи, её частью, я могу ходить вокруг неё, работать с четырёх сторон и буквально быть внутри неё. Я продолжаю отходить от обычных инструментов художника, таких, как мольберт, палитра и кисти. Я предпочитаю палочки, совки, ножи и льющую краску или смесь краски с песком, битым стеклом или чем-то ещё. Когда я внутри живописи, я не осознаю, что я делаю. Понимание приходит позже. У меня нет страха перед изменениями или разрушением образа, поскольку картина живёт своей собственной жизнью. Я просто помогаю ей выйти наружу. Но если я теряю контакт с картиной, получается грязь и беспорядок. Если же нет, то это чистая гармония, лёгкость того, как ты берёшь и отдаёшь».

Работая над своими произведениями, Джексон Поллок всегда придерживался какой-то идеи, возникшей в его воображении. Он не признавал присутствия случая и полностью контролировал движения своего тела, потоки краски, густые или жидкие, и даже то, с

какой скоростью и как впитывается краска в фактуру холста. Процесс продолжался до тех пор, пока художник не достигал того, что в конечном счёте хотел увидеть. Известный в то время фотограф, пытавшийся заснять творческий процесс Поллока, вспоминал: «Влажный забрызганный холст застилал весь пол... Стояла полная тишина... Поллок посмотрел на работу. Затем неожиданно поднял банку и кисть и начал передвигаться вокруг холста. Как будто он вдруг понял, что работа не завершена. Его движения, медленные вначале, постепенно становились быстрее и всё более похожими на танец, он швырял чёрную, белую и ржавую краски на холст. Он совершенно забыл о том, что я присутствую при этом, казалось, что он не слышит щелчков затвора объектива... Я снимал всё это время, пока он увлечённо работал, возможно, прошло полчаса. Всё это время Поллок не останавливался. Как только у него хватало сил? После он сказал: «Вот и всё».

Творчество Поллока оценивалось по-разному. Одни безоговорочно признавали его талант, считая высокие цены на полотна доказательством его присутствия, другие изумлённо восклицали: «[Неужели] эти «обои» могут иметь какое-то отношение к истории искусства и могут встать рядом с работами Джотто, Тициана и Веласкеса?»

Направление, открытое Джексоном Поллоком, получило название *абстрактный экспрессионизм* или *искусство действия*. Традиционный абстракционизм первой половины XX в. также продолжает наполняться новыми идеями и выразительными средствами. На творчество американского художника *Марка Тоби*, как и многие, получившего художественное образование и начинавшего как рисовальщик, портретист и декоратор, сильнейшее влияние оказало каллиграфическое искусство Китая и Японии. Созданный им стиль *белого тисъма* основан на белых или окрашенных в светлые тона каллиграфических символах, нанесённых на абстрактный фон, состоящий из тысяч мелких переплетающихся мазков кисти. Названия его работ — «*Переплетённые*», «*Тихоокеанское течение*», «*Пространство луча*», «*Над землёй*» — лишь предлог для размышлений и ассоциаций. Поверхность картин испещрена тонкими линиями, которые подобно тонким иглам пронизывают полотно, создавая пространство, где нет центра. За своё творчество и вклад в развитие мирового искусства Тоби получил множество наград и был избран членом американской Академии.

В июне 1981 г. французский искусствовед *Бернар Ламарш-Вадель*, собираясь переезжать на новое место, пригласил к себе группу молодых, но очень разнородных художников и предложил им расписать свободные поверхности стен. *Робэр Комба*, возглавивший группу, *Эрвэ Ди Роза*, *Реми Бланшар*, *Франсуа Буарон*, *Жан-Шарль Блэ* и *Жан-Мишель Альберол* расписали стены самыми разнообразными сюжетами с использованием различных техник, стилей и направлений. Когда работа была завершена, он назвал настенную экспозицию «*Завершить в красоте*», а художественный опыт молодых художников, возникший в качестве эксперимента, обозначил термином *свободное фигуративное искусство*. Художники этого направления сюжеты сво-



Дж. Поллок.
Волшебная роща.
1947



Дж. Поллок.
Композиция
№ 18. 1950

их произведений, как правило, заимствуют из рекламы и средств массовой информации. Темы их произведений — драки, наркотики, предметы потребления: стаканы, телевидение, самолёты и т. п. Своё творчество эти художники считают частью городской культуры, которую они обогащают своим личным опытом.

Так, в самом начале 80-х гг. XX в. абстрактному искусству вновь было предложено вернуться к фигуративной живописи. Эстетике отвлечённого абстрактного искусства её сторонники противопоставили программу прямого и активного воздействия на человека посредством предметных форм, либо созданных художником, либо почерпнутых из реального мира.



* * *

...Ренато Гуттузо имеет смелость видеть мир таким, каков он есть...

(Поль Элюар. 1946)

* * *

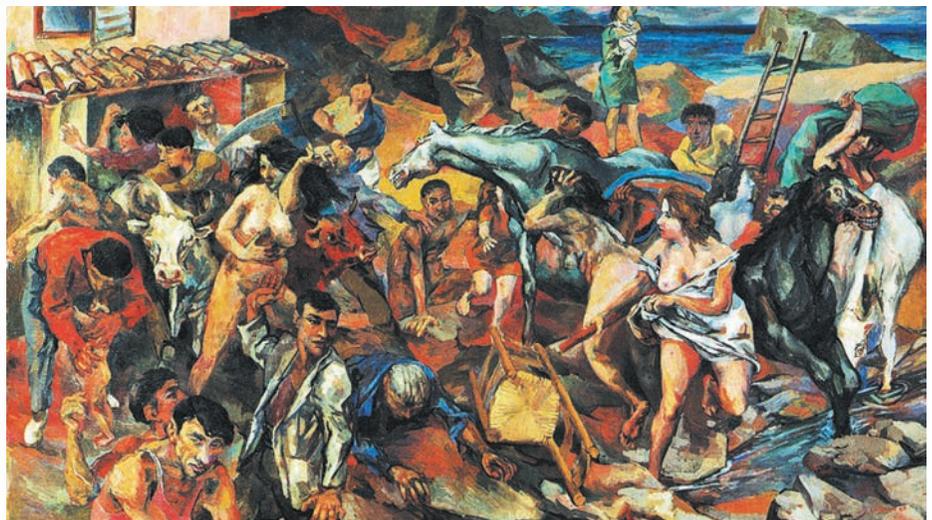
Гуттузо, братской дружбой с которым мы так гордимся, обладает всеми достоинствами живописца, идущего по главной магистрали искусства. Гуттузо преодолел много путей, и ладья его искусства миновала Сциллу абстракционизма и Харибду натурализма.

(Альберто Моравия. Из каталога выставки в Галере Бергамини. Милан. 1952)

* * *

У Гуттузо есть не «жестокость», как слишком часто говорилось, но высокая «энергия» видения... Гуттузо сумел придать новый оттенок европейскому экспрессионизму, уже не безутешному и отчаявшемуся, каким он был, но не теряющему надежды на человека даже в самые скорбные минуты.

(Джорджо Кастельфранко. Из каталога выставки в Галерее Одиссея. Рим. 1957)



Гуттузо.
Извержение Этны.

* * *

Мне кажется, что найдётся немного художников моложе пятидесяти лет, чьё творчество сейчас было бы столь же жизненным и интересным, как творчество Гуттузо. Его искусство мужественно, волнующе, исполнено мысли. Оно тесно связано с современной жизнью, с людьми, с природой и поэтому не может быть ограничено рамками ни одной из признанных «живописных школ». Этого достаточно, чтобы показать, какое исключение он представляет.

(Дуглас Купер. 1958)

* * *

У справедливых итальянцев сохранилась трезвость, чисто итальянская трезвость, полная гнева и любви, которая тянется из века в век, как нить цвета крови. Из этой нити соткана живопись Гуттузо, уходящая корнями в самую историю, в её противоречия, и поэтому живопись Гуттузо не рассказывает историю, а её переживает, расплачивается за неё наличными и пытается объяснить её события с точки зрения определённых незыблемых идей и нравственных истин. Эти идеи Гуттузо утверждает изо дня в день своей живописью, стремясь в ней к полноте открытия действительности.

(Антонио дель Гверчо. 1961)

* * *

Момент эпический и момент лирический сочетаются в живописи Гуттузо, подчиняясь идейным и нравственным требованиям революции, гуманистического наступления во имя всех людей, возможно большего числа людей, как это было всегда в традициях современного реализма, от Караваджо до Пикассо. Посреди безбрежного моря объективной реальности поэтический мир Гуттузо слагается из образов мира, повседневно воздействующего на наши чувства, и другого, не менее реального мира — внутреннего мира, который существует в сердце и в разуме человека цельного, социалиста.

(Дарио Микакки. 1961)

Задания (результаты оформляются в виде индивидуального портфолио)

► **Систематизируй свои знания:** выпиши имена художников и названия возглавляемых ими художественных течений из § 21 в рабочую тетрадь и **заполни** ими необходимые разделы исторической ленты времени.

► **Проанализируй художественное произведение:** используя личный опыт общения с современной культурой, попробуй дать собственную оценку на основе изученного материала одному из произведений, представленных в § 21.

► **Обсуждаем проблему (учимся размышлять):** **1. Найди** художественный фильм Такэси Китано «Ахиллес и черепаха» и художественный фильм Эдда Харриса «Поллок» в интернет-пространстве или на DVD. **2. Организуй** их просмотр в компьютерном классе. **3. Проведи** обсуждение проблем авангардного искусства второй половины XX в. **4.** На основании изученного материала учебника, просмотренных фильмов и личного опыта общения с современной культурой **попробуй сформулировать** собственную оценку этих явлений.

§ 22. ПОСТМОДЕРНИЗМ: АНДЕГРАУНД В РОССИИ

► Историко-культурная ситуация второй половины XX в. «Суровый стиль»: темы и образы. В. Е. Попков. • Неофициальное искусство русского андеграунда: акции и выставки, соц-арт. • Скульптор Э. И. Неизвестный.



В. Е. Попков.
После работы.
1972

После окончательной победы над фашистской Германией Советское государство принялось залечивать полученные раны. Нужно было восстановить разрушенные города и построить новые, обустроить быт и освоить неизведанные пространства Севера и Сибири, целинные земли, воссоединить разорванные узы и создать более прочные хозяйственно-экономические связи на территории огромной страны. Основой будущих успехов по-прежнему оставалась коммунистическая идеология. Но в мировоззрении и настроениях людей что-то стало неуловимо меняться. *Искусство, оставаясь в рамках социалистического реализма, утратило агитационную праздничность довоенного времени и обрело «суровые очертания». Сама тема — тяжёлый физический труд, дикая, почти не поддающаяся освоению северная природа, крепкая порода людей, ставших героями живописных произведений, диктовала стилистику полотна.*

Расцвет «сурового стиля», так было названо это новое направление в советском искусстве, пришёлся на 60—80-е гг. XX столетия. Выпускники Ленинградского художественного института им. И. Е. Репина и Московского художественного института им. В. И. Сурикова становились членами молодёжных секций при Союзе художников СССР и не собирались безоговорочно следовать руководящим рекомендациям. Вместо того чтобы сидеть в мастерской, они отправились наблюдать жизнь. Многочисленные



П. Ф. Никонов. *Наши будни.* 1960



В. Е. Попков. *Строители Братской ГЭС.*
1956—1961

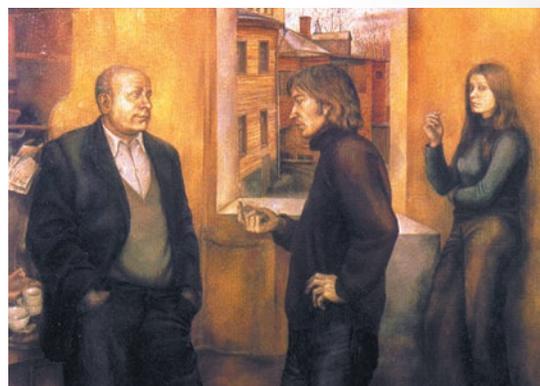
зарисовки человеческих характеров, пейзажные этюды, неустроенность быта энтузиастов освоения новых земель и крупных строек страны — вот что интересовало художников, что заставляло вести творческий поиск решения композиции, раскрытия сюжета и подбора цветовой гаммы своих полотен. Видный мастер «сурового стиля» *П. Ф. Никонов* так и назвал свою работу — «*Наши будни*». В открытом кузове грузовика возвращаются с вахты усталые рабочие. Грандиозность стройки подчеркнута скалистым пейзажем на заднем плане, вереницей грузовых машин, забирающих выработанный породу, да потоком людей, серой лентой протянувшимся вдоль линии хребта. Крупный формат первого плана, резкие линии лиц и фигур рабочих, контрасты цветовых пятен и общая серая гамма пейзажа создают впечатление монументальности и плакатности. В тематически похожей картине *Н. И. Андронова* «*Плотогоны*» образы рабочих также лишены конкретности. Вместо индивидуальности характера возникает *типаж* — главными характеристиками становятся общие для всех качества — *мужественность, надёжность и готовность к созидательному труду. Герои не общаются между собой, а молчаливо, как перед фотоаппаратом, позируют художнику.* Эмоциональное содержание произведения передано через яркие локальные цвета и монументальную простоту композиции. Тему «великих строек» подхватил и *В. Е. Попков* в картине «*Строители Братской ГЭС*». Эта ГЭС стала символом промышленного развития Восточной Сибири. В основе картины — личные впечатления художника, зафиксированные в натуральных этюдах и набросках. Пять персонажей полотна, так же как и в картине *Н. И. Андронова* «*Плотогоны*», образуют «позирующую группу», как будто находящуюся на невысоком подиуме. Чёрный фон, на котором чёткими силуэтами выделяются строители, лишает картину показного оптимизма. Ведь существует и оборотная сторона стройки — с лица земли навсегда ушли более ста затопленных деревень и 70 островов Ангары, где веками вели хозяйство коренные жители этой земли. (Этой теме посвящено произведение *В. В. Распутина* «*Прощание с Матёрой*» и снятый по этому произведению режиссёром *Л. Шепитько* художественный фильм.) Однако картина *Попкова* не противоречила официальным представлениям о содержании и выразительных средствах советского искусства.



Д. К. Мочальский.
Выходной день.
1966



Н. И. Андронов. Плотогоны. 1961



Т. Г. Назаренко. Мои современники.
1974



В. Е. Попков.
Шинель
отца. 1972

В зрелый период творчества В. Е. Попков отошёл от стилистики «сурового стиля». Его произведения стали более личными и наполнились философскими раздумьями о смысле жизни и творчества. Всё заметнее проявляется усталость от постоянной необходимости что-то декларировать. Ярче всего это новое видение задач искусства проявилось в цикле картин «Мезенские вдовы». Картина «Воспоминания. Вдовы» строится на контрастах, преувеличениях и деформации. Пространство картины — интерьер деревенской избы с белой русской печью, самоваром и божницей в красном углу — погружено в сумрачный тёмно-синий северный колорит. Горницу заполнили пять баб, одетых в длинные ярко-красные платья. Размер их фигур и рост слегка укрупнён. Особенно высока героиня, стоящая в центре. Её голова почти достигает потолка. Кисти рук также преувеличены. Вдовы так плотно заполняют избу, что пространство становится тесным. Эту замкнутость нарушает лишь маленькое оконце, сквозь которое открываются родные просторы. В картине-портрете «Одна» тот же принцип. Центр композиции образует окно с отёрнутой занавеской. За ним закрывающий всё наружное пространство силуэт шатровой деревянной церкви. Слева от окна на столе, покрытом белой скатертью, стоит самовар, справа — хозяйка в красном платье, с опущенными вдоль тела руками и скорбной улыбкой на лице. Продолжает тему жанровая сцена «Хороший человек была бабка Анисья». Тот же красный цвет, условно-плоское пространство, тёмные силуэты одетых в чёрное женщин создают тревожное настроение. Суровую ритуальность похоронного обряда нарушает цветастое одеяло, которым накрыто тело бабки Анисьи. После завершения цикла художник подытожил: «Я попытался написать работы, которые на первое смотрение некоторыми зрителями воспринимались как тяжёлые, мрачные, пронизанные чувством тоски и угнетённости... И когда эти работы ругали и обвиняли в мрачности, мне было досадно не за свои работы, а за тех людей, баб-вдов, которых не хотели видеть, их горя...»

Многие работы В. Е. Попкова полны скрытых смыслов и ассоциаций. Пространственный фон картины «Тихина» образу-



В. Е. Попков. Одна.
Конец 1960-х — начало 1970-х



В. Е. Попков. Воспоминания.
Вдовы. 1966

ют сферические холмы, за которыми почти скрыты небольшие церквушки, видны лишь их шатровые купола. На земле, как шрамы на теле, стоят памятники погибшим, сделанные из временного материала. Почувствовав разлитое в самой атмосфере всеобщее сострадание, на мгновение замерла идущая девочка. Другая картина — *«Шинель отца»* — автобиографична и вместе с тем это напоминание живущим об ответственности перед теми, кто погиб на войне. На плечах у Попкова — шинель отца его жены. Глубоким смыслом проникнуто и написанное в 1970 г. полотно художника *«Работа окончена»*. В ночном небе за широким окном мастерской художника видны неяркие огни большого города. Вертикаль отдёрнутой занавеси перекликается с горизонтально узкого дивана, на котором прилёт художник. О трудностях художественного творчества, о мучительных поисках замысла, о длительном процессе его воплощения говорят бессильные руки художника, одна из которых запрокинута за голову.

Жизнь самого яркого представителя послевоенного искусства закончилась неожиданно трагически. В 1974 г. он был убит выстрелом в голову. Ему было всего лишь 42 года. *Обращение к проблемам человеческих взаимоотношений и нравственно-психологических основ бытия стало не только главным в творчестве В.Е. Попкова, но и значительным достижением всех шестидесятников.*

В 60-х гг. XX в. для обозначения деятельности возникающих неформальных объединений художников в США стал употребляться новый термин — *андеграунд*, происходящий от английского слова *underground* — подполье, подземелье. В разговорном языке этим словом «подземка» называют метро. Выставки художников андеграунда часто проходили не в салонах или галереях, а в подземных переходах метро или прямо на земле. В России понятие «андеграунд» стало обозначением сообщества художников, представлявших неофициальное искусство.

Характерным для советского искусства послевоенного времени стало появление группы художников, открыто сопротивлявшихся официальным идеологическим требованиям. Сигна-



**В. Е. Попков. Хороший человек
была бабка Анисья. 1973**



**В. Е. Попков. Тишина.
1970-е**



**Э. Беллотин.
М. Плисецкая.
1969**

лом начинающейся конфронтации стала декабрьская выставка 1962 г., состоявшаяся в Манеже, главном выставочном зале Москвы. В специально отведённой секции была подготовлена экспозиция художников-авангардистов под условным названием «Новая реальность». Выставленные работы и по содержанию, и по форме резко отличались от принятого официального стиля. Новые художники, называвшие себя авангардистами, в новых исторических условиях продолжали творческие эксперименты живописцев начала XX в. После посещения выставки руководителями Советского государства деятельность этих художников официально была запрещена. Не имея возможности пробиться на официальные выставки, они стали организовывать показы своих произведений в самых неожиданных местах. 25 августа 1974 г. на *Тоголевском бульваре* состоялась выставка-акция 22-летнего художника *Александра Попова*, лично привёзшего свои работы на сконструированной им же арбе с огромными красными колёсами. К развешанным или расставленным между деревьями картинам внимание посетителей привлекали звуки старого патефона. Рядом с картинами на скамейках бульвара разместились игроки в домино. Пока прохожие рассматривали работы художника, он катал в своей арбе гуляющих по бульвару детей. Разработанное А. Поповым художественное действие стало началом нового жанра-акции, получившего распространение в 1980-е гг. Вскоре последовала ещё одна выставка-акция. На этот раз художники решили собраться на опушке *Битцевского лесопарка в Беляево*. В акции приняли участие уже известные художники-нонконформисты *О. Рабин*, *В. Комар*, *А. Меламид* и др., развесившие свои работы на импровизированных деревянных стойках. Чтобы сорвать выставку, власти города устроили субботник и пригнали бульдозер, которым ломали и уничтожали работы художников. Событие получило большой общественный резонанс, в том числе и в западной прессе. Несмотря на то что с 19 по 26 февраля 1975 г. на ВДНХ в павильоне «Пчеловодство» прошла официально разрешённая мини-выставка из работ *20 художников-авангардистов*, многие из них вынуждены были выехать из СССР. Для определения этих и последовавших за ними других событий поэтом и художником *Михаилом Гробманом* (в 1971 г. он эмигрировал в Израиль), который вёл подробный



О. Рабин. Бутылка и лампа. 1964



Э. Беллотин. В парке. 1969

дневник-летопись всех происходящих событий, был введён термин *Второй русский авангард*.

Одним из направлений постмодернистского искусства стал *соц-арт*, «изобретателем» которого считаются два художника: В. А. Комар и А. Д. Меламид. Стилистика их работ строится на использовании привычных лозунгов советской эпохи. Объектом картины «*Нельзя рисковать страной ради...*» становится пионерская атрибутика: красные галстуки и горн. В другой картине — «*Что делать?*» на фоне грозового неба (явный фрагмент классицистического пейзажа) изображён молодой рабочий, в руках у которого книга — знаменитый роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Ответом на поставленный вопрос является жест С. М. Кирова, решительно указывающего на Красное знамя — символ советской власти. В картине «*Рождение социализма*» авторы использовали живописные цитаты из произведения французского неоклассика Доминика Энгра «*Юпитер и Фетида*», заменив Юпитера на фигуру И. В. Сталина и значительно уменьшив пропорциональные соотношения. Становясь объектом изображения, привычные лозунги в новых ироничных сочетаниях теряли свой идеологический пафос. Собираательным образом художественной обстановки в России тех лет стала картина В. А. Комара и А. Д. Меламида «*Встреча Александра Солженицына и Генриха Бёлля на даче Мстислава Ростроповича*».



**В. А. Комар
и А. Д. Меламид.
Ностальгия**

Участником авангардной выставки в Манеже был скульптор-монументалист *Эрнст Иосифович Неизвестный*. Свидетель почти всей советской эпохи, он был участником военных действий во время Второй мировой войны, был ранен и за проявленный героизм награждён орденом Красной Звезды. После войны Э. И. Неизвестный стал студентом Московского художественного института им. В. И. Сурикова, одновременно участвуя на философском факультете Московского государственного университета. Признание масштабности творческого дарования пришло ещё в 1950-е гг. За скульптуру «*Строитель Кремля Фёдор Конь*» Э. Неизвестный был выдвинут на соискание Сталинской премии. Уже в самом начале творческого пути он активно вырабатывает собственный стиль, сочетая в своих произведениях элементы кубизма и экспрессионизма. В 1956 г. скульптор начал работу над главным и самым



**О. Рабин.
Картина
с картами и
иконой. 2004**

**О. Рабин. Дом
и сарайчик.
1992**





**Памятник
Дягилеву. Пермь**

честолюбивым своим замыслом — *«Древо жизни»*. Под ветвями гигантского «растения» из бронзы и гранита собраны портреты самых важных личностей истории человечества — от Адама и Евы, Будды и Иисуса Христа до Юрия Гагарина. Ствол и крона, оплетённые лентами Мебиуса, сочетают мистические и религиозные символы, причём не только мировых религий, но и верований самых незначительных островных племён.

Параллельно с созданием *«Древа жизни»* Э. Неизвестный работает над графическими, скульптурными, живописными циклами: *«Гигантомахия»*, *«Образы Достоевского»*, *«Образы Данте»*. Одной из значительных работ Неизвестного, созданных в те годы, была скульптура *«Прометей»*, установленная во Всесоюзном пионерском лагере «Артек». Но после столкновения с руководителем государства Н. С. Хрущёвым, а также «из-за эстетических несогласий с режимом» скульптор вынужден был эмигрировать, избрав местом жительства Нью-Йорк. Не ограниченный идеологическими запретами, он активно работает над проектами своих грандиозных замыслов, участвует в художественных выставках, много преподаёт. С 1989 г. Э. Неизвестный часто приезжает в Россию. Здесь по его проектам сооружены мемориал *«Маска скорби»* жертвам ГУЛАГа в Магадане, композиция *«Возрождение»* в Москве. Неизвестный создал и статуэтку Орфея, которая вручается с 1994 г. в России обладателям премии ТЭФИ. Одна из последних работ — *памятник Сергею Дягилеву*, установленный в Перми.

По иронии судьбы именно Эрнст Неизвестный выполнил надгробный памятник Н. С. Хрущёву, установленный на Новодевичьем кладбище. Художественный образ возник сразу: это была конструкция из двух глыб — белого мрамора и чёрного гранита, опирающихся на мощную горизонтальную бронзовую плиту. Белая глыба мрамора врезается в чёрный гранит, образуя нишу



**Э. И. Неизвестный.
Маска скорби. Магадан.
1996**



**Э. И. Неизвестный.
Древо жизни.
Москва. 2004**



**Э. И. Неизвестный.
Надгробный памятник
Н. С. Хрущёву
на Новодевичьем
кладбище. 1974**

для головы, отлитой из бронзы и технологически обработанной под цвет старого золота. Предложенная скульптором метафора оказалась простой и выразительной. Чёрное и белое — это единство и борьба противоположностей, противоборство добра и зла, живого и мёртвого, света и тьмы.

Характеристика личности Н.С. Хрущёва в произведении скульптора Эрнста Неизвестного стала характеристикой того непростого времени, в которое пришлось жить не только самому скульптору, но и всем тем, кто ради свободы творчества вынужден был уйти в «подземку».

Задания (результаты оформляются в виде индивидуального портфолио)

► **Систематизируй свои знания:** **1. Выпиши** из § 22 в рабочую тетрадь имена художников и названия возглавляемых ими течений. **2. Заполни** ими необходимые разделы исторической ленты времени.

► **Проанализируй художественное произведение** на тему «Великие стройки социализма. Братская ГЭС в изобразительном искусстве и литературе». **1. Приведи** примеры произведений советской живописи второй половины XX в., посвящённых великим стройкам социализма. **2. Охарактеризуй** историческое время, описанное в поэме Е. А. Евтушенко «Братская ГЭС». **3. Сопоставь** художественные интерпретации времени в произведениях разных видов искусства и **найди** общее. **4.** На основании изученного материала, рассмотренных в § 22 произведений и личного опыта общения с современной культурой **сформулируй** собственную оценку явлений культуры 1960—1990-х гг.



Э. И. Неизвестный. Петербург. Иллюстрация к роману Ф. Достоевского «Преступление и

§ 23. ПОСТМОДЕРНИЗМ: ИГРА В ИСКУССТВО

- Историко-культурная ситуация в конце XX в. Игра с искусством: поп-арт. • Игра с поверхностью: стрит-арт. • Игра с предметом: инсталляция. • Игра со зрителем: перформанс.



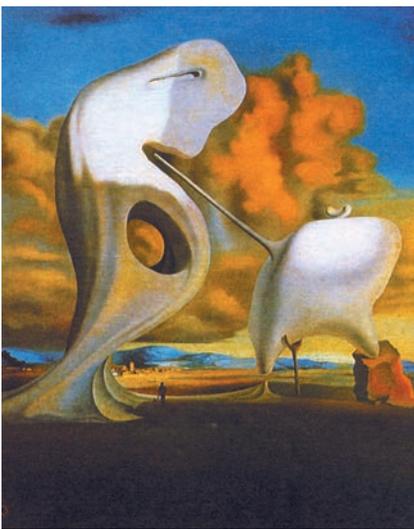
С. Дали.
*Мягкий портрет
с жареной ветчиной*

После 1991 г. страна под гордым названием Союз Советских Социалистических Республик исчезла с карты мира и в Западной Европе образовалась новая геополитическая ситуация. Бывшие республики Советского Союза стали самостоятельными государствами. Закончилась конфронтация двух идеологий, и капиталистический способ производства снова стал всеобщим. Российская Федерация от строительства «счастливого будущего» перешла к решению насущных задач современности. Изменилась ситуация и в области культуры. Появилась необходимость определить место художественного наследия советской эпохи в контексте мировой истории. Международные культурологические выставки, такие, как «Москва — Берлин, Берлин — Москва» и «Агитация за счастье», рассматривали советское искусство в ряду тех событий, которые происходили во всех европейских странах. Аналитические статьи, посвящённые этим выставкам, в качестве достижений того времени отметили расцвет монументальной живописи, приоритет исторического жанра, возрождение идей классицизма (особенно в архитектуре), сделав акцент на существующие сложные отношения художника и власти.

Однако в новых исторических условиях конца XX в. возникли и новые трудности. Государство перестало быть идеологическим заказчиком и контролёром в области культуры. Отпала необходимость в протестных движениях, и понятие андеграунда потеряло всякий смысл. Обретя долгожданную свободу, художник конца XX в. получил возможность открыто делать то, что раньше запрещалось. В условиях рыночных отношений искусство оказалось предоставленным само себе и столкнулось с необходимостью «раскручивать само себя». Появилось множество частных галерей, в которых представители нового поколения стали открыто экспериментировать, устраивать выставки-акции, по-новому обустривать выставочное пространство. Искусство, по существу перестав работать для будущего, перестало сохранять и самоё себя. Понадобился особый вид документального свидетельства — кинофотофиксация. Новая свобода породила и новые творческие группировки и направления, подчас не поддающиеся никакому учёту. Одни продолжали работать в традиционных формах, другие сознательно разрушали привычные границы искусства, превращая высокое искусство в массовое. Для третьих процесс творческого создания произведения из тяжкого труда превратился в некое подобие игры. *Сложность эпохи заключа-*

ется в том, что на современном этапе исчез критерий оценок, так как «оценивать для вечности» любое сиюминутное проявление «акта творчества» невозможно. Но обсуждать то, во что «играют» постмодернисты конца XX — начала XXI в., всё-таки надо.

Если рассматривать творчество мастеров XX в., то станет очевидным, что постоянное обращение к произведениям прошлого становится для них своеобразным поводом для экспериментов. Пример того — вариации Сальвадора Дали на темы картины Франсуа Милле «Анжелюс». Придерживаясь композиционной схемы оригинала, он ещё в 1934 г. создаёт две сюрреалистические вариации — «Атавизм сумерек» и «Археологический отголосок Анжелюса». По мысли С. Дали, сумерки как особое состояние в природе способны до неузнаваемости преобразовывать вещи и даже ландшафт. На картине изображены орудия труда, которые прорастают из спины или головы, превращаясь в повозку с мешками. На другой картине фигуры крестьян преобразуются в застывшие каменные или песчаные монументы. Однако потребность в цитировании и интерпретации творчества великих мастеров прошлого, как правило, появляется в зрелые годы. Для Пабло Пикассо это был период между 1950 и 1960 гг. Исследованию подверглись «Девушки на берегу Сены» Гюстава Курбе, «Алжирские женщины» Эжена Делакруа, «Завтрак на траве» Эдуарда Мане. Повторив в общих чертах композицию этих картин, Пикассо пытался доказать возможность интерпретации известного сюжета художественным языком XX в. Любимым художником для С. Дали и П. Пикассо оказался испанец Диего Веласкес. Нейтральный фон «Портрета Себастьяна Мора» Сальвадор Дали преобразил во внутренний дворик королевского Эскориала, а костюм изукрасил своими фирменными яичницами-глазуньями. С блеском передав жемчужный цвет бархатного платья инфанты Маргариты из картины Веласкеса «Менины», он вместо головы инфанты с такой же виртуозностью рисует на-



С. Дали.
Архитектонический
«Анжелюс» Милле. 1933



П. Пикассо.
Менины. 1957



Э. Уорхолл. Мао



Э. Уорхолл. Банка супа «Кэмпбэл»



Э. Уорхолл. Мэрилин Монро

стоящую жемчужину. Поздняя работа Веласкеса оказалась притягательной и для Пабло Пикассо. Кубистические приёмы, деформация, кричащие цветовые сочетания делают сюжет картины «Менины» почти неузнаваемым. Единственный неизменяющийся знак связи Пикассо и Веласкеса — силуэт инфанты Маргариты, превращённый в контрастно выделяющуюся геометрическую форму.

В 1962 г. в художественном мире произошла настоящая сенсация — молодой американский художник Энди Уорхолл выставил несколько полотен, на которых в кричащих цветах были изображены банки от кока-колы и различных консервов, остатки томатного супа, бутылки из-под пива и много других прозаических и совсем не художественных вещей, например яркие бабочки и раскрашенные дольки лимона. По мнению критиков, в картинах этого художника вдруг открылась вся пошлость и пустота западной культуры. Рисовал Уорхолл и кумиров современного общества: Мэрилин Монро, Мика Джаггера, Мухаммеда Али, группу «Битлз», Майкла Джексона и даже Ленина. Направление, открытое Энди Уорхоллом, — американский вариант искусства *поп-арта*, что означает *популярное искусство* или *искусство для всех*. Такое искусство по своей сути ничем не отличается от рекламы, рассчитанной на общество потребления. Противостоять поп-арту оказалось невозможно. Оно продолжает завоёвывать поклонников и последователей не только в Америке, но и во всех странах Западной Европы. В российском искусстве приёмы поп-арта применили художники группы «Митьки», перерисовав известную картину И. Е. Репина. Своеобразно цитируют известные произведения А. А. Пластова «Сенокос» и «Утро в сосновом лесу» И. И. Шишкина московские художники В. Дубосарский и А. Виноградов. Выражаясь современным языком, известные «бренды» русской и советской живописи служат фоном для изображения по-рекламному крупных лиц юных девушек.

Ещё одним видом игры для современного искусства стало использование поверхностей городской среды. Для опре-



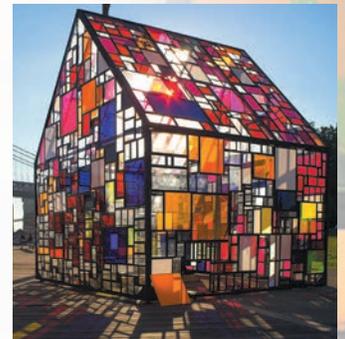
Группа «Митьки»

делённой части художественной молодёжи мастерская оказалась тесной, и её представители вышли на улицу. Появилось новое направление — «*уличное искусство*», или *стрит-арт*. Его последователи сначала просто оставляли на стенах и заборах свои подписи. Чтобы быть узнаваемыми, они придумывали собственные знаки, нечто вроде автографа, стараясь распространить их сначала в своём районе, потом во всём городе, а затем стали путешествовать, постепенно расширяя географию своих передвижений. Местом деятельности *граффитистов*, так стали называть представителей стрит-арта, чаще всего являются большие города — мегаполисы. В Америке это Нью-Йорк, Лос-Анджелес, Чикаго, во Франции — Париж, в России — Москва и Петербург. Как правило, уличные художники — это молодые люди, не имеющие специального образования и подписывающие свои работы придуманными ими прозвищами. Анонимность *стала характерной чертой стрит-арта*. Первые выступления уличных художников расценивались как вандализм и хулиганство. На них писали жалобы в полицию, их преследовали, ловили и штрафовали. Постепенно к уличной деятельности сами художники стали относиться более серьёзно и вместо простых надписей аэрозольными красками начали использовать композиционно продуманные, изготовленные заранее трафареты. К концу XX в. стрит-арт стал модным и на него обратили внимание. Когда в музее современного искусства Лос-Анджелеса открылась первая выставка стрит-арта «*Искусство улиц*», она сразу стала самой посещаемой. Её открытие освещалось десятками публикаций, а посетивший эту выставку директор одного из музеев классического искусства заявила: «Я заранее ненавидела эту выставку, но она оказалась просто потрясающей». За этой выставкой последовали и персональные. Почти мировую известность получил англичанин *Бэнкси*. Его работы можно найти на улицах Бристоля, Лондона и Лос-Анджелеса, они продаются на аукционах и хранятся в крупнейших музеях современного искусства. Снятый им документальный фильм «*Выход через сувенирную лавку*» был номинирован на премию «Оскар». Однако кто в действительности скрывается под именем Бэнкси, до сих пор не знает никто. Оказавшись в музее, стрит-арт стал признанным видом художественной деятельности.

В 1917 г. художник французского происхождения Марсель Дюшан на выставке Независимых в Нью-Йорке в качестве предмета искусства предложил рассматривать фаянсовый писсуар. Опыты подобного рода у него уже были. Сначала он купил лопату для уборки снега и вырезал на рукоятке абсурдную фразу «*Аванс за сломанную руку*», затем вертикально прикрутил к табуретке велосипедное колесо. Публике, весьма удивлённой присутствием на художественных выставках подобных экспонатов, он объяснил, что его произведения — это «*реди-мейды*» (от англ. ready-made), т. е. предметы промышленного производства. Чтобы купленный в магазине писсуар стал предметом искусства, Марселю Дюшану достаточно было принести его домой, перевернуть на 90° от нормального положения, назвать его «*Фонтаном*», приделать подпись «*R. Mutt, 1917*» (псевдоним художника и дата изготовления) и поместить на выставке в качестве музейного экспоната. Защищая свою работу от нападок крити-



Граффити



Т. Фруин.
Сказочный домик.
Инсталляция



М. Дюшан.
Фонтан



М. Дюшан.
Мона Лиза. 1919

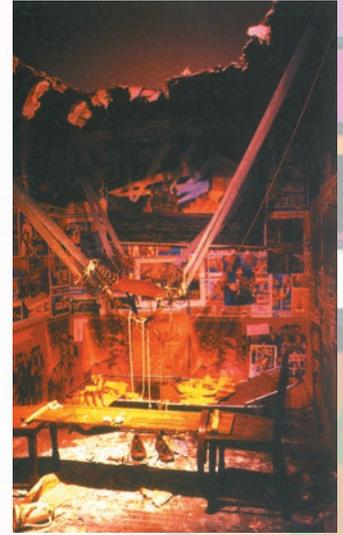
ки, М. Дюшан писал: «Америка не дала искусству ничего, кроме мостов и сантехники». В 1919 г. он выставил репродукцию «Джоконды» Леонардо да Винчи, пририсовав ей усы и бороду. Парадокс «Фонтана» заключается в том, что он стал важной вехой в развитии авангардного искусства XX в., слава которого с каждым годом всё возрастает.

Установив «Фонтан» в пространстве музея, Марсель Дюшан стал родоначальником нового направления современного искусства, связанного с организацией пространственной композиции, созданной из различных элементов и представляющей художественное целое. Термин *инсталляция* произошёл от английского слова *installation* — установка, размещение, монтаж. Лидером инсталляций в российском искусстве 80-х гг. XX в. был московский художник-концептуалист И. И. Кабаков. Представители концептуализма считали, что главная задача искусства — создание идей, по возможности освобождённых от материального воплощения. Первыми концептами, созданными в мастерской Ильи Кабакова, были огромные визуально-графические серии, заполненные подробными бытовыми деталями. Обращение к теме «коммунальной квартиры» в жанре инсталляций давало Кабакову возможность вовлечь зрителя в игру этих концептов, наполненных социально-протестными интонациями. Начиная с 1920-х гг. в Советской России в коммунальных квартирах жили почти все. По словам Кабакова, «коммуналка оказалась тем самым центральным сюжетом, которым для Горького была ночлежка в пьесе «На дне». Ночлежка чрезвычайно удачная метафора, потому что это как бы заглядывание в яму, где копошатся мириады душ. В пьесе ничего не происходит, там все персонажи говорят. Наша советская жизнь точно так же тяготеет к местам, являющимся зонами говорения». Инсталляции Ильи Кабакова — это некая символическая декорация, место обитания жителей коммунальных квартир, и каждый, кто туда входит, автоматиче-



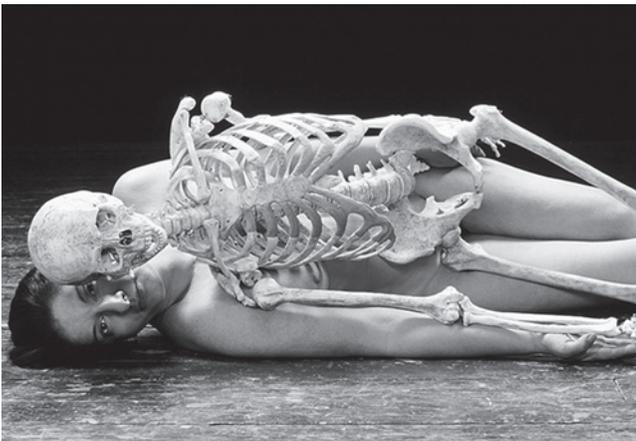
И. Кабаков. Туалет. 1992

ски становится одним из них. Яркую, иронично-злую характеристику советского времени Илья Кабаков дал в инсталляции под названием «Туалет», воспроизведя почти точную копию унылых сооружений, которые в 60—70-х гг. XX в. строили возле автобусных остановок или железнодорожных станций. Характерная примета подобных строений — вечно раскрытые двери, измазанные тёмной красно-коричневой или синей краской, между узких стен небольшие бетонные возвышения, посреди которых зияют чёрные круглые дыры. Но в этом пространстве зрители видят совсем другую картину. Перед ними оказывается обычная советская двухкомнатная квартира, уставленная заурядной мебелью. В мужской части «Туалета» расположилась гостиная, в женской части — спальня. Всё имеет будничный «жилой вид» — на столе ещё не убранные тарелки, на стуле висит пиджак, кажется, что обитатели квартиры на минуту вышли к соседям. Вывод из этой метафоры зритель делает сам. В 1982 г. Кабаков придумал одну из своих самых знаменитых инсталляций — «Человек, который улетел в космос из своей комнаты». Обитатель коммунальной квартиры, стены которой вместо обоев оклеены фотоплакатами 1930-х гг., строит машину, позволяющую ловить мировые энергии. Когда соседи, услышав страшный шум, врываются в комнату, они вместо обитателя видят дыру в потолке. То же самое застаёт и зритель. По мысли Кабакова, вырваться из душающей атмосферы советского времени можно было только таким способом. Подобные масштабные проекты художник называл *тотальными инсталляциями*.



И. Кабаков.
Человек,
улетевший
в космос.
1986.
Инсталляция

Во второй половине XX в. вместо предмета в игру со зрителем вступает уже сам художник. В 1971 г. на выставке в Париже французский концептуалист *Бен*, сидя в кресле посреди своих произведений, держал в руках плакат: «Смотрите на меня — этого достаточно». Так начались новые отношения художника со зрителем, названные английским словом *performance* — *исполнение* или *публичное исполнение какого-либо действия*, со-



М. Абрамович. *Ретроспектива её перформанс в выставочном центре современной культуры «Гараж»*



Перформанс

вершаемое художником на глазах у зрителя или с его участием. Впервые слово «перформанс» употребил на афише своего концерта композитор *Джон Кейдж*, исполнивший произведение-действие «4 минуты 33 секунды тишины». За это время из рояля, за которым сидел композитор, не было извлечено ни одного звука. Своеобразную игру со зрителем предложила *Марина Абрамович*. Несколько часов она провела на стуле за столом, молчаливо приглашая желающих сесть напротив и обменяться с ней взглядом. Иногда подобными действиями художник хочет выразить какую-либо социальную идею. Московская художница *Лида Морозова* летом 2001 г. на Новом Арбате показала перформанс «*Мои покупки*». Зайдя в один из продуктовых магазинов, она вышла с плакатом «*Куплю продукты*». Приобретённую продукцию — бутылку с водой, макароны, мясные нарезки и пр. — она соединила скотчем в одну длинную цепочку и, закинув за спину конец верёвки, подобно бурлаку, протащила всё купленное через весь проспект, выражая таким образом свой личный протест против некачественной продукции промышленного производства.

Перформанс — это произведение, которое повторить может только сам автор. Зафиксированное на видеоносителях, оно теряет изначальный смысл непосредственного действия и становится лишь историческим фактом. Кстати, первый перформанс совершил древнегреческий философ *Диоген*, с зажжённым фонарём расхаживающий днём по улицам Афин. Когда его спрашивали, зачем ему фонарь, он отвечал: «Ищу человека».

Задания (результаты оформляются в виде индивидуального портфолио)

► **Систематизируй свои знания:** **1. Выпиши** из § 23 в рабочую тетрадь имена художников и названия возглавляемых ими художественных течений. **2. Заполни** этими именами необходимые разделы исторической ленты времени. **3. Вспомни** социально-политическую характеристику последних десятилетий XX в., о которой речь шла на уроках истории. **4. Приведи** примеры произведений современных авторов этой эпохи, изученных на уроках литературы, и **охарактеризуй** их.

► **Дополни свои знания новыми сведениями:** **1. Найди** в интернет-пространстве или на DVD примеры творческих работ, иллюстрирующих проблему современных направлений в искусстве. **2. Используя** личный опыт общения с современной культурой, **сформулируй** собственные оценки её явлений и **обсуди** их в классе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ МЕЖДУ ПРОШЛЫМ И БУДУЩИМ

Вращается весь мир вокруг человека —
Ужель один недвижим будет он?
А. С. Пушкин

31 декабря 2000 г. в 24 часа 00 минут XX век навсегда ушёл в историю, и контуры новой цивилизации стали проявляться всё отчётливее. *Формируется мировое информационное пространство, а вместе с ним и новое планетарное мышление.* Всё меняется настолько стремительно, что вопросы «*Как жить дальше?*», «*К чему стремиться?*», «*Какие ответы следует получить в XXI в.?*» становятся всё актуальнее. Чтобы хоть немного приблизиться к будущему, надо ещё раз вспомнить главные вехи, пройденные человечеством на пути познания.

Первобытное общество, с которого начинается история всех земных цивилизаций, было её прологом. Наблюдая за течением рек, движением солнца, сменой времён года, первобытные люди, смутно ощущая своё родство с природой, поняли главную закономерность космического мироустройства: всё сущее ориентировано в пространстве, имеет регулярность и особый порядок космического хода вещей. Художественным воплощением этой концепции явился Стонхендж, обозначивший конец так называемой «каменной цивилизации».

Древний мир открывает собственно историю в её классическом понимании. В этот период сформировались три типа культуры: древнейшие цивилизации, Античность, Восток. Тогда и возник кратко сформулированный первый главный вопрос эпохи «Что есть мир?». Вначале он представлялся людям полным тайн и загадок. Потом они стали замечать хорошо видимые и неизменно повторяющиеся вечные закономерности. Человек древности видел над собой небо, покрывающее землю, на которой он жил. В земной поверхности были загадочные провалы, ведущие в тёмные неизведанные глубины. Сформировалось понятие мирового древа: небо, где находился рай и жили боги вместе с праведниками; Земля, сотворённая ими, на которой в тяжких трудах и заботах проходила жизнь человека; подземный мир, где располагался ад, место пребывания грешников. Так возникло мифологическое, а затем и религиозное объяснение происхождения мира. Через множество веков на смену мифологическому и религиозному объяснению происхождения мира пришло научное объяснение законов мироздания. Обобщая результаты познания мира, человек с помощью искусства сотворил его художественную модель, а с помощью точных приборов создал научную картину устройства мира. Художественная модель мира и научная картина мироздания, конечно же, не совпадают, но продолжают сосуществовать. Постепенно расширялось и само понятие границ мироздания. Для первобытного человека это был мир, с которым он жил в



Э. Неизвестный.
Золотое дитя.
Памятник торжественно открыт в Одессе 9 мая 1995



А. Бурдель.
Геркул, стреляющий из лука. 1909

непосредственной близости. В эпоху Античности появилось понятие космоса, а в Новейшее время предметом изучения стала вся Вселенная.

В процессе познания мира уже было осознано, что главным принципом созидания является принцип борьбы между хтонизмом и героизмом, добром и злом, человеком и судьбой. Появилось понятие культурный герой, означающее человека, который самостоятельно формирует собственную модель поведения. В мифологических системах Древнего мира эта модель была разной. В Древнем Египте главным было подчинение воле богов, герои Античности сделали попытку сравняться с богами, бросив вызов судьбе, религия Авесты предоставила человеку право самостоятельно выбирать между добром и злом. Таким образом, в процессе познания мира был сделан важный вывод: активным участником миротворения является человек, от действий и образа жизни которого зависит конечный результат и качество мира.

Средневековый мир не был похож на мир древний. Исчезли некогда могущественные цивилизации, и вместе с ними погибли их многочисленные боги. Варвары, грубые северные народы завладевали опустошёнными территориями и основывали новые государства. Языческое поклонение идолам уже не имело смысла. Нужны были новые ориентиры и новая вера. Тогда и был сформулирован второй главный вопрос: «В чём смысл жизни?» Потребовалось найти основания того, как надо правильно жить и к чему стремиться. Впервые об этом задумался царевич Гаутама, живший в Древней Индии. Затем этот вопрос задал себе Иисус, житель города Назарет. В Средние века над этим же вопросом задумался араб Мухаммед. Все трое жили в разное время, в разных странах, но они создали учения, где были изложены нравственные правила, которым должен следовать человек в своей жизни, и сформулированы те духовные ценности, к которым ему надлежало стремиться. Взгляды этих мыслителей, а именно так их можно назвать, стали основой трёх мировых религий — буддизма, христианства, ислама. Так появилась новая форма мышления — религиозная, пришедшая на смену языческой мифологии. Итогом этой ступени познания был вывод о том, что высшая цель, высший смысл жизни заключается в том, чтобы через совершенствование души человека, т. е. совершенствование самого себя, происходило и постепенное совершенствование мира.

Решительный перелом в художественном и научном мышлении произошёл в эпоху Возрождения. «Величайшим переворотом» её назвали именно потому, что люди этой эпохи сумели разглядеть в окружающем мире существующее в нём эстетическое начало. Тогда и был задан новый вопрос эпохи: «Каков мир, окружающий меня?» Впечатления от реального мира бурным потоком вторглись в религиозное сознание человека, и от былой его мистики и аскетизма ничего не осталось. В XVII в. это было простое любование природой, вещами, средой обитания. Но время ускорило свой бег, и бывшее единство утратило свою цельность. Перед изумлённым взором рационально мыслящего человека вдруг явственно обнажилось несовершенство реального мира. В XVIII в. началось его критическое осмысление и человек попытался изменить мир с помощью разума и крити-



О. Роден.
Блудный сын. 1899

ческого анализа. В XIX в. зародилось стремление его переделать. Появилась новая модель поведения и новый герой — борец за справедливость. Эпоху захлестнули революции, во имя идеи гибли целые династии и сословия, кровь и насилие оправдывались высокими целями. Жизнь отдельного человека потеряла ценность. Её беззащитно отдавали в угоду осуществляемому идеалу.

Особенно страшным оказался XX век. Человечество пережило две мировые войны и самую кровавую революцию, которую в России назвали Великой. Миллионы людей оказались вырванными из привычной среды обитания и лишёнными права быть самостоятельными не только в мыслях, но и в поступках. Как известно, построить справедливое государство оказалось невозможным, а идеал оказался недостижимым. Вторая половина XX в. не была спокойнее первой. Менялись политические режимы, границы, союзные государства распадались на более мелкие. Россия тоже стала иной после распада Союза Советских Социалистических Республик с единым режимом и единой идеологией. Искусство перестало агитировать за счастье, которое, подобно Синей птице, оказалось неуловимым. Искусство стало более индивидуальным и камерным. Всё отчётливее в мире проявляются черты интернациональности. Кажется, что сиюминутность момента заменила вечность бытия. Машина стала неотъемлемой частью творческого процесса. Появились новые виды искусства — компьютерная графика и компьютерное кино. С помощью компьютера можно создавать гипертекст и, читая его в какой угодно последовательности, по своему усмотрению менять сюжетные линии. Время бежит столь стремительно, что на чтение толстых книг его катастрофически не хватает. Поверхностная сиюминутная информация стала содержанием современной культуры, а высокая планка требований к жизни, человеку и искусству неизбежно понижалась. Это признал даже такой эпатажный художник XX в., как С. Дали. В своих дневниках и заметках он постоянно утверждал, что никому из современных художников и даже художников будущего никогда не удастся превзойти Рафаэля и Вермера Делфтского.

XX век в истории человечества оказался самым сложным. Им всерьёз занялись философия и психология, зародилось собственно человековедение — новая наука, исследующая весь комплекс проблем, связанных с теми тайнами, которые уже относятся к подсознательному, иррациональному, сохранившемуся ещё от древней сущности хтонических (диких) сил природы. Только в XX в. человек по-настоящему становится «главной идеей эпохи» и с помощью науки и искусства познаёт самого себя. Герой нередко попадает в так называемые экстремальные ситуации, часто невозпроизводимые в реальной действительности, как, например, в романах Джона Фаулза или Кобо Абэ. Внутренний мир человека предстаёт в искусстве как художественная модель мироздания, воссозданная через личность, через субъект культуры.

Так была подготовлена родившаяся лишь в XX в. последняя, четвёртая ступень познания — субъектно-объектная. Вопрос «Каков я сам, живущий в этом мире?» стал главным. Человек — главный герой эпохи — с его терзаниями, борьбой иррационального и рационального, его осознанными действиями и бессознательными, немотивированными поступками превратился в главный предмет



А. Бурдель.
Военный
мемориал.
Скульптура
изготовлена
в 1899,
установлена
в 1936

исследования. Очевидно, конечной целью этой ступени познания должно быть достижение внутренней гармонии с самим собой, гармонии внутри себя и гармонии со всем внешним миром.

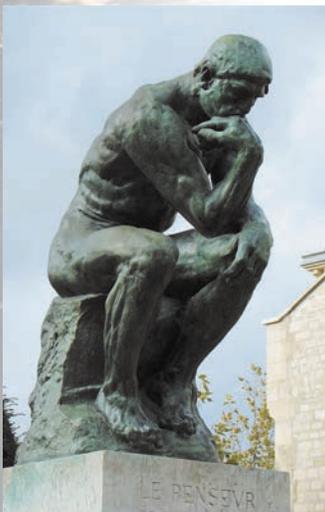
Но почему за множество тысячелетий человечество не смогло изменить мир так, как ему хотелось? Может быть, причина в самом человеке? Ведь ещё в древности человек всегда был «мерой всех вещей». Величайшие скульпторы античного мира создали идеальный образ прекрасного человека, похожего на Бога. Но так ли было на самом деле? Античная мифология дала ответ на этот вопрос, создав образы двух богов-антагонистов Аполлона и Диониса. Один символизирует всё прекрасное, что может быть в человеке, другой — самое низменное, что спрятано в глубине человеческой души и под воздействием определённых обстоятельств вырывается наружу. Вся история художественной культуры посвящена человеку. Его исследовали скульпторы, писатели, художники, которые подметили эту двойственность. Каждое время выдвигало своих героев. Сначала это был античный герой, потом святой, затем революционер и общественный деятель. XX век выдвинул человека-индивидуалиста, ушедшего в свой собственный мир. И всё же человечество продолжает стремиться к будущему и верить в то, что оно окажется лучше и совершеннее.

Рассматривая историю художественной культуры, мы вместе с человечеством последовательно прошли четыре ступени познания. Но, как оказалось, четыре главных вопроса «Что есть мир?», «В чём смысл жизни?», «Каков мир, окружающий меня?» и «Каков я сам, живущий в этом мире?» звучали одновременно во все времена и во все эпохи. Каждая эпоха давала на них свои ответы и оставляла свои размышления в виде художественных произведений и памятников искусства. Ничто в культуре не пропадает. Наоборот, всё сохраняется. Человеческое знание о мире, о смысле жизни, об окружающей действительности и о человеке, живущем в этом мире, становится всё богаче и всё разнообразнее. Начало нового тысячелетия подводит итог классической фазе человеческой истории. Начинается новый, неклассический её период. Возможно, что прогнозируемое постиндустриальное общество, интеллектно-информационное пространство, приоритет образования приведут к синтезу религий, к синтезу философий, к синтезу культуры, в том числе и художественной, где диалектически понимаемая связь духовного и материального будет основой деятельности. В конечном счёте человек и космос, индивидуальное и общественное, внутреннее и внешнее сольются в новой, сверхкульминационной точке, после которой начнётся качественно иная форма бытия и произойдёт долгожданное слияние двух миров, к чему так стремится человек на протяжении всего своего существования.

Человек охотно обращается к прошлому, чтобы освоить его опыт и двинуться дальше. Но тогда как понять вопрос русского поэта А. С. Пушкина, взятый в качестве эпиграфа:

Вращается весь мир вокруг человека —
Ужель один недвижим будет он?

Может быть, это новый главный вопрос, но уже не настоящего времени, а будущего?



О. Роден.
Мыслитель.
1880—1882

ПОДВЕДИ ИТОГИ

Из содержания § 13–23 раздела II стало известно, что:

- главной особенностью рубежа веков — периода между XIX и XX вв. были поиски нового стиля, который в художественной культуре стали обозначать термином *модерн*;
- XX век настолько отличается от предыдущих столетий, что этот исторический период иногда называют Новейшим;
- принципиальным отличием XX в. от предшествующей истории человечества стали Первая и Вторая мировые войны и Февральская и Октябрьская революции в России;
- 30 декабря 1922 г. был образован Союзом Советских Социалистических Республик. Отношения между государствами в мире определяла конфронтация двух идеологий — капиталистической и социалистической;
- распад СССР в 1991 г. и образование Российской Федерации сняли противостояние идеологий и подготовили начало строительства новых отношений России со странами Западной Европы.

Возьми на заметку

✓ Несмотря на различия эстетических платформ, все новейшие течения и направления в искусстве XX в. пронизаны общими тенденциями: отказом от всего предшествующего художественного опыта, преобладанием субъективного творческого начала, интересом к формальным поискам нового художественного языка.

✓ Субъективные впечатления от окружающего мира первыми начали передавать импрессионисты, творческую практику которых продолжили постимпрессионисты. Их живописные открытия дали толчок формированию новых направлений — фовизма, кубизма, абстракционизма. Крупнейшим явлением зарубежной культуры начала XX в. был сюрреализм, проявивший себя практически во всех видах искусства.

✓ Союз Советских Социалистических Республик, образованный 30 декабря 1922 г., был тоталитарным государством нового типа. Следствием тесной связи искусства с государственной партийной идеологией стал метод социалистического реализма, сформулированный М. Горьким. Заказной характер официального искусства, создававшего искажённое представление о действительности, породил различные протестные движения, обозначенные термином *андеграунд*.

✓ В художественной культуре второй половины XX в. чётко обозначились две линии развития: культура, в которой сохраняются высокие идеалы и эстетические нормы большого искусства, и контркультура, или *массовая культура*, которая значительно понизила уровень искусства, придав ему значение субкультуры, т. е. культуры, обслуживающей различные социальные группы.

✓ На формирование культуры XX в. сильнейшее влияние оказал технический прогресс: изобретение кино, телевидения, развитие средств массовых коммуникаций. Современное произведение искусства есть синтетический вид творчества, в котором традиционные технологии соединяются с техническими возможностями.

КОНТРОЛЬНЫЕ И ТВОРЧЕСКИЕ ЗАДАНИЯ

● **Задание 1. Обобщающие сообщения и рефераты.**

Тема 1. Объективная реальность и своеобразие её интерпретации в творчестве импрессионистов.

Тема 2. Специфика изображения предметного мира в творчестве кубистов.

Тема 3. Образ идеального государства в романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?» и его воплощение в искусстве России первой половины XX в. (Задание выполняется с опорой на знания, полученные при изучении литературы.)

Тема 4. Историческая роль Александра Невского и художественное воплощение его образа в искусстве кино и живописи. (При выполнении этого задания необходимо опираться на полученные при изучении истории знания и самостоятельно найденные дополнительные материалы.)

Тема 5. Образ блокадного Ленинграда в изобразительном искусстве и Седьмой (Ленинградской) симфонии Д. Д. Шостаковича. (При выполнении этого задания необходимо использовать дополнительные источники и ресурсы Интернета.)

● **Задание 2. Работа с документами эпохи.**

Прочти внимательно фрагменты декретов и постановлений правительства Советской России и публикации в прессе первой половины XX в. и, опираясь на знания отечественной истории, **соотнеси** документы эпохи с характером исторических событий.

Найди признаки художественности и признаки документальности в тексте Ольги Берггольц и Георгия Макогоненко.

● **Задание 3. Обобщающие исследования и проекты.**

Выбери (самостоятельно или под руководством учителя) тему и **подготовь** реферат или сообщение:

Отечественная война 1812 г. в истории и искусстве (на примере сравнительного анализа художественных произведений изобразительного искусства Франции и России).

Образ родины в жанре пейзажа (на примере сравнительного анализа произведений пейзажного жанра в искусстве Голландии и России).

Искусство как художественный документ эпохи (на примере анализа искусства России (СССР) первой половины XX в.).

Свободная тема реферата или сообщения (выбор самостоятельный).

Выбери (самостоятельно или под руководством учителя) тему исследования и проекта, **определи** их цели и задачи и **защити** проект (задание выполняется группой учащихся).

Примечание. Деятельность учащихся рассчитана на привлечение дополнительных материалов.

ОБЩЕШКОЛЬНЫЙ НАУЧНО-ПРАКТИЧЕСКИЙ СЕМИНАР «ПОРТРЕТ ЭПОХИ»

по итогам изучения раздела

Организатор и руководитель семинара — учитель предмета «Мировая художественная культура».

Участники семинара — учащиеся одиннадцатых классов, изучающие предмет «Мировая художественная культура».

Программа общешкольного научно-практического семинара может быть составлена из лучших работ учеников, выполненных в процессе изучения раздела.

СОДЕРЖАНИЕ (ПРОГРАММА) СЕМИНАРА

● 1. Предварительное тестирование участников семинара.

Проверь знания фактического материала. Отметь правильный ответ.

1. Как в русской истории называют переход от XIX к XX в.?
а) ар-нуво б) рубеж веков в) Fine de siècle

2. Кто из русских меценатов владел усадьбой Абрамцево?
а) П. М. Третьяков б) С. И. Мамонтов в) С. Т. Морозов

3. Как называется картина В. А. Серова, на которой изображена дочь С. И. Мамонтова?

а) «Девушка с письмом» б) «Девочка с персиками» в) «Девушка, освещённая солнцем»

4. Для выполнения росписей в каком храме был приглашён художник М. А. Врубель?

а) в храме Святой Софии в Киеве б) в храме Христа Спасителя в Москве в) в храме Святого Владимира в Киеве

5. Собор в каком городе Франции неоднократно рисовал художник-импрессионист Клод Моне?

а) в Париже б) в Руане в) в Лиле

6. Кто из французских постимпрессионистов уехал на Таити?
а) Поль Сезанн б) Поль Гоген в) Винсент Ван Гог

7. Какому святому посвящена картина М. В. Нестерова «Видение отроку Варфоломею»?

а) Епифанию Премудрому б) Сергию Радонежскому в) Серафиму Саровскому

8. Кому из представителей сюрреализма принадлежит фраза «Сюрреализм — это я»?

а) Гийому Апполинеру б) Луису Бунюэлю в) Сальвадору Дали

9. Какая геометрическая форма стала символом супрематизма?
а) круг б) квадрат в) треугольник

10. Из утопического романа какого автора была заимствована идея «Ленинского плана монументальной пропаганды»?

а) Ф. Рабле б) Т. Кампанеллы в) Н. Г. Чернышевского

11. Кто из русских художников, работавших в России в первые годы Октябрьской революции, был автором картины «Новая планета»?

а) К. С. Петров-Водкин б) Б. М. Кустодиев в) К. Ф. Юон

12. Какой синтетический вид искусства в первой половине XX в. был назван главнейшим?

а) театр б) кино в) телевидение

13. К какому из направлений относится картина Эдварда Мунка «Крик»?

а) к сюрреализму б) к экспрессионизму в) к импрессионизму

14. Кто из художников, переживших Вторую мировую войну, посвятил своё творчество атомному взрыву в Хиросиме?

а) Пабло Пикассо б) Сальвадор Дали в) Ири Маруки

15. Кто из советских художников был автором картины «Фашист пролетел»?

а) А. А. Дейнека б) А. А. Пластов в) Кукрыниксы

16. Какая форма реализма получила распространение в искусстве второй половины XX в.?

а) гиперреализм б) социалистический реализм в) критический реализм

● 2. Самостоятельная поисковая и исследовательская работа.

Обобщи полученные знания.

Секция 1. Подготовь ответ на вопрос: «Притягательны ли для Запада в восточной культуре сферы художественного творчества, философии и готов ли он утратить своё господство в мире?». (Задание выполняется с опорой на знания, полученные в ходе изучения предметов гуманитарного цикла, и с использованием самостоятельно найденных дополнительных источников и ресурсов Интернета.)

Литература: Карнаух В.К. Волны цивилизации / В.К. Карнаух. — СПб., 1998.

Секция 2. Установи, что было главным (идея, содержание или внешняя форма) в творческих направлениях, определивших «лицо» искусства начала XX в.

Секция 3. Подготовь презентацию на тему «Мировая художественная культура в художественных цитатах современного искусства».

КРУГЛЫЙ СТОЛ

Руководитель — учитель предмета «Мировая художественная культура».

Участники — учащиеся одиннадцатых классов.

Участниками круглого стола могут быть учителя истории, литературы, музыки, изобразительного искусства.

Помощниками могут быть ученики, выполнившие в процессе обучения лучшие самостоятельные работы.

Цель итоговой работы круглого стола: обобщение знаний, полученных в процессе изучения курса «Мировая художественная культура».

1-й этап работы круглого стола

Конкурс

1. Конкурс-представление лучших творческих самостоятельных работ учащихся, выполненных в процессе изучения курса.

2. Обсуждение представленных работ руководителями и учениками.

3. Награждение авторов лучших работ.

2-й этап работы круглого стола

Обсуди итоги изучения курса и **ответь** на вопросы:

1. Что мы называем художественной и научной картиной мира?

2. Какова была логика происхождения и развития картины мира?

3. Какая модель мироздания и в какую эпоху стала предметом художественной культуры и почему?

4. Можно ли создать единую картину мира, соединив художественную и научную формы познания?

5. Ответил ли человек на свой первый главный вопрос и какова будет картина мира в будущем?

6. На каких этапах своей истории человек стал задумываться о смысле бытия, о смысле собственной жизни?

7. Почему взгляды отдельных людей стали привлекать множество сторонников и распространяться по всему миру?

8. Как решал человек древности проблему «жизнь — смерть — бессмертие» и существует ли эта проблема для человека современности?

9. Можно ли найти и сформулировать такие правила бытия, которым должен следовать современный человек?

10. Почему в истории человечества война занимает так много времени и что было причиной возникновения военных конфликтов в древности и в современную эпоху?

11. Каким образом человек воплощал свою мечту о справедливом мире и какое отражение это нашло в искусстве?

12. Что ожидает человечество в будущем и каким видится мир и общество человеку современности?

3-й этап работы круглого стола

Дискуссионный клуб «Культурная революция»

Темы для обсуждения:

1. Искусство прошлого менее интересно, чем искусство настоящего.

2. Искусство не должно быть серьёзным, оно должно быть прикольным.

3. Чтобы сделать художника знаменитым, его надо раскрутить.

4. Я образован не потому, что понимаю искусство, а потому, что знаю факты.

5. Главное в постижении искусства — умение получить о нём информацию, а не умение читать, слушать, смотреть, сопереживать, думать, понимать.

6. Искусство способно рассуждать о человеке, но не способно изменить его.

7. Мне нравятся произведения современного искусства (на примере свободного выбора), потому что...

Участники круглого стола могут сформулировать свои проблемы и предложить их для обсуждения.

ПЕРСОНАЛИИ

(раздел составлен по материалам изданий:
«Всемирный биографический словарь» (М., 1998)
и «Иллюстрированный словарь русского искусства» (М., 2001)

В раздел вошли имена деятелей мировой художественной культуры, встречающиеся в учебнике. Сведения о лицах, раскрытые в текстах параграфов, в указателе не повторяются, но дополняются информацией, относящейся к теме мировой художественной культуры. Повторяемое в статье имя обозначается лишь его начальной буквой (Андреев — А.). В квадратных скобках указываются произведения разных видов искусства и литературы, чаще всего не названные в тексте параграфа, в ряде случаев представлены научные и философские сочинения. Сокращения используются только общепринятые и лишь тогда, когда их можно самостоятельно расшифровать.

Аксаков Сергей Тимофеевич (1791—1859). Рус. писатель, мастер художественной автобиогр. прозы; участник заседаний «Беседы любителей рус. слова». [*Романы*: «Семейная хроника» (1856), «Детские годы Багрова-внука» (1858).]

Александр VII (1599—1667). Папа римский с 1655 г.

Александров Григорий Васильевич (наст. фам. Мормоненко, 1903—1983). Рос. кинорежиссёр, один из создателей отеч. кинокомедии. [*Фильмы*: «Весёлые ребята» (1934), «Цирк» (1936), «Волга-Волга» (1938) и др.]

Алексеев Фёдор Яковлевич (1753—1822). Рос. живописец-пейзажист, мастер городского пейзажа. [*Пейзажи*: «Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости» (1794), «Красная площадь с собором Василия Блаженного» (1800) и др.]

Альтман Натан Исаевич (1889—1970). Рос. живописец, скульптор и график, театр. художник и сценограф. [*Скульпт. произв.*: «Автопортрет» (1916). *Живоп. и графич. произв.*: портрет А. А. Ахматовой, ил. к «Петербургским повестям» Н. В. Гоголя. *Оформл. театр. постановок моск. и ленингр. театров* (в т. ч. «Король Лир», «Отелло», «Гамлет» У. Шекспира).]

Андреев Николай Андреевич (1873—1932). Скульптор, портретист, автор ряда пам., обращался к скульптуре малых форм; рисовальщик и педагог; засл. деятель иск-ва РСФСР (1931). Автор скульптурных портретов артистов, писателей, художников: В. И. Качалова (1904), Л. Н. Андреева (1906), Л. Н. Толстого (1905, 1908), И. Е. Репина (1908), Л. М. Леонидова (1916), К. С. Станиславского (1916) и др. Автор пам. Н. В. Гоголю (1909, Москва), в к-ром воплотил пространственно-световую концепцию импрессионизма в скульптуре, пам. Ф. П. Гаазу (1909, Москва). А. был одним из наиболее активных участников осуществления плана монументальной пропаганды, исполнил статую Свободы (1919) для монумента «Советская конституция», пам. А. И. Герцену (1922), Н. П. Огареву (1922) и А. Н. Островскому (1929, все — в Москве). Известен как автор Ленинианы — более 200 рисунков и ок. 100 скульптурных изображений В. И. Ленина (1920—1932). В творчестве мастера воплотились осн. тенденции иск-ва социалистического реализма, иск-ва, ставшего способом воплощения социалистических идей.

Андронов Николай Иванович (1929—1998). Андронов — яркий предст. «сурового стиля», лидер этого направления. Однако после первых публицистических широкоформатных полотен («Плотогоны», 1961) он обратился к иной содержательной системе, к-рую разрабатывал ок. 4 десятилетий. Творчество А. посвящ. глубинным связям человека с землёй, со всем на земле сущим. В нём прослеживаются три осн. тематических цикла: пейзажи, интерьеры и автопортреты. Эмоц. строй картин А. создаётся тончайшей нюансированной пластикой живописи, сопоставлением сложных тонов.

Апполинер Гийом (наст. имя Костровицкий Вильгельм Апполинарий, 1880—1918). Франц. поэт. [*Лирич. циклы*: «Жизнь посвятить любви» (1917), «Бестиарий, или Кортеж Орфея» (1911). *Стих.*: «Мост Мирабо» (1912). *Лирич. хроники трагич. восприятия Первой мир. войны*: рения Мира и Войны. 1913—1916» (1918). *Мистерия-буфф* «Цвет времени» (1918, опубл. 1920).]

Арагон Луи (1897—1982). Франц. писатель; один из основателей сюрреализма; преобразование в СССР осмысливал как подлинное воплощение социалистич. идеи; один из организаторов движения Соппротивления. [*Романы*: «Парижский крестьянин» (1926), «Страст

неделя» (1958) и др. *Стих. сб.*: «Нож в сердце» (1941), «Глаза и память» (1954). *Эссеистские, искусствовед. кн.*: «Анри Матисс. Роман» (1971), «Театр-роман» (1974).]

Аст Бальтазар ван дер (ок. 1530 — ок. 1656). Голл. живописец, рисовальщик. [*Живоп. произв.*: натюрморты «Цветы», «Раковины» и др.]

Байрон Джордж Ноэл Гордон (1788—1824). Англ. поэт-романтик; в 1816 покинул Великобританию, жил в Италии, где участвовал в движении карбонариев; уехал в Грецию, где началась нац.-освоб. революция; умер в военном лагере. [*Восточные поэмы*: «Гяур», «Корсар», «Лара» и др. (1813—1816). *Драм. поэмы*: «Манфред» (1817), «Каин» (1821) и др. *Цикл стих.* «Еврейские мелодии» (1813—1815). *Роман в стихах* «Дон Жуан» (1819—1824).]

Балакирев Милий Алексеевич (1836/37—1910). Рос. композитор, пианист, дирижёр, муз. обществ. деятель; глава «Могучей кучки», управляющий Придворной певч. капеллой (1883—1894). [*Муз. произв.*: «Увертюра на темы трёх русских песен» (1858), симф. поэма «Тамара» (1882), «Русь» (1887), романсы, обр. рус. нар. песен.]

Балла Джакомо (1871—1958). Ит. живописец, один из лидеров футуризма; один из изобретателей аэроживописи; после 1935 вернулся к фигуративному иск-ву. [*Живоп. произв.*: «Динамика собаки на поводке» (1912), «Патриотический гимн» (1915) и др.]

Бах Иоганн Себастьян (1685—1750). Нем. композитор эпохи барокко, органист-виртуоз и клавесинист, в творч. которого обобщены практически все течения предшеств. 150 лет; мастер полифонии; создатель шедевров почти во всех муз. жанрах. [*Вокально-инстр. произв.*: Месса си-минор (ок. 1747—1749), «Страсти по Матфею» (1729, 2-я ред. 1736, 3-я ред. 1739), «Магнификат» (1723) и др.; свыше 200 духовных и светских кантат и др. *Произв. для орк.*: «Браденбургские концерты» (1721), сюиты, конц. для скрипки с орк.; 3 сонаты и 3 партиты для скрипки соло, 6 трио-сонат и др. *Клавирные произв.*: «Хорошо темперированный клавир» (1722—1744), 6 органых концертов (1719), прелюдии, хоральные фантазии и др.]

Белый Андрей (наст. имя Бугаев Бор. Ник., 1880—1934). Рус. писатель, поэт, один из ведущих деятелей символизма. [*Поэтич. стих. сб.*: «Золото в лазури» (1904), «Пепел» (1909), поэма «Христос Воскрес» (1918) и др. *Романы*: «Петербург» (1913—1914, изд. 1922), «Серебряный голубь» (1909). *Теоретич. работы*: «Формы иск-ва» (1902), «Символизм как миропонимание» (1904) и др.]

Белютин Элий (Елигий) Михайлович (1925—2012). Живописец, педагог и теоретик иск-ва. Основатель и рук. студии «Новая реальность». В своём творчестве Б. проделал путь от абстрактного экспрессионизма ранних лет к сугубо схематичному письму позднего периода. Опираясь на положения конструктивизма и супрематизма, художник создаёт свой особый художественный стиль, так называемую «модульную живопись», язык символов. «Модули» отображают ощущения от предмета/понятия на плоскости и их взаимодействие в пространстве, выстраивают при помощи чётких и ярких символов нарратив в абстракции, напоминая визуальное отражение гештальт-теории. С «Новой реальностью» и непосредственно с занятиями у Б. было связано более 3000 художников, скульпторов, дизайнеров, архитекторов. Картины студии Э. М. Белютина были представлены на выставке в Манеже, посв. 30-летию Московского отделения Союза художников СССР. Формально направление было запрещено после посещения Н. С. Хрущёвым выставки в Манеже 1 декабря 1962 г.

Бенуа Александр Николаевич (1870—1960). Рос. живописец и график, театр. художник, историк иск-ва и худож. критик, идеолог объедин. «Мир иск-ва»; худож. рук. дягилевских «Русских сезонов» (1908—1911), режиссёр МХТа (1913—1915), сыграл важную роль в иск-ве нач. XX в.; с 1926 жил во Франции. [*Живоп. и графич. произв.*: «Последние прогулки Людовика XIV», «Версальская серия» (1905—1906) и др., ил. к «Азбуке в картинках» (1904), к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник» (1903—1922). *Оформл. театр. постановок*: балета И. Ф. Стравинского «Петрушка» в театре Шате в Париже (1911—1912), «Мольеровского спектакля» в МХТе (1913), оперы «Пиковая дама» П. И. Чайковского (1920) и др. *Соч.*: «История русской живописи» (1901—1902), «Русская школа живописи» (1904) и др.]

Бенуа Леонтий Николаевич (1856—1928). Рос. архитектор, педагог, продолжатель традиций классицизма. [*Постройки*: зап. корпус Рус. музея — т. н. корпус Бенуа (1914—1916), Капелла, клиника Отта.]

Бенуа Николай Леонтьевич (1813—1898). Рос. архитектор, предст. эклектизма; отец А. Н. и Л. Н. Бенуа. [*Постройки*: вокзал на ж.-д. ст. Новый Петергоф (1855—1857), фрейлинские дома, кавалерский корпус, придворные конюшни в Петродворце и др.]

Берггольц Ольга Фёдоровна (1910—1975). Рус. поэтесса. [*Поэмы*: «Февральский дневник», «Ленинградская поэма» (обе 1942). *Автобиогр. проза*: «Дневные звёзды» (1959).]

Бернини Лоренцо (1598—1680). Ит. архитектор и скульптор, крупнейший мастер римского и итальянского барокко. [*Постройки*: ансамбль площади собора Св. Петра в Риме (1657—1663), ц. Сант-Андреа аль Квиринале (1653—1658), парадная лестница Скала Реджиа в Ватикане (1663—1666); фонтаны «Тритон» (1637), «Четырёх рек» (1648—1651).]

Бехер Иоганн Роберт (1891—1958). Нем. писатель, гос. и обществ. деятель, один из организаторов нем. антифаш. лит. движения; в 1933—1945 в эмиграции. [*Поэтич. стих. сб.*: «Искатель счастья и семь грехов» (1938), «Шаг середины века» (1958) и др. *Романы*: «Люизит» (1926), «Прощание» (1940).]

Бёрдсли Обри (1872—1898). Англ. график, автор преим. чёрно-белых рисунков, один из основопол. стиля модерн. [*Графич. произв.*: ил. к «Смерти Артура» Т. Мэлори (1893—1894), к «Саломее» О. Уайльда (1894) и др.]

Блок Александр Александрович (1880—1921). Рус. поэт, начинавший как символист; отразил трагическое мироощущение человека эпохи великого перелома; переосмысление рев. событий и судьбы России обернулось для Б. глубоким творч. кризисом и депрессией. [*Поэтич. стих. циклы*: «Стихи о Прекрасной Даме» (1904), «Город» (1904—1908) и поэмы «Возмездие» (1910—1921), «Двенадцать» (1918) и др. *Пьесы*: «Балаганчик» (1906), «Роза и крест» (1912) и др. *Публицистика*: «Россия и интеллигенция» (1918), «О современном состоянии русского символизма» (1910) и др.]

Богаевский Константин Фёдорович (1872—1943). Рос. живописец, ученик А. И. Куинджи, чл. объедин. «Мир иск-ва», «Жар-цвет», Союза рус. художников. [*Живоп. произв.*: «Пейзаж Тавриды» (1907), «Утро» (1910) и др.]

Бодлер Шарль (1821—1867). Франц. поэт, лирик трагич. склада, предшеств. франц. символизма; известен прежде всего сб. стих. «Цветы зла» (1857).

Бомарше Пьер Огюстен де (1732—1799). Франц. драматург, известный искромётными комедиями, дипломат, общ. деятель, издатель, добился утверждения авторских прав и прав на гонорары для пишущих театр. пьесы, изобретатель. [На сюжеты пьес Б. писал оперы Дж. Россини (1816).]

Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович (1870—1905). Рос. живописец и график, один из родоначальников и осн. предст. символизма и стиля модерн в России; один из лидеров Моск. товарищества художников, чл. Союза рус. художников (1904); оказал большое влияние на рус. живопись нач. XX в., особенно на творч. художников объедин. «Голубая роза». [*Живоп. произв.*: «Весна» (1898—1901), «Автопортрет с сестрой» (1898), «Водоём» (1902), «Призраки» (1903), «Реквием» (1905) и др.]

Боровиковский Владимир Лукич (1757—1825). Рос. живописец, один из лучших портретистов XVIII в. [*Портреты* Е. Н. Арсеньевой (1796), А. И. Безбородко с дочерьми (1803), Г. Р. Державина (1811) и др.]

Бородин Александр Порфирьевич (1833—1887). Рус. учёный-химик и композитор. [*Муз. соч.*: 3 симфонии, кам.-инстр. ансамбли, произв. для ф-но, романсы «Для берегов отчизны дальней», «Песня тёмного леса» и др.]

Борромини Франческо (1599—1667). Ит. архитектор, один из основопол. высокого барокко. [*Постройки*: ц. Сант-Иво (1642—1660), дворцы Фальконьери (1639—1641), Барберини (1625—1663) в Риме.]

Борхт Гендрик ван дер (1583—1600). Голл. живописец, автор натюрмортов.

Босх Иероним ван Акен (ок. 1460—1516). Нидерл. живописец, один из наиболее ярких мастеров ран. Сев. Возрождения; яркий и причудливый мир Б. послужил источником вдохновения многих европ. художников XIX—XX вв., особенно сюрреалистов. [*Живоп. произв.*: «Семь смертных грехов», «Корабль дураков», триптихи «Искушение св. Антония», «Поклонение волхвов», «Страшный суд» и др.]

Боччони Умберто (1882—1916). Ит. живописец, скульптор и теоретик иск-ва, один из лидеров футуризма. [*Живоп. произв.*: «Пробуждающийся город» (1910—1911), серия «Состояние души» (1911). *Скульпт. произв.*: «Единство развития формы и пространства» (1913).]

Брак Жорж (1882—1963). Франц. живописец и график, скульптор, театр. художник, мастер прикл. иск-ва, предст. фовизма и один из основопол. кубизма; первым ввёл в худож. обиход коллаж. [*Фовизм*: «Гавань в Антверпене. Мачта» (1906). *Аналитический кубизм*: «Португалец» (1911), «Скрипка и палитра» (1909—1910). *Синтетический кубизм*: «Женщина с гитарой» (1913), «Стол музыканта» (1913). *Посткубистический период*: «Камины» (1922—1927), «Мастерская» (1949—1956).]

Бредеро Гербрант Адрианс (1585—1618). Нидерл. драматург и поэт. [*Пьесы*: «Родерик и Альфонс» (1611), «Мавританка» (1615).]

Бретон Андре (1896—1966). Франц. писатель, один из основопол. сюрреализма. [*Кн.*: «Аркан 17» (1945), «Лампа в часах» (1948).]

Брунеллески Филиппо (1377—1446). Ит. архитектор, скульптор, ювелир, учёный, один из создателей архитектуры Возрождения и теории линейной перспективы, новаторски использовал антич. традиции. [*Постройки*: купол собора Санта-Мария дель Фьоре (1420—1436), капелла Пацци (1429), ц. Сан-Лоренцо (1422—1446) и Санто-Спирито (1444) во Флоренции. *Скульпт. произв.*: рельеф «Жертвоприношение Авраама» (1401), дерев. «Распятие» в ц. Санта-Мария Новелла (ок. 1409) и др.]

Бруно Джордано (1548—1600). Ит. философ-пантеист и поэт, развивал идеи Николая Кузанского и гелиоцентрическую космологию Коперника; преследовался инквизицией, обвинён в ереси и свободомыслеии и после восьмилетнего пребывания в тюрьме сожжён на костре. [*Соч.*: «О причине, начале и едином», «О бесконечности, Вселенной и мирах», «О героическом энтузиазме», антиклерикальные сатирич. поэма «Ноев ковчег», комедия «Подсвечник», философские сонеты.]

Брюллов Карл Павлович (1799—1852). Рос. живописец, мастер акварели и рисунка, один из крупнейших рос. художников перв. пол. XIX в., основатель т. н. брюлловской школы живописи. [*Живоп. и граф. произв.*: «Итальянский полдень» (1827), «Всадница» (1832); портреты А. К. Толстого (1836), Н. В. Кукольника (1836), В. А. Жуковского (1838), Ю. П. Самойловой (1839—1840) и др., акв. зарисовки, выполн. во время поездки в Грецию и Турцию (1835).]

Бурдель (Bourdelle) Эмиль Антуан (1861—1929). Франц. скульптор. Используя опыт греч. архаики, европ. ср.-век. иск-ва, создавал героизиров., пронизанные движением, остро-выразит. произв. («Геракл, стреляющий из лука», 1909)

Бурлюк Давид Давидович (1882—1967). Рус. поэт, живописец, критик, один из основателей рус. футуризма; с 1920 в эмиграции. [*Поэтич. стих. сб.*: «Лысеющий хвост». *Брошюра* «Галдящие «бенуа» и новое рус. нац. иск-во» (1913). *Воспоминания* о В. В. Маяковском и ран. футуризме. *Живоп. произв.*: «Революция» (1917), натюрморты и др.]

Вагнер Рихард (1813—1883). Нем. композитор, дирижёр, муз. писатель; новатор в обл. гармонии и оркестровки; реформатор оперного иск-ва, осуществивший в муз. драме синтез филос.-поэтич. и муз. начал, что нашло выражение в развитой системе лейтмотивов, воксимф. стиле мышления. [*Муз. произв.*: оперы «Летучий голландец» (1841), «Тангейзер» (1845), «Лоэнгрин» (1848), «Парсифаль» (1882) и др.; тетралогия «Кольцо Нибелунгов» (1854—1874). *Публицистич. и муз.-эстетич. работы*: «Искусство и революция», «Художественное произведение будущего» (1848), «Опера и драма» (1851) и др.]

Вазари Джорджо (1511—1574). Ит. живописец, архитектор, а также историк иск-ва, известный прежде всего «Жизнеописаниями наиболее знаменитых живописцев, ваятелей, зодчих» (1550). [*Постройки*: ансамбль Уффици, ц. Сен-Стефано дель Кавальери в Пизе (1565—1569). *Живоп. произв.*: фрески в палаццо Веккьо во Флоренции (1555—1571), фрески Зала Реджа в Ватикане (1571—1573).]

Валлен-Деламот Жан Батист Мишель (1729—1800). Франц. архитектор, работал в России в 1759—1775. [*Постройки* в Петербурге: Гостиный Двор (1761—1781), Малый Эрмитаж (1764—1767); участвовал в проектировании здания Академии художеств (1764—1788) и складов «Новая Голландия» (1765—1768).]

Ван Гог Винсент (1853—1890). Голл. живописец и график, предст. постимпрессионизма; с 1886 работал во Франции; покончил с собой; творчество В. Г. оказало громадное влияние на европ. иск-во XX в. [*Живоп. произв.*: «Подсолнухи» (1888), «Доктор Гаше» (1890), «Вороны над полем пшеницы» (1890) и др.]

Ван Дейк Антонис (1599—1641). Фламанд. живописец, один из крупн. портретистов XVII в., создавший тип аристократического портрета, автор виртуозных парадных, а также одухотворённых интимных портретов, писал картины на религ. и мифолог. сюжеты. Работал в Италии в 1621—1627, а с 1632 в Англии. [*Живоп. произв.*: «Семейный портрет» (1621), портрет кардинала Бентиволью (ок. 1623), портрет Марии Луизы де Тасси и др. *Религ. и мифолог. сюжеты*: «Иоанн Креститель и Иоанн Евангелист» (1618), «Отдых на пути в Египет» (кон. 1620-х).]

Васнецов Виктор Михайлович (1848—1926). Рос. живописец и график, театр. худ. и монументалист, передвижник (с 1878). [*Живоп. произв.*: «С квартиры на квартиру» (1876), «Богатыри» (1881—1898), декорации к спект. «Снегурочка» А. Н. Островского (1882, 1886) и др.]

Ватто Антуан (1684—1721). Франц. живописец и рисовальщик, основопол. рококо в живописи; мастер т. н. галантных картин и сцен с флиртующими парами на фоне условного пейзажа, автор жанровых картин из жизни ит. комедиантов. [*Живоп. произв.*: «Арлекин и Коломба» (ок. 1715), «Праздник любви» (1717), «Паломничество на остров Киферу» (1717—1718), «Общество в парке» (1718—1720), «Савояр с сурком» (1716).]

Веласкес Диего (1599—1660). Исп. живописец, один из крупнейших мастеров XVII в.; оказал огромное влияние на развитие европ. иск-ва. [*Живоп. произв.*: многочисленные портреты королей Филиппа III, Филиппа IV и инфанты Маргариты; *мифолог. сюжеты*: «Кузница Вулкана» (1630), «Венера перед зеркалом» (1650); *истор. сюжеты*: «Сдача Бреды» (1634—1635); *натюрморт* «Завтрак» (ок. 1617—1618); *бытовые сцены*: «Продавец воды» (ок. 1620), «Пряхи» (1657).]

Венецианов Алексей Гаврилович (1780—1847). Рос. живописец и график, один из основопол. бытового жанра в рус. живописи, портретист; на базе созданной им пед. системы основал собств. живоп. школу, получ. название «венециановская». [*Живоп. произв.*: «Автопортрет» (1811), «Утро помещицы» (1823) и др.]

Верещагин Василий Васильевич (1842—1904). Рус. живописец, рисовальщик и литератор, один из наиболее известных художников-баталистов, автор серий этюдов и рисунков этнографического характера, картин на исторические сюжеты. [*Живоп. произв.*: Туркестанская серия (1867—1870), «Апофеоз войны» (1871), «Двери Тимура (Тамерлана)» (1871—1872), «Мавзолей Тадж-Махал в Агре» (1874—1876) и др. *Соч.*: «На войне в Азии и Европе. Воспоминания» (1894).]

Верлен Поль (1844—1896). Франц. поэт-символист; придал стиху тонкую музыкальность, открывшую новые пути в поэзии. [*Поэтич. стих. сб.*: «Галантные празднества» (1869), «Романсы без слов» (1872), «Мудрость» (1881). *Кн. лит.-критич. ст.*: «Проклятые поэты» (1884). *Автобиогр.*: «Исповедь» (1895).]

Вермер Делфтский Ян (1632—1675). Голл. живописец, автор небольших жанровых сцен в интерьере городского дома и пейзажей. После смерти он был забыт, интерес к его искусству возродился лишь в XIX в. [*Живоп. произв.*: «У сводни» (1656), «Девушка с жемчужиной» (нач. 1660-х).]

Винкельман Иоганн Иоахим (1717—1768). Нем. историк иск-ва, основопол. эстетики классицизма; выдвинул в качестве эстетич. идеала скульптуру др.-греч. классики.

Вламинк Морис де (1876—1958). Франц. живописец, рисовальщик и мастер печатной графики, предст. фовизма; автор 20 романов, поэм, эссе. [*Живоп. произв.*: «Красные деревья» (1906), «Берег реки» (1909) и др.]

Вольтер (наст. имя Аруэ Мари Франсуа, 1694—1778). Франц. писатель, поэт, драматург, философ-просветитель. [*Соч.*: «Философские письма» (1733), «Философский словарь» (1764—1769), философские повести «Кандид, или Оптимист» (1759), «Простодушный» (1767); трагедии «Брут» (1731), «Танкред» (1731), сатирическая поэма «Орлеанская дева» (1735).]

Ворингер Вильгельм (1881—1965). Нем. искусствовед, автор фундаментального труда «Абстракция и вчувствование» (1908).

Воронихин Андреян Никифорович (1759—1814). Рос. архитектор. [*Постройки*: Горный институт (1806—1811) в Петербурге и др.; участвовал в создании архитектурных ансамблей Павловска и Петергофа.]

Врубель Михаил Александрович (1856—1910). Рос. живописец и график, мастер декорат. скульптуры, один из родоначальников и осн. предст. символизма и стиля модерн в рус. иск-ве. В. оказал определяющее влияние на развитие рус. иск-ва XX в. [*Живоп. произв.*: «Гадалка» (1895), «Богатырь» (1898); графич. автопортрет (1904) и портрет В.Я. Брюсова (1906); ил. к «Демону» М.Ю. Лермонтова» и др.]

Вучетич Евгений Викторович (1908—1974). Рос. скульптор-монументалист. [*Скульпт. произв.*: пам. Ф.Э. Дзержинскому в Москве (1958), статуя «Перекуём мечи на орала» (1957), многочисл. портреты героев Сов. Союза и пр.]

Галилей Винченцо (ок. 1520—1591). Ит. композитор, лютист, муз. теоретик, математик, чл. Флорентийской камераты.

Галилей Галилео (1564—1642). Ит. учёный, один из основателей точного естествознания, построил телескоп с 32-кратным увеличением, активно защищал гелиоцентрическую систему мира, за что был подвергнут суду инквизиции. В 1992 г. папа Иоанн Павел II объявил решение суда инквизиции ошибочным и реабилитировал Г.

Гапоненко Тарас Гурьевич (1906—1986). Рос. живописец, автор произв., посв. гл. обр. жизни колхозной деревни, к-рые сыграли значит. роль в развитии сов. жанр. живописи. [*Живоп. произв.*: «В птичьем городке» (1959—1960).]

Гаррик Давид (1717—1779). Англ. актёр, один из реформаторов сцены и основопол. просвет. реализма в европ. театре.

Гаршин Всеволод Михайлович (1855—1888). Рус. писатель, критик. [*Рассказы*: «Художник» (1879), «Красный цветок» (1883) и др.]

Ге Николай Николаевич (1831—1894). Рос. живописец, один из основателей ТПХВ. [*Живоп. произв.*: портреты А.И. Герцена, М.Е. Салтыкова-Щедрина, Л.Н. Толстого; «В Гефсиманском саду» (1869) и др.]

Герасимов Александр Михайлович (1881—1963). Рос. живописец, график, театр. художник, педагог, крупнейший предст. соц. реализма; чл. АХРР (с 1925), президент АХ СССР (1947—1957). [*Живоп. произв.*: портрет К.Е. Ворошилова (1927), серия «Рожь» (1946) и др.]

Герасимов Сергей Васильевич (1885—1964). Рос. живописец и график, чл. объед. «Маковец» (1922—1925), ОМХ (1926—1929), АХР (1930). [*Живоп. произв.*: «Клятва сибирских партизан» (1933), «Мать партизана» (1943—1950) и др.]

Гербель Николай Фёдорович (ум. 1724). Рос. архитектор, продолжил стр-во Кунсткамеры в Петербурге после Г.И. Маттарнови и Г. Кьявери.

Гёте Иоганн Вольфганг (1749—1832). Нем. поэт, драматург и писатель, мыслитель и естествоиспытатель, руководитель организованного им в 1791 веймарского т-ра и худож. академии; стоял во главе Йенского ун-та и предавался естеств.-научн. штудиям; основопол. нем. лит-ры Нового времени; один из ведущих участ. движения «Буря и натиск»; творч. Г. отразило важнейшие тенденции и противоречия эпохи; на темы его произв. написана великая музыка. [*Романы*: «Страдания юного Вертера» (1774), «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795—1796), «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (1821—1829). *Трагедия*: «Фауст» (1808—1832). *Автобиогр. проза*: «Поэзия и правда». *Естеств.-науч. тр.*: «Опыт о метаморфозе растений» (1790), «Учение о цвете» (1810).]

Гинзбург Моисей Яковлевич (1892—1946). Рос. архитектор, градостроитель и теоретик арх-ры, один из основопол. сов. конструктивизма и основателей ОСА (1925). [*Постройки*: жилые дома с обобществлённым обслуживанием в Москве (1926, 1930), Дом правительства в Алма-Ате (1921—1931) и др.]

Глинка Михаил Иванович (1804—1857). Рос. композитор, родоначальник рус. классич. музыки, положивший начало направлениям рус. оперы — нар. муз. драме и опере-сказке, опере-былине, классик рус. романса, основатель рус. симфонизма. [*Муз. произв.*: опера «Руслан и Людмила» (1842), симфонические соч., в т. ч. «Испанские увертюры» («Арагонская хота», 1845, и «Ночь в Мадриде», 1851), романсы «Ночной зефир», «Сомнение» и др., «Патриотическая песня» (была музыкальной основой государственного гимна РФ в 1994—2000).]

Гоген Поль (1848—1903). Франц. живописец, один из осн. предст. постимпрессионизма, близкий к символизму и стилю модерн; оказал значит. влияние на развитие изобр. иск-ва в XX в. [*Живоп. произв.*: «Арлезианка» (1888), «Жёлтый Христос» (1889), «Две таитянки на берегу» (1891), «Материнство» (1896), «Брод» (1901).]

Гоголь Николай Васильевич (1809—1852). Рус. писатель, прозаик и драматург. [*Осн. произв.*: сб-ки повестей «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831—1832), «Миргород» (1835). *Проза*: цикл «Петербургские повести» (1835—1842), поэма-роман «Мёртвые души» (1-й т. — 1842, 2-й т. сжѐг в 1852). *Пьесы*: «Ревизор» (пост. 1836), «Женитьба» (1841), «Игроки». *Публицистика*: «Выбранные места из переписки с друзьями» (1847).]

Гойен Ян ван (1596—1656). Голл. живописец, рисовальщик и офортист; один из создателей нац. шк. голл. пейзажа. [*Пейзажи*: «Дюны» (1629), «Вид на реке Маас» (1645), «Харлемское море» (1656) и др.]

Гойя Франсиско Хосе де (1746—1828). Исп. живописец, гравёр и рисовальщик, мастер парадного портрета, чьѐ творчество отличается смелым новаторством, страстной эмоциональностью, фантазией, остротой характеристики, социально направленным гротеском. [*Живоп. произв.*: «Молочница из Бордо» (1827—1828), росписи в капелле ц. Сан-Антонио де ла Флорида (1798).]

Голованов Лев Викторович (р. 1926). Рос. артист, с 1943 солист, с 1982 ассистент балетмейстера анс. нар. танца СССР.

Головин Александр Яковлевич (1863—1930). Рос. живописец, график и театр. художник, предст. стиля модерн, чл. объедин. «Мир иск-ва»; декоратор Императорских театров в Петербурге (с 1901); один из реформаторов театр.-декорац. иск-ва. [*Живоп. произв.*: портреты М. А. Кузмина (1910), Ф. И. Шаляпина в роли Бориса Годунова (1912), В. Э. Мейерхольда (1917); «Фарфор и цветы» (1915). *Оформл. театр. спектаклей*: «Жар-птица» на музыку И. Ф. Стравинского для Русских сезонов в Париже (1910), «Маскарад» по поэме М. Ю. Лермонтова в Александринском театре в Петрограде (1917).]

Гончарова Наталья Сергеевна (1881—1962). Рус. художница-авангардистка. Внесла значительный вклад в развитие авангардного искусства в России. Живописец, график, театральный художник. Правнучатая племянница жены Пушкина, Натальи Николаевны, в девичестве Гончаровой. [*Живоп. и графич. произв.*: «Сбор винограда» (1911), «Жатва» (1911), «Мистические образы войны» (1914) и др., ил. к «Слову о полку Игореве». *Оформл. театр. постановок*: оперы-балета «Золотой петушок» на музыку Н. А. Римского-Корсакова, костюмы и декорации к опере «Садко» Н. А. Римского-Корсакова, «Свадебке» И. Ф. Стравинского и др.]

Греков Митрофан Борисович (1882—1934). Рос. живописец, основополож. сов. батальной живописи; инициатор создания в СССР панорам и диорам. [*Живоп. произв.*: панорама «Оборона Царицына» (1933).]

Григорьев Борис Дмитриевич (1886—1939). Рос. живописец и график, театр. художник, иллюстратор; с 1919 за границей, в основном во Франции. [*Живоп. произв.*: портреты А. М. Горького (1926), С. В. Рахманинова (1930); «Сон» (1913—1914), цикл «Расея» (1917—1918); альбом рисунков «Intimite» (1918).]

Грис (Gris) Хуан (наст. имя и фамилия Хосе Викторiano Гонсалес, Gonzales) (1887—1927). Исп. живописец и график. С 1906 во Франции. Один из основоположников (вместе с П. Пикассо и Ж. Браком) кубизма. Конструктивно ясные, колористически богатые натюрморты, часто с изображением муз. инструментов.

Гросс Георг (1893—1959). Нем. график и живописец; участ. движения дадаизма; с 1932 жил в США. [*Графич. циклы*: «Лицо господствующего класса» (1921), «Меченые» (1923). *Живоп. произв.*: «Столпы общества» (1926).]

Гуттузо Ренато (1911/ 1912—1987). Ит. живописец, график, почётный член Академии художеств СССР (1962). [*Живоп. и графич. произв.*: «Извержение Этны» (1938), «Казнь в поле» (1938), «Распятие» (1940), серия акварелей «С нами Бог!» (1944), «Захват крестьянами пустующих земель в Сицилии» (1948), «Серные копии» (1955), «Кафе «Греко» (1976), «Альберто Моравиа» (1982).]

Давид Жак Луи (1748—1825). Франц. истор. живописец и портретист, основопол. и яркий лидер револ. классицизма, автор произв. большого обществ. звучания, в т. ч. посвящ. актуальным событиям его времени, активный деятель Великой французской революции.

Дали Сальвадор (1904—1989). Исп. живописец и график, один из самых известных предст. сюрреализма; работал также как художник кино. [*Живоп. произв.*: «Пылающий жираф» (1935), «Ядерный крест» (1952), «Лов тунца» (1966—1967). *Фильмы*: «Андалузский пёс» (1928), «Золотой век» (1930) — оба реж. Л. Бунюэль.]

Данте Алигьери (1265—1321). Ит. поэт и полит. деятель, создатель ит. лит. языка, его творч. оказало большое влияние на развитие европ. культуры. [*Соч.*: «Божественная комедия» (1307—1321), автобиограф. повесть «Новая жизнь» (1292—1293), филос. и полит. трактаты «О народной речи» (1304—1307), «Послания» (1304—1316).]

Дебюсси Клод Ашиль (1862—1918). Франц. композитор, основопол. муз. импрессионизма, чьё творч. оказало огромное влияние на композиторов мн. стран. [*Муз. произв.*: триптих «Ноктюрны» для орк. (1899); опера «Пелеас и Мелизанда» (1902); балеты «Кама» (1912); поэма для голоса, жен. хора и орк. «Дева-избранница» (1888); фп. произв. «Бергамская сюита», «Эстампы» (1903); муз. к драм. спектаклям.]

Дега Эдгар (1834—1917). Франц. живописец, график и скульптор, предст. импрессионизма, мастер пастельного рисунка. [*Живоп. произв.*: «Оркестр Оперы» (1868—1869), «Репетиция на сцене» (ок. 1876—1877), портрет Э. Дюранти (1879). *Скульпт. произв.*: «Большая арабеска» (ок. 1882—1895), «Танцовщица» (ок. 1896—1911).]

Дейк Антонис ван (1599—1641). См. Ван Дейк Антонис.

Дейнека Александр Александрович (1899—1969). Рос. живописец, график, скульптор, художник-монументалист, иллюстратор; один из учредителей ОСТ. [*Живоп. произв.*: «Будущие лётчики» (1938), «Хорошее утро» (1959—1960); росписи ВДНХ в Москве (1957); мозаики на ст. Моск. метрополитена «Маяковская» и «Новокузнецкая».]

Декарт Рене (1596—1650). Франц. учёный, философ, естествоиспытатель, математик, физик и физиолог, родоначальник европ. рационализма, автор формулы «Мыслю, следовательно, существую». [*Соч.*: «Геометрия» (1637), «Рассуждение о методе...» (1637), «Начала философии» (1644).]

Де Кирико Джорджо (1888—1978). Итал. живописец и теоретик иск-ва, один из основателей направления метафизической живописи (1917). [*Живоп. произв.*: «Меланхолия пре-красного дня» (1913), «Римские дома» (темпера, 1922).]

Делакруа Эжен (1798—1863). Франц. живописец и график, художник-монументалист, иллюстратор, лидер франц. шк. романтизма; автор «Дневников». [*Живоп. произв.*: «Алжирские женщины» (1833—1834), «Охота на львов в Марокко» (1855), росписи Бурбонского дворца (1833—1837 и 1838—1847), Люксембургского дворца (1841—1846), галереи Аполлона в Лувре (1850—1851) — все в Париже.]

Делоне Робер (1885—1941). Франц. художник, график и художник-монументалист, основатель (вместе с С. Делоне-Терк) разновидности абстрактной живописи — орфизма; разработал собств. теорию света и цвета в живописи — симультанизм. [*Живоп. произв.*: «Эй-фелева башня» (1910), «Португальский натюрморт» (1915—1916), серии «Окна» (1912), «Бесконечные ритмы» (1933—1934) и др.; росписи павильона на Всемирн. выставке в Париже (1937, совм. с С. Делоне-Терк.)

Дени Виктор Николаевич (наст. фам. Денисов, 1893—1946). Рос. график, карикатурист, один из основопол. сов. полит. плаката. [*Графич. произв.*: «Антанта!» (1919), «На могиле контрреволюции» (1920), «На Москву! Хох! От Москвы: ох!» (1941) и др.]

Дени Морис (1870—1943). Франц. живописец, график, теоретик иск-ва, предст. символизма и стиля модерн, один из основателей группы «Наби». [*Живоп. произв.*: «Апрель» (1892), «Музы» (1893), панно «История Психеи» (1908—1909).]

Дерен Андре (1880—1954). Франц. живописец, график, скульптор, театр. художник, ке-рамист, иллюстратор; один из основопол. фовизма и ран. кубизма; после увлечения этими течениями создаёт сумрачные застывшие произв. с вытянутыми готич. формами (1910), а затем работы неоклассицистского характера (1920—1930-е). [*Живоп. произв.*: «Окно в парк» (1912), «Кухонный стол» (1911—1912), «Натюрморт с апельсинами» (1931).]

Джордано Лука (1632—1705). Ит. живописец, яркий предст. барокко, мастер декор. росписей. [*Живоп. произв.*: «Кузница Вулкана», фрески в палаццо Медичи-Риккарди (1683—1686) во Флоренции, в Эскориале (1692—1694) в Мадриде и др.]

Дидро Дени (1713—1784). Франц. философ-просветитель, писатель, основатель и редактор «Энциклопедии, или Толкового словаря, наук, искусств и ремёсел» (т. 1—35, 1751—1780). [*Соч.*: «Письмо о слепых в назидание зрячим» (1749), «Мысли об объяснении природы» (1754), «Философские принципы материи и движения» (1770), «Жак-фаталист» (1773), антиклерик. роман «Монахиня» (1760), «Племянник Рамо» (1762—1769) и др.]

Добужинский Мстислав Валерианович (1875—1957). Рос. график, живописец, театр. художник, иллюстратор, чл. объед. «Мир иск-ва»; предст. стиля модерн; с 1925 жил в Литве, с 1938 — в Великобритании, с 1939 — в США; автор «Воспоминаний» (1976). [*Живоп. произв.*: «Домик в Петербурге» (1905), «Окно парикмахерской» (1906); серия литографий «Петербург в 1921 году» (1922). *Графич. произв.*: ил. к произведениям «Казначейша» М. Ю. Лермонтова (1912), «Тупейный художник» Н. С. Лескова (1922), «Белые ночи» Ф. М. Достоевского (1923), «Свинопас» (1917) и «Принцесса на горошине» Г. Х. Андерсена (1918). *Оформл. театр. пост.*: почти 200 спектаклей.]

Донген Кес ван (наст. имя Теодор Мари Корнель, 1877—1968). Франц. живописец голл. происх., чл. объед. «Мост», с 1906 присоединился к фовистам.

Достоевский Фёдор Михайлович (1821—1881). Рус. писатель, впервые в лит-ре поставивший проблему исследования противоречивой, болезненной человеч. психики, резко обозначивший ряд общих вопросов бытия (смысла жизни, религиозно-духовного очищения и мн. др.), участник кружка М. В. Петрашевского, в 1849 был арестован и приговорён к смертной казни, заменённой каторгой (1850—1854) с последующей службой рядовым, в 1859 возвратился в Петербург; творч. Д. оказало мощное влияние на рус. и мировую лит-ру. [*Романы*: «Униженные и оскорблённые» (1861), «Преступление и наказание» (1866), «Идиот» (1868), «Бесы» (1871—1872) и др. *Повести*: «Белые ночи» (1846), «Неточка Незванова» (1849, неоконч.), «Записки из Мёртвого дома» (1861—1862) и др. *Публицистика*: «Дневник писателя» (1873—1881) и др.]

Дюшан Марсель (1887—1968). Франц. живописец, скульптор и теоретик иск-ва, предст. концептуального иск-ва, изобретатель реди-мейд (1913); автор произв. в духе кубизма и футуризма (1911—1912); принимал участ. в движении дадаистов и сюрреалистов; автор объектов и инсталляций; оказал значит. влияние на формирование иск-ва XX в. [*Живоп. произв.*: «Обнажённая, спускающаяся по лестнице» (1912); *реди-мейд* «Велосипедное колесо» (1913), «Фонтан» (1917) и др.; *кинетич. объект* «Вращающиеся стеклянные плоскости» (1922).]

Дягилев Сергей Павлович (1872—1929). Рос. театр. и худ. деятель, создатель худ. объед. «Мир иск-ва» (совм. с А. Н. Бенуа), соредатор одноим. журнала, организатор выставок рус. иск-ва, ист. Рус. концертов, а также Русских сезонов (с 1907) за границей, создатель труппы «Русский балет С. П. Дягилева» (1911—1929).

Жерико Теодор (1791—1824). Франц. живописец и график, основопол. романтизма во франц. живописи. [*Живоп. произв.*: «Бег свободных лошадей в Риме» (1817), «Скачки в Эпсоме» (1821), серия портретов душевнобольных (ок. 1822—1823).]

Забелин Иван Егорович (1820—1908/1909). Рос. историк, археолог, автор тр. и публ. док-дов по истории быта русского народа XVI—XVIII вв., истории Москвы; пред. Об-ва истории и древностей российских (1879—1908); фактич. рук. Ист. музея в Москве.

Захаров Андреян Дмитриевич (1761—1811). Рос. архитектор, один из крупнейших мастеров рус. классицизма. [*Постройки*: собор в Кронштадте (1806—1817, не сохранился), проекты образцовых (типовых) сооружений для русских городов.]

Земцов Михаил Григорьевич (1688—1743). Рос. архитектор, предст. ран. барокко. [*Постройки*: ц. Симеона и Анны в Петербурге (1731—1734), участ. в создании Летнего сада в Петербурге, дворцовых комплексов в Петродворце и Таллине (Кадрiorг).]

Зубов Алексей Фёдорович (1682 — после 1750). Рос. гравёр, крупнейший гравёр эпохи Петра I, основопол. пейзажной гравюры в рус. иск-ве. [*Гравюры*: «Васильевский остров» (1714), «Баталия при Гангуте» (1715).]

Иванов Александр Андреевич (1806—1858). Рос. живописец и рисовальщик, учился у своего отца А. И. Иванова; в 1831—1858 жил в Италии. [*Живоп. произв.*: «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» (1824), «Явление Христа Марии Магдалине» (1835), портрет Н. В. Гоголя.]

Иогансон Борис Владимирович (1893—1973). Характерный предст. реалистической традиции в живописи сов. периода, автор книг и статей по вопросам изобр. иск-ва. Главные работы И. связаны с историко-рев. тематикой и оказались своего рода манифестами иск-ва социалистического реализма. Среди излюбленных тем этого иск-ва — славное рев. прошлое страны Советов и его герои.

Иофан Борис Михайлович (1891—1976). Рос. архитектор и градостроитель. [*Плостройки*: адм.-жилой комплекс на ул. Серафимовича в Москве (1928—1931), санаторий в Барвихе Моск. обл. (1931—1935). *Проекты*: Дворец Советов для Москвы (1931, с соавт.)]

Истомин Константин Николаевич (1886/1887—1942). Рос. живописец и график, чл. объедин. «Маковец», «Четыре иск-ва», АХРР (с 1931). [*Живоп. произв.*: «Перед зеркалом» (1930), «Вузовки» (1931) и др.]

Кабаков Илья Иосифович (род. 1933). Автор картин, альбомов, инсталляций. Ведущий предст. русского постмодернизма, глава моск. концептуальной школы 1970—1980-х. В сер. 1960-х начал самостоятельное творчество с анализа принципов иллюстрирования как модели творчества, к-рое понимал семиотически — как создание текста. Для К. критика и слова, и изображения становится центральной: ранние рисунки и картины изображают банальные предметы на пустом фоне, между к-рыми при помощи фраз или линий установлены абсурдные причинно-следственные связи. Композиционные закономерности (центр — периферия и др.) осмыслены как выражение властных и культурных иерархий; иск-во видится как оформление логических структур. Центральная работа 1970-х — серия альбомов «10 персонажей» (1972—1975, Нац. центр иск-ва и культуры им. Жоржа Помпиду, Париж и собств. худ.), в каждом из к-рых рассказана и прокомментирована история чудака, завершающаяся его растворением в белом фоне. К. работает с «бюрократической» эстетикой док-та и списка, осмысляя её как образ трагикомического отсутствия реальности и тем самым прочитывая опыт авангарда через традицию рус. лит-ры XIX в. (прежде всего «Мёртвых душ» Н. В. Гоголя). Эта линия была продолжена в текстовых картинах-стендах конца 1970—1980-х («ЖЭКовская серия»), иногда с использованием реальных предметов («Кухонная серия»). Затем та же проблематика предстала в пространстве (инсталляция «16 верёвок», 1986). В 1990-е К. приходит к практике и теории «тотальной инсталляции» — театрализованного целостного пространства, развёрнутого во времени зрительского восприятия. Инсталляция «Красный вагон» (1991) была первой пластической метафорой сценария коммунистической утопии, от патетического нач. до катастрофического падения энергии стр-ва (типичный для худ. мотив мусора); «Большой архив» (1993) тематизировал кафкианский бюрократический универсум. В своих инсталляциях К. нередко проектирует эффектное событие: «Случай в музее» (1992), «Красный павильон» (1993) и др. тематизируют прежде всего новую для визуальных иск-в категорию времени и сопряжённый с ней эффект неожиданности. В ряде инсталляций используются голоса и звуки. С 1989 живёт и работает в Западной Европе и США.

Кавальери Эмилио де (ок. 1550—1602). Ит. композитор, дипломат, театр. архитектор. Возможно, чл. Флорентийской камераты, один из первых исп. генерал-бас, автор одной из первых духовных ораторий. [*Муз. произв.*: пастораль «Отчаяние Филена» и «Сатир» (1590).]

Кампанелла Томмазо (1568—1639). Ит. философ, монах-доминиканец, создатель коммунистич. утопии, неоднократно обвинявшийся в ереси; автор соч. по философии, политике, астрономии, медицине, а также канцон, мадригалов, сонетов.

Кандинский Василий Васильевич (1866—1944). Рос. живописец и график, один из основопол. и теоретиков абстрактного иск-ва; участвовал в организации об-ва «Синий всадник» и Инхука; преподавал в Баухаузе (1922—1933); в 1907—1914 и 1922—1933 жил в Германии, с 1933 — в Париже; оказал огромное влияние на развитие иск-ва XX в. [*Живоп. произв.*: «Пёстрая жизнь» (1907), «Импровизация № 7», «Сумеречное» (1917), серия гравюр «Маленькие миры» (1922), «Доминирующая кривая» (1935) и др. *Соч.*: «Точка и линия на плоскости» (1926).]

Канова Антонио (1757—1822). Ит. скульптор, предст. классицизма. [*Надгробие* папы Климента XIII в Риме (1792), *статуя* «Амур и Психея» (1793) и др.]

Караваджо Микеланджело (наст. фам. Меризи да Караваджо, 1573—1610). Ит. живописец, работавший вне худож. школ и направлений, внёс значительный вклад в формирование натюрмортов и бытового жанра как самостоятельных видов живописи. Творч. К. послужило основой для формирования особого направления в европ. иск-ве XVII в. — караваджизма и оказало большое влияние на развитие реалистич. тенденций в европ. иск-ве. [*Живоп. произв.*: «Вах» (1593—1594), «Отдых на пути в Египет» (1594—1596), «Лютнист» (1595), «Христос в Эммаусе» (1596—1598), «Смерть Марии» (ок. 1605—1606) и др.]

Карсавина Тамара Платоновна (1885—1978). Рос. артистка балета. В 1902—1918 в Мариинском театре, в 1909—1929 выступала в Рус. сезонах и в труппе Рус. балета С. П. Дягилева (гл. партии в пост. М. М. Фокина); в 1930—1935 вице-през. Королев. Академии танца в Лондоне. [*Осн. партии*: Арсиноя («Египетские ночи» А. С. Аренского), Коломбина («Карнавал» на музыку Р. Шумана).]

Каччини Джулио (ок. 1550—1618). Ит. музыкант, композитор, певец (тенор), вок. педагог, виртуоз-теорбист, чл. Флорентийской камераты. [*Муз. произв.*: пастораль «Похищение Кефала» (1597), арии, сольные мадригалы.]

Кеплер Иоганн (1571—1630). Нем. астроном, один из создателей современной астрономии. [*Соч.*: «Тайна Вселенной» (1626), «Гармония мира» (1619), «Планетные таблицы» (т. н. «Рудольфовы таблицы», 1629).]

Кибальников Александр Павлович (1912—1987). Скульптор, д. чл. АХ СССР (1963). Начиная с 1946 работал над пам. Н. Г. Чернышевскому (установлен в 1953) в Саратове. В 1956 стал победителем в конкурсе на пам. В. В. Маяковскому (установлен в 1958) в Москве. Автор портрета Маяковского на могиле поэта на Новодевичьем кладбище в Москве (1956), а также портрета Маяковского в нижнем зале станции «Маяковская» моск. метро. Тема космоса отразилась в работе К. над двумя аллегорическими фигурами — «Наука» и «Прогресс» для Звёздного городка под Москвой (1961). К. — автор обширной Ленинианы и один из авторов грандиозного мемориала «Защитникам Брестской крепости».

Кившенко Алексей Данилович (1851—1895). Рус. живописец, был близок к передвижникам, писал бытовые, батальные, ист. картины.

Клас Питер (1597/1598—1661). Голл. живописец, автор многочисл. натюрмортов с изображением обыденных бытовых предметов. [*Живоп. произв.*: «Натюрморт с селёдкой» (1636), «Трубки и жаровня» (1636) и др.]

Ключевский Василий Осипович (1841—1911). Рос. историк, педагог, чл. Московского археологического об-ва, Об-ва любителей российской словесности, Московского об-ва истории и древностей российских (председатель с 1893—1905); автор тр. по истории гос-ва, культуры и быта рус. народа.

Кокоринов Александр Филиппович (1726—1772). Рос. архитектор, предст. ран. классицизма, учитель В. И. Баженова и А. Д. Захарова. [*Постройки*: дворец К. Г. Разумовского (1762—1766) совместно с Ж. Б. М. Вален-Деламотом в Петербурге.]

Комар Виталий Анатольевич (род. 1943) и **Меламид Александр Данилович** (род. 1945). Лидеры неоавангарда 1970-х, создатели соц-арта — самого оригинального наряду с моск. концептуализмом худ. явления в послевоенном СССР. Стали соавторами в 1972, когда нашли приём критики языка власти через его воспроизведение, написав свой «Двойной автопортрет» в официозном стиле (1973, частное собр., США). Сомнению были подвергнуты и традиционные категории иск-ва — авторство, стиль, духовное и эмоц. содержание. Аксиомы модернизма были спародированы в двух проектах (1973), представляющих наследие вымышленных худ. — А. Зяблова, крепостного самородка-абстракциониста XVIII в., и реалиста Н. Бучумова, пострадавшего от руки авангардистов. К. и М. обнаруживают механизмы языка во всём, что претендует на безусловность истины, и обнажают идеологический характер любого высказывания. В 1973 создали первую в СССР инсталляцию («Рай»). В 1975—1976 эмигрировали, с 1977 живут и работают в Нью-Йорке. В 1990-е посвятили себя масштабному проекту «Выбор народа» (написание «любимой картины» того или иного народа на основании статистических данных), в к-ром от критики языка тоталитарной власти закономерно перешли к критике языка демократии.

Конёнков Сергей Тимофеевич (1874—1971). Рос. скульптор, монументалист и портретист; участник выставок «Мира иск-ва» и «Союза рус. художников». [*Скульпт. произв.*: «Рабочий-боевик 1905 г. Иван Чуркин» (1906), «Нике» (1906), «Стрибог» (1910), «Освобождённый человек» (1947) и др.]

Кончаловский Пётр Петрович (1876—1956). Рос. живописец, один из основателей объед. «Бубновый валет»; ран. творч. К. оказало заметное влияние на развитие сов. иск-ва. [*Живоп. произв.*: «Наташа на стуле» (1910), «Семейный портрет» (1912), «Агава» (1916), «Сирень» (1933), портреты Г. Б. Якулова (1910), В. Э. Мейерхольда (1938), «Сиена. Площадь Синьории» (1912) и др.]

Коперник Николай (1473—1543). Польск. астроном, создатель гелиоцентрической системы мира; с 1616 по 1628 его труды были запрещены католич. церковью. [*Соч.*: «О вращении небесных тел», «Комментарии».]

Корецкий Виктор Борисович (1909—1998). Рос. график-плакатист. [*Плакаты*: «Мир победит» (1950), «Будьте прокляты!» (1965).]

Коржев Гелий Михайлович (полн. фам. Коржев-Чувелёв, р. 1925). Рос. живописец, педагог; автор крупномасштабных жанровых полотен героико-драматич. тематики. [*Живоп. произв.*: триптих «Коммунисты» (1957—1960), «Опрокинутый» (1974—1975).]

Корин Павел Дмитриевич (1892—1967). Рос. живописец, реставратор, автор портретов, ист. композиций, пейзажей; выполнял монумент. мозаики в Моск. метрополитене на ст. «Комсомольская»; руководитель реставрац. мастерской Музея изобр. иск-в им. А. С. Пушкина (1932—1959), вместе с братом А. Д. Кориным реставрировал картины Дрезд. карт. галереи; коллекционер др.-рус. иск-ва. [*Живоп. произв.*: этюды к картине «Русь уходящая» (1930-е), портреты А. М. Горького (1932), М. В. Несерова (1939), Р. Гутузо (1961).]

Коробов Иван Кузьмич (1700—1747). Рос. архитектор и инженер, предст. ран. барокко. [*Постройки*: перестройка здания Адмиралтейства в Петербурге (1727—1738).]

Коровин Константин Алексеевич (1861—1939). Рос. живописец, признанный мастер пленэрной живописи, чл. объед. «Мир иск-ва», чл.-учредитель Союза рус. художников (1903); один из реформаторов театр.-декорац. иск-ва; автор красочных зрелищных декораций в Моск. частн. опере С. И. Мамонтова (1885—1889, 1896—1898), в Большом театре (1903—1910), императорских моск. театрах (1910—1919); с 1923 жил за границей. [*Живоп. произв.*: «У балкона» (1889), «Зимой» (1894), портрет Ф. И. Шаляпина (1911), «Розы и фиалки» (1912) и др.; *оформл. оперных спектаклей*: «Руслан и Людмила» (совм. с А. Я. Головиным) и «Жизнь за царя» М. И. Глинки, «Золотой петушок» и «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова (1911), «Хованщина» М. П. Мусоргского (1911).]

Короленко Владимир Галактионович (1853—1921). Рус. писатель, публицист, обществ. деятель. [*Рассказы и повести*: «Слепой музыкант» (1886), «Река играет» (1891) и др. *Автобиогр. проза*: «История моего современника» (опубл. посм. 1922).]

Корси Якопо. Учёный, просвещённый любитель музыки, с 1592 в его доме после отъезда Дж. Барди в Рим продолжались встречи Флорентийской камераты; отсюда её др. назв. — Камерата Барди—Корси.

Кортон Пьетро да (1596—1669). Ит. живописец и архитектор, яркий предст. зрелого барокко, мастер монумент. живописи. [*Живоп. произв.*: фрески в палаццо Барберини в Риме (1633—1639), в палаццо Питти во Флоренции (1640—1647).]

Костецкий Владимир Николаевич (1905—1968). Рос. живописец, писал жанровые картины. [*Живоп. произв.*: «Допрос врага» (1937).]

Костомаров Николай Иванович (1817—1885). Рос. историк, писатель; один из рук. Кирилло-Мефодиевского об.-ва.

Крамской Иван Николаевич (1837—1887). Рос. живописец, рисовальщик, педагог, худож. критик, обществ. деятель; организатор Артели художников, один из создат. и идейн. руковод. ТПХВ. [*Живоп. произв.*: «Полесовщик» (1874), «Некрасов в период «Последних песен» (1877—1878), «Неизвестная» (1883), портреты И. И. Шишкина (1873), А. Д. Литовченко (1878), В. С. Соловьёва (1885) и др.]

Кручёных Алексей Елисеевич (1886—1968). Рус. поэт, теоретик футуризма. [*Поэтич. сб.*: «Помада» (1913). *Поэма* «Пустынники» (1913) и др. *Теоретич. работы*: «Слово как таковое» (1913), «Чёрт и речетворцы» (1913), «Меланхолия в капоте» (1919) и др.]

Кукрыниксы. Псевдоним творч. коллектива графиков и живописцев, в который вошли: Куприянов Михаил Васильевич (1903—1991), Крылов Порфирий Никитич (1902—1990), Соколов Николай Александрович (1903—2000); авторы злободневных, гротескных карикатур и плакатов, ил. к лит. произв., картин. [*Карикатуры*: «Транспорт» (1933—1934), «Поджигатели войны» (1953—1957); ил. к произв. М. Е. Салтыкова-Щедрина, И. Ильфа и Е. Петрова (1933, 1967). *Живоп. произв.*: «Старые хозяева» (1936—1937), «Конец» (1947—1948).]

Купер Самюэль (1609—1672). Англ. живописец-миниатюрист. Жил во Франции и Голландии до 1642.

Кустодиев Борис Михайлович (1878—1927). Рос. живописец, график, театр. художник, мастер кн. ил., чл. Союза рус. художников (1907—1910), объедин. «Мир иск-ва» (с 1910), АХРР (с 1923). [*Живоп. и графич. произв.*: портрет И. Я. Билибина, «Купчиха» (1912), «Масленица» (1916), портрет Ф. И. Шаляпина (1922) и др.; ил. к произв. «Леди Макбет Мценского уезда» Н. С. Лескова (1923), «Русские типы» Е. И. Замятина (1923); *оформл. спектакля* «Блоха» Е. И. Замятина в МХАТе 2-м (1925).]

Кьявери Гаэтано (1689—1770). Ит. архитектор, работал в России. [*Постройки*: участвовал в строит-ве здания Кунсткамеры, придворной ц. в Дрездене.]

Кюи Цезарь Антонович (1835—1918). Рос. композитор, муз. критик, чл. «Могучей кучки»; инженер-генерал, специалист в обл. фортификации. [*Муз. произв.*: оперы «Сын мандарина» (1859), «Пир во время чумы» (1900), дет. опера, фп. миниатюры, романсы, в т. ч. «Сожжённое письмо» на сл. А. С. Пушкина, и др.]

Лактионов Александр Иванович (1910—1972). Рос. живописец и график; автор жанровых картин и портретов. [*Живоп. произв.*: автопортрет (1945), «Подвиг учёного» (1962—1965).]

Лансере Евгений Евгеньевич (1875—1946). Рос. график и живописец, чл. объедин. «Мир иск-ва», мастер станковой и книж. графики, театр.-декорац. и монумент. иск-ва. [*Графич. произв.*: ил. к лит. произв. «Хаджи Мурат» (1912—1915, 1936—1937) и «Казачья» (1917—1937) Л. Н. Толстого, «Ашик-Кериб» М. Ю. Лермонтова (1914); станковые работы — «Никольский рынок в Петербурге» (1901) и др.; *монумент. росписи* на Казанском вокзале в Москве (1933—1934, 1945—1946). *Ист. композиции*: серия «Трофеи русского оружия» (1942).]

Ларионов Михаил Фёдорович (1881—1969). Рос. живописец, график, театр. художник и теоретик иск-ва; один из лидеров ран. рус. авангарда; основал т. н. лучизм — направление абстрактного иск-ва; организовал (совм. с Н. С. Гончаровой) выставки «Бубновый валет» (1910), «Ослиный хвост» (1912), «Мишень» (1913); с 1916 в Париже. [*Живоп. произв.*: «Отдыхающий солдат» (1911), цикл «Времена года» (1912), «Лучистый пейзаж» (1913) и др.]

Леблон Жан Батист Александр (1679—1719). Франц. архитектор, инженер, градостроитель, с 1716 работавший в России, участвовал в стр-ве Петербурга, Петергофа, Стрельны.

Левитан Исаак Ильич (1860—1900). Рос. живописец, передвижник (с 1891), создатель пейзажа настроения в рус. живописи. [*Живоп. произв.*: «После дождя. Плёт» (1889), «Золотая осень» (1895), «Озеро. Русь» (1900) и др.]

Левитин Юрий Анатольевич (р. 1941). Рос. живописец, участник XV выставки членов Академии художеств СССР.

Левицкий Дмитрий Григорьевич (ок. 1735—1822). Рос. живописец, один из крупнейших рус. портретистов XVIII в. [*Живоп. произв.*: портреты Дидро (1773—1774), М. А. Дьяковой (1778), Екатерины II (1783) и др.]

Леже Фернан (1881—1955). Франц. живописец, скульптор, график, керамист, декоратор; снял эксперим. фильм «Механический балет». [*Живоп. произв.*: «Город» (1919), «Строители» (1950); мозаика в ун-те в Каракасе (1954).]

Ле Корбюзье Шарль Эдуард (наст. фам. Жаннере, 1887—1965). Франц. архитектор и градостроитель, дизайнер, теоретик арх-ры; один из основ. создателей функционализма; совм. с Озанфаном основал течение пуризма в живописи (1918), для которого характерны

аскетичные, геометрически выверенные полуабстрактные формы; оказал решающее влияние на развитие арх-ры XX в. [*Постройки*: Дом Центросоюза в Москве (1928—1935), вилла Савой в Паусси (1929—1930), Центр искусств в Кембридже, США (1961—1964). *Соч.*: «Пять пунктов современной архитектуры» (1926), «Модуль» (1949).]

Ленотр Андре (1613—1700). Франц. архитектор, мастер садово-паркового иск-ва, предст. классицизма; ансамбли Л. на долгое время стали эталоном дворц. парка, с XVII в. появившегося во всех странах Западной Европы. [*Постройки*: Во-ле-Виконт (1655—1661), Тюильри (1664) и др. во Франции; Гринвич, Сент-Джеймс и др. в Англии; Шарлоттенбург в Германии.]

Лентулов Аристарх Васильевич (1882—1943). Рос. живописец и театр. художник, один из основателей об-ва «Бубновый валет» (1910), чл. АХРР (с 1926), ОМХ (с 1928). [*Живоп. произв.*: «Василий Блаженный» (1913), «Звон» (1915), портрет А. С. Хохловой (1919) и др.]

Лермонтов Михаил Юрьевич (1814—1841). Рус. писатель, автор первого в рус. лит-ре психол. романа, обозначившего новые пути рус. прозы; поэт, чья лирика является вершиной романтизма и одновременно его завершением; убит в Пятигорске на дуэли с И. С. Мартьяновым. [*Лирика*: «Жалобы турка» (1829), «Молитва» (1829), «Нет, я не Байрон, я другой...» (1832), «Парус» (1832), «Смерть поэта» (1837), «Дума» (1837), «Родина» (1841), «Выхожу один я на дорогу...» (1841) и др. *Поэмы*: «Кавказский пленник» (1828), «Измаил-Бей» (1832), «Мцыри» (1838—1839), «Демон» (законч. 1839) и др. *Романы*: «Вадим» (1832—1834, незаконч.), «Герой нашего времени» (1840) и др. *Пьеса*: «Маскарад» (1835—1836).]

Ломоносов Михаил Васильевич (1711—1765). Первый рос. учёный-естествоиспытатель мирового значения, поэт-просветитель, один из основопол. силлабо-тонич. стихосложения, создатель фундам. философ. тр. и научн. грамм. рус. яз.; возродил иск-во мозаики и производство смальты; историк, поборник развития отеч. просвещения, науки и экономики. [*Науч. трактаты*: «О слоях земных», «О сохранении и размножении российского народа», «Первые основания металлургии, или рудных дел», «Древняя Российская история от начала Российского народа до кончины великого князя Ярослава Первого», «Краткое руководство к красноречию» и др. *Мозаики*: портрет Петра I, «Полтавская баталия» (1762—1764) и др. *Лит. произв.*: трагедия «Тамира и Селим» (1750), поэма «Пётр Великий», оды.]

Лосенко Антон Павлович (1737—1773). Рос. живописец и рисовальщик, предст. классицизма, один из основателей рус. академич. шк. живописи, основатель рус. худож. педагогики. [*Живоп. произв.*: портреты П. И. Шувалова (1760), А. П. Сумарокова (1760).]

Львов Николай Александрович (1751—1803/1804). Рос. архитектор и теоретик архитектуры, предст. классицизма, график, поэт, музыкант, изобретатель. [*Постройки*: Невские ворота Петропавловской крепости (1784—1787), Троицкая церковь (1785—1787) в Петербурге, Борисоглебский собор в Торжке (1785—1796), усадебный ансамбль в с. Никольском близ Торжка (1789—1804).]

Магритт Рене Франсуа Гислен (1898—1967). Бельг. художник-сюрреалист. Известен как автор остроумных и вместе с тем поэтически загадочных картин. [*Живоп. произв.*: «Вероломство образов» (1928—1929), «Условия человеческого существования» (1933), «Перспектива мадам Рекамье» (1951), «Сын человеческий» (1964) и др.]

Мадерна Карло (1556—1629). Ит. архитектор, предст. барокко; с 1603 руководил постройкой собора Св. Петра в Риме, изменив замыслы Микеланджело. [*Постройки*: ц. Санта-Сусанна (1596—1603), палаццо Барберини (1629—1632) в Риме.]

Мазерель Франс (1889—1972). Бельг. художник, представитель «левого» экспрессионизма, мастер больших графических циклов-«романов». Активно работал как художник театра и кино, живописец-монументалист, создавал эскизы для керамики. [*Графич. произв.*: «Крестный путь человека» (1918), «Мой часослов» (1919), «Город» (1925), «От чёрного к белому» (1939), «Пляска смерти» (1941), «Юность» (1948) и др.; ил. к произведениям А. Барбюса, С. Цвейга, Р. Роллана и др.]

Маковский Владимир Егорович (1846—1920). Рос. живописец и график, педагог, передвижник (с 1872). [*Живоп. произв.*: «Вечеринка» (1875—1897), «На бульваре» (1886—1887), «Не пуцуй!» (1892) и др.]

Макогоненко Георгий Пантелеймонович (1912—1986). Рос. литературовед.

Малевич Казимир Северинович (1878—1935). Рос. живописец и график, теоретик иск-ва, одна из ключевых фигур рус. авангарда, основопол. супрематизма — одной из разновидностей абстрактного иск-ва; во втор. пол. 1920-х создаёт пространственные супрематические конструкции — архитектуроны; в кон. 1920-х возникают полусупрематические живопр. работы — человек. фигуры, закрашенные плоскостями локальных цветов; в посл. годы обращается к реалистич. манере (нередко со следами супрематизма в деталях изображения); оформил первую постановку «Мистерии-Буфф» Маяковского в Петрограде (1918); создавал проекты бытовых вещей, рисунки для текстиля, фарфора; творч. М. оказало огромное влияние на развитие иск-ва XX в. [*Живоп. произв.*: автопортрет (1908), «Лесоруб» (1912), портрет М. В. Матюшина (1913), «Супрематизм. Белое на белом» (1918), «Чёрный круг» (кон. 1920-х), «Жница» (1928—1932), «Крестьянин» (1928—1932), «Красный дом» (1932) и др. *Соч.*: «От кубизма и футуризма к супрематизму» (1916), «О новых системах в иск-ве» (1919).]

Малларме Стефан (1842—1898). Франц. поэт, теоретик франц. символизма и глава этого течения. [*Поэтич. сб.* «Стихотворения» (1887). *Драм. поэма* «Иродиада» (1867—1869) и др.]

Мамонтов Савва Иванович (1841—1918). Рос. промышленник из купцов (разорился в 1889). Меценат, знаток музыки, изобр. иск-ва, художник-любитель; в 1885 основал на свои средства Моск. частную рус. оперу.

Мане Эдуард (1832—1883). Франц. живописец и график, один из основопол. импрессионизма; творч. М. способствовало обновлению франц. живописи XIX в. и повлияло на дальнейшее развитие европ. иск-ва. [*Живоп. произв.*: «Флейтист» (1866), «Завтрак в мастерской» (1868), «Аржантей» (1874), «Бар в Фоли-Бержер» (1881—1882) и др.]

Маринетти Филиппо. Ит. поэт (наиболее известна его поэма «Красный сахар»), основопол. направления футуризма.

Марке Альбер (1875—1947). Франц. живописец и график, пейзажист; в 1905—1907 примыкает к фовистам. [*Живоп. произв.*: «Регата в Фекане» (1906), «Мост Сен-Мишель в Париже» (1908) и др.]

Мартини Симоне (ок. 1284—1344). Ит. живописец сиенской школы, последователь Дуччо. [*Фрески* в палаццо Публико в Сиене (1315).]

Мартос Иван Петрович (1754—1835). Рос. скульптор, предст. классицизма, мастер мемориальной и монумент.-декор. пластики. [*Скульпт. произв.*: надгробия М. П. Собакиной (1782), Е. С. Куракиной (1792) и др., памятники Э. Ришелье в Одессе (1823—1828), М. В. Ломоносову в Архангельске (1826—1829).]

Маруки Ири. Япон. живописец XX в., творческим работам которого свойственны гражданственный пафос и высокое реалистич. мастерство.

Масон Андре (1896—1987). Франц. живописец и график, один из видных мастеров сюрреализма, мастер книж. ил.; одна из важных тем в творч. М. — борьба животных, олицетворяющая враждебность природы и человека. [*Живоп. произв.*: «Амфора» (1925), «Битва рыб» (1926), «Земля» (1939), «В лесу» (1944) и др.]

Матвеев Александр Терентьевич (1878—1960). Рос. скульптор и педагог; мастер скульпт. малых форм; чл. объедин. «Мир иск-ва», «Голубая роза». [*Скульпт. произв.*: портрет (1900) и надгробие В. Э. Борисова-Мусатова (1910), скульпт. ансамбль в Кучук-Кое, Крым (1910-е), «Женская фигура» (1937), скульпт. пластика для Петрогр. (Ленингр.) фарфор. завода.]

Матисс Анри (1869—1954). Франц. живописец, график, скульптор, мастер декор. иск-ва; лидер фовизма; в 1930-е изобрёл технику декупажа (вырезок из цветной бумаги), в которой создавал композиции для своей книги литографий «Джаз» (изд. 1947); оформил книги С. Малларме, П. Ронсара и др. (1930—1940); творч. М. оказало большое влияние на развитие иск-ва XX в. [*Живоп. произв.*: «Роскошь, покой и наслаждение» (1904), «Женщина в шляпе» (1905), «Красная комната» (1908), «Танец» (1910), «Красные рыбы» (1911), «Музыка» (1939), «Натюрморт с раковиной» (1940) и др.; *серия декупажей* «Голубая обнажённая» (1952); *серия скульптур* «Обнажённая со спины» (1909—1930), «Жаннетт» (1910—1913); *интерьер* Капеллы Чётков в Вансе (1950—1951).]

Маттарнови Георг Иоганн (рус. имя Иван Степанович, ум. 1719). Рос. архитектор, начал строительство Кунсткамеры в Петербурге.

Матюшин Михаил Васильевич (1861—1934). Рос. живописец, график, музыкант, педагог, теоретик иск-ва, одна из основных фигур рус. авангарда, один из организаторов об-ва «Союз молодёжи» (1910); опубл. книгу А. Глеза и Ж. Метценже «О кубизме» (1913); в нач. 1920-х осуществил ряд театр. постановок, в которых пытался синтезировать звук, цвет, пространство, слово. [*Живоп. произв.*: «Движение цвета в пространстве» (1917—1918), «Живописно-музыкальная конструкция» (1918), «Пространство. Этюд» (1920). *Соч.*: «Опыт нового ощущения пространства» (1928), «Справочник по цвету» (1932) и др.]

Маяковский Владимир Владимирович (1893—1930). Рус. поэт, один из ярких предст. футуризма; в 1922—1928 глава ЛЕФа. Реформатор поэтич. яз. и стихосложения, оказал большое влияние на поэзию XX в.; покончил жизнь самоубийством. [*Трагедия*: «Владимир Маяковский» (1913). *Поэмы*: «Облако в штанах» (1915), «Флейта-позвоночник» (1916), «Владимир Ильич Ленин» (1924), «Хорошо!» (1927), «Во весь голос» (1930) и др. *Стихи*: «А вы могли бы?» (1913), «Послушайте!» (1914), «Прозаседавшиеся» (1922) и др. *Пьесы*: «Мистерия-Буфф» (1918), «Баня» (1929) и др.]

Мейерхольд Всеволод Эмильевич (1874—1940). Рос. режиссёр, актёр, педагог, реформатор, предложивший символистскую концепцию «условного т-ра» (1906—1907); с 1908 утверждал принципы «театр. традиционализма», стремился вернуть т-ру зрелищность; после 1917 возглавил движение «Театральный Октябрь», выдвинув программу полной переоценки эстетич. ценностей, полит. активизации т-ра; с 1920 руководил т-ром в Москве (с 1923 Т-р им. М.), где разработал особую методологию актёрского тренажа — биомеханику; репрессирован в 1938; реабилитирован посмертно. [*Осн. постановки*: «Сестра Беатриса» М. Метерлинка (1906), «Балаганчик» А. А. Блока (1906), «Дон Жуан» Мольера (1910), «Маскарад» М. Ю. Лермонтова (1917), «Клоп» (1929) В. В. Маяковского и др.]

Мельников Константин Степанович (1890—1974). Рос. архитектор, живописец, график, один из ярких мастеров новой сов. архитектуры; разрабатывал новые типы и архит. формы обществ. зданий (1923—1930-е), оказал заметное влияние на развитие архитектуры XX в. [*Постройки*: павильон «Махорка» на ВСХН в Москве (1923, не сохр.), павильон СССР на Междунар. выставке декор. иск-ва в Париже (1925), собственный дом-мастерская в Москве (1927—1929).]

Менгс Антон Рафаэль (1728—1779). Нем. живописец и теоретик иск-ва, один из основателей неоклассицистического движения в европ. иск-ве XVIII в.; автор картин и фресок на ист., мифол., религ. сюжеты. [*Живоп. произв.*: портрет папы Климента XIII (1758), автопортрет (1773), «Персей и Андромеда» (1777). *Соч.*: «Мысли о прекрасном и вкусе в живописи» (1762).]

Мережковский Дмитрий Сергеевич (1866—1941). Рус. писатель, поэт, религ. философ, один из основателей символизма; ярый противник Окт. рев.; с 1920 в эмиграции. [*Романы*: трил. «Христос и Антихрист» (1895—1905), «Александр I» и др. *Пьесы*: «Павел I» и др. *Публицистич. критика*: «О причинах упадка и новых течениях совр. рус. лит-ры» (1893), памфлет «Грядущий хам» (1906), «Л. Толстой и Достоевский» (кн. 1, 2, 1901—1902) и др.]

Метсю Габриель (1629—1667). Голл. живописец и рисовальщик, автор жанровых сцен бюргерского быта, а также натюрмортов и портретов. [*Живоп. произв.*: «Больной ребёнок» (ок. 1660), «Торговец птицей» (1662) и др.]

Микеланджело Буонарроти (1475—1564). Ит. скульптор, живописец, архитектор и поэт, выразивший в своём творчестве как глубоко человеческие, полные героич. пафоса идеалы Высокого Возрождения, так и трагич. ощущение кризиса гуманистического мировоззрения в период Позднего Возрождения; творч. и сама личность М. оказали огромное воздействие на развитие европ. иск-ва, предопределив возникновение маньеризма и сложения худож. системы барокко. [*Скульпт. произв.*: «Пьета» (1497—1498), статуи «Давид» (1501—1504) и «Моисей» (1515—1516) и др. *Живоп. произв.*: роспись свода (1508—1512) и алтарная фреска «Страшный суд» (1535—1546) в Сикстинской капелле в Ватикане. Руководил стр-вом ансамбля Капитолия в Риме.]

Миро Хоан (1893—1983). Франц. живописец, предст. дадаизма.

«**Митьки**». Известные ещё по выставкам ленингр. андерграунда 1970-х, чл. группы митьков — Д. В. Шагин, имя к-рого и дало название группе, А. О. Флоренский, В. И. Тихомиров, О. А. Флоренская, А. А. Филиппов, А. А. Кузнецов, В. Е. Яшке — пришли к «самосоз

в сер. 1980-х. Их прямыми предтечами были А. Д. Арефьев, Р. Р. Васми, В. И. Шагин (отец Д. Шагина), а также др. худ., связанные с питерской постиимпрессионистически-фовистской традицией (живописцы объединения «Круг»). Однако — «корневая система» митьковского творчества — через примитивизм М. Ф. Ларионова — уходит дальше в глубину истории — к лубку, вывеске, к нар. иск-ву. Став на этот путь, М. — в отличие от своих авангардных предшественников — не провозгласили никаких теоретических манифестов и доктрин. Тем не менее записанные Шинкарёвым «непридуманные истории», анекдоты-притчи намечали поведенческую программу движения. Она полемически реабилитировала то, что считалось обывательским, выпадавшим из канонов социальной регламентации. Обобщающим понятием «митька» возрождался, обретая права гражданства в иск-ве, не лишённый лукавства тип «симпатичного шалопая», Иванушки-дурачка, полуюродивого-полускомороха. Ни с кем не борясь, не желая никого победить, М. сотворяли свою «формулу самозащиты» — «стоически-эпикурейское восприятие действительности». По сути же митьковские «игры» стимулировали творческое раскрепощение. Оно подразумевало уход от принятых нормативов, освобождение от всех «псевдо»: псевдокрасоты (салонности), псевдомастерства (академизма), псевдопатетики (выспренности). Очищение иск-ва шло через его предельное опрощение. На эстетический пьедестал провокативно возводилась откровенная банальность, к-рая поэтизировалась как «действительно реальное», обрастая легендами, преображаясь в миф. Театрализуя свою деятельность, сопровождая её лит. шутейством, М. не жертвуют изобр. иск-вом. Движение М. (в к-рое включились и поэты, и актёры) — явление амбивалентное: в нём можно усмотреть скрытый протест против культуры официоза, но также и отрицание рационализма иск-ва «новых технологий». В контексте совр. культуры М. — скорее «архаисты», нежели «новаторы».

Михайлов Георгий Константинович (1814—1867). Рос. живописец, воспитанник Академии художеств по классу перспективной живописи.

Моисеенко Евсей Евсеевич (1916—1988). Рос. живописец, в своём творч. отразивший героику Гражд. и Вел. Отеч. войн. [*Живоп. произв.*: «Годы боевые», «Память» (1980) и др.]

Мондриан Пит (1872—1944). Голл. живописец, теоретик иск-ва, один из основопол. абстрактного иск-ва; один из основателей группы «Стиль». [*Живоп. произв.*: «Композиция в овале» (1914), «Нью-Йорк» (1942) и др.]

Моне Клод (1840—1926). Франц. живописец-пейзажист, один из основопол. и предст. импрессионизма, мастер пленэрной живописи; творч. М. оказало большое влияние на развитие европ. иск-ва. [*Живоп. произв.*: «Паруса в Аржантее» (1872), «Скалы в Бель-Иль» (1886), серии «Вокзал Сен-Лазар» (1877), «Нимфеи» (1889—1900, 1903—1908, 1914—1924) и др.]

Монтеверди Клаудио (1567—1643). Ит. композитор, певец и капельмейстер, фактический создатель жанра оперы. [*Оперы*: «Ариадна» (1608), «Коронация Поппеи» (1642); 8 книг мадригалов, мессы, мотеты.]

Монферран Огюст Луи Леже Рикарде (1786—1858). Рос. архитектор франц. происх. (в России с 1816), предст. позднего классицизма.

Мореас Жан (псевдоним; наст. имя Яннис Пападиамандопулос, 1856—1910). Франц. поэт-декадент (наиболее известны его 7 книг «Стансы», 1899—1901, изд. 1920); крупнейший представитель символизма.

Моро Гюстав (1826—1898). Франц. живописец и график, представитель символизма. [*Живоп. произв.*: «Орфей» (1865), «Танцующая Саломея» (1876) и др.]

Моцарт Вольфганг Амадей (1756—1791). Австр. композитор, музыкант уникального дарования, клавесинист-виртуоз, скрипач, органист, певец, дирижёр; предст. венской классич. шк., работавший практически во всех муз. жанрах, бытовавших в кон. XVIII в. [Всего свыше 600 произв. разных жанров.]

Мунк Эдвард (1863—1944). Норв. живописец, график, театр. художник, мастер монумент. росписей; один из осн. предшественников экспрессионизма в европ. иск-ве; оказал влияние также на формирование символизма и стиля модерн; блестящий мастер ксилографии, офорта и литографии. [*Живоп. произв.*: «Крик» (1893), «Созревание» (1894), цикл «Фриз жизни» (1890-е), росписи зала ун-та в Осло (1910—1916); гравюры «Мадонна» (1895—1902), «Поцелуй» и др.]

Мусоргский Модест Петрович (1839—1881). Рос. композитор, чл. «Могучей кучки», создатель монумент. нар. муз. драм; мастер гармонич. колорита, предвосхитивший позднейшие открытия композиторов XX в.; не был понят современниками, в конце жизни находился в состоянии глубокой депрессии и умер в нищете в солдатском госпитале; влияние творч. М. испытали многие композиторы, среди которых С. С. Прокофьев, И. Ф. Стравинский, Д. Д. Шостакович и др. [*Муз. произв.*: оперы «Сорочинская ярмарка» (1874—1880, окончена Ц. А. Кюи, 1916); для орк.: «Ночь на Лысой горе» (1867); фп. цикл «Картинки с выставки» (1874), вок. циклы «Детская» (1872), «Без солнца» (1874) и др.; песни-сценки: «Калистрат», «Сиротка», «Семинарист» и др.]

Мухина Вера Игнатьевна (1889—1953). Рос. скульптор и график, теоретик скульптуры; училась у А. Бурделя. [*Скульпт. произв.*: «Ветер» (1926—1927), «Крестьянка» (1927), портреты С. А. Котляревского (1929), С. А. Замкова (1935); пам. П. И. Чайковскому в Москве (1948—1949, уст. 1954).]

Назаренко Татьяна Григорьевна (род. 1944). Живописец, Лауреат Гос. пр. России (1993); ч.-к. Академии художеств. Живописи Н. свойственно тяготение к аллегории, метафоре. Сюжеты её картин — гуляния, карнавалы, вечеринки, а тема — одиночество чел. в мире, безнадежные поиски контакта, веселье без радости («Танцы в клубе», 1973; «Карнавал», 1979). В зрелых работах появляются сюрреалистические черты; время и пространство, прошедшее и настоящее, реальное и вымышленное неразличимо близки и призрачны (триптих «Мастерская», 1983; «Лето в Быкове», 1984). В ист. полотнах подавляет мистическая сила власти и предначертанности судьбы («Казнь народовольцев», 1969—1972; «Декабристы», 1978). С сер. 1990-х Н. создаёт «Объекты» — изображения людей, вырезанные в натуральную величину из фанеры и жизнеподобно раскрашенные. В этих работах есть едва заметный отход от реальности, и потому они воспринимаются как гротеск, как тревожное, жутковатое видение (инсталляция из 80 объектов «Переход», 1996).

Неизвестный Эрнст Иосифович (1925—2016). Скульптор и график. Экспрессивные, пластически мощные, полные внутр. трагич. напряжения станковые (циклы «Гигантомания», «Маски») и мемориальные произв. (надгробный пам. Н. С. Хрущёву на Новодевичьем кладбище в Москве, 1974; пам. жертвам сталинского режима в Воркуте, 1995), многочисл. эскизы и модели гл. монументальной работы Н. — «Древо жизни». До 1976 жил в СССР, затем за границей. Гос. пр. Рос. Федерации (1995).

Нестеров Михаил Васильевич (1862—1942). Рос. живописец, передвижник (с 1896), чл.-учредитель Союза рус. художников; выполнил ряд храмовых росписей. [*Живоп. произв.*: «Пустынный» (1888—1889), «Святая Русь» (1901—1906), «Философы» (1917), автопортрет (1928), портреты О. М. Нестеровой (1906), братьев Кориных (1930), И. П. Павлова (1935), В. И. Мухиной (1940) и др.]

Нижинский Вацлав Фомич (1889/1890—1950). Рос. артист балета (с 1911 жил за границей), балетмейстер, хореограф-новатор; в 1907—1911 в Мариинском т-ре, в 1909—1913 участник Русских сезонов, в 1916—1917 — в труппе С. П. Дягилева. [*Осн. партии*: гл. партии в балетах, пост. М. М. Фокиным, лучшая — Петрушка — в «Петрушке» И. Ф. Стравинского. *Осн. пост.*: «Послеполуденный отдых фавна» (1912) К. Дебюсси, «Весна священная» (1913) И. Ф. Стравинского и др.]

Никитин Иван Никитич (ок. 1690—1742). Рос. живописец, один из основопол. рус. светской живописи, автор портретов. [*Портреты*: «Напольный гетман» (1720-е), «Пётр I на смертном ложе» (1725) и др.]

Никонов Павел Федорович (род. 1930). Живописец, рук. живописной мастерской в МХИ, ч.-к. АХ. Н. — один из лидеров «сурового стиля». Картина «Наши будни» (1960) стала знаменем этого направления. Но уже «Геологи» (1962) — глубоко трагическое произв., повествующее о человеческих страданиях, о трудностях бытия, — весьма далеки от концепции «сурового стиля». Зрелое творчество Н. связано с деревенской темой. Во мн. полотнах он разворачивает печальную повесть совр. деревни; напряжённая живопись придаёт символический смысл простым бытовым сценкам, воспринимающимся как притча об уходящем, разрушенном жизненном укладе, о том, как умирают вековые традиции («Женщина с петухом», 1978; «Пожар», 1990—1991; «Похороны», 1994). Так же строги, глубоки по живописи, сосредоточенны многочисленны автопортреты Н. (1976; 1977). Он всегда

изображает себя за работой, его взгляд напряжён, взывает к соучастию, задаёт вопросы и ждёт ответа; в поиске контакта со зрителем есть сходство с автобиографической концепцией иск-ва В. Е. Попкова.

Нисский Георгий Григорьевич (1903—1987). Рос. живописец и график, автор динамичных по ритму, нередко панорамных, декор.-обобщённых пейзажей. [*Живоп. произв.*: «Радуга» (1950), «Подмосковная рокада» (1957), «Подмосковье. Февраль» (1957) и др.]

Новиков Николай Иванович (1744—1818). Рос. писатель-классицист, просветитель, издатель сатирич. журналов; один из видных деятелей масонства. [*Соч.*: «Письма к Фалалею» (1772), «Отрывок путешествия в * * * И * * * Т * * *» и др.]

Овидий. См. Публий Овидий Назон.

Озанфан Амеде (1886—1966). Франц. живописец и теоретик иск-ва, совм. с Ле Корбюзье основал пуризм (1918); мастер монумент. иск-ва; в 1938 жил в США. [*Живоп. произв.*: «Аккорд» (1922), «Графика на чёрном фоне» (1928), панно «Четыре расы» для Музея соврем. иск-ва в Париже (1925—1930).]

Орловский Борис Иванович (1796—1837). Рос. скульптор, бывш. крепостной, представитель позднего классицизма, мастер монумент. и станковой скульптуры. [*Скульпт. произв.*: «Парис» (1824) и др.]

Остаде Адриан ван (1610—1685). Голл. живописец, рисовальщик, офортист. [*Живоп. произв.*: «Драка» (1637), «Живописец в мастерской» (1663) и др.]

Пахомов Алексей Фёдорович (1900—1973). Рос. график и живописец; чл. объедин. «Круг художников», один из зачинат. сов. детской ил.; выполнял также станковые картины, монумент. росписи, плакаты. [*Графич. произв.*: ил. к дет. книгам — «Мастер» (1927), «Мяч» С. Я. Маршака (1934), «Филипок» Л. Н. Толстого (1968—1970). *Живоп. произв.*: «Работница» (1926), «Жница» (1928).]

Переда-и-Сальгадо Антонио де (1608—1678). Исп. живописец, автор религ. и ист. композиций, аллегорий в духе голл. «ванитас», а также портретов и натюрмортов. [*Живоп. произв.*: «Ванитас» (ок. 1650), «Сон рыцаря».]

Пери Якопо (1561—1633). Ит. композитор и певец (тенор), чл. Флорентийской камераты.

Перов Василий Григорьевич (1833/1834—1882). Рос. живописец, один из организаторов ТПХВ, глава школы критич. реализма в рус. живописи; мастер психологич. портретов. [*Живоп. произв.*: «Чаепитие в Мытищах» (1862), «Последний кабац. у заставы» (1868), портреты А. Н. Островского (1871), Ф. М. Достоевского (1872), В. И. Даля (1872).]

Петров-Водкин Кузьма Сергеевич (1878—1939). Рос. живописец и график, чл. объедин. «Мир иск-ва», «Четыре искусства»; работал как театр. художник. [*Живоп. произв.*: «Играющие мальчики» (1911), «Купание красного коня» (1912), «Селёдка» (1918), портрет А. А. Ахматовой (1922), «Черёмуха в стакане» (1932), «1919 год. Тревога» (1934) и др.]

Пикабия Франсис (1879—1953). Франц. живописец исп. происх.; прошёл через увлечение неоимпрессионизмом, кубизмом, орфизмом; один из первых абстракционистов, чл. движения дадаистов. [*Живоп. произв.*: «Очень Редкая на Земле Картина» (1915), «Ребёнок-карбюратор» (1919) и др.]

Пикассо Пабло (1881—1973). Франц. живописец, график, скульптор, керамист исп. происх., основоположник кубизма (с 1907), был близок сюрреализму; твор. П. во многом определило лицо иск-ва XX в. [*Живоп. и графич. произв.*: «Любительница абсента» (1901), «Девочка на шаре» (1905), «Арлекин» (1915), «Портрет Ольги в кресле» (1917), «Поль в костюме арлекина» и др. *Офарты.*: «Художник и его модель» (1914). *Ил.* к «Метаморфозам» Овидия (1930).]

Пименов Юрий Иванович (1903—1977). Рос. живописец, театр. художник, график, один из организаторов ОСТ (1925). [*Живоп. произв.*: «Даёшь тяжёлую индустрию!» (1927), «Ожидание» (1959), серия «Новые кварталы» (1962—1967).]

Пирсмени Нико (наст. имя Асланович Николай, ок. 1862—1918). Груз. живописец-самоучка, предст. наивного иск-ва; был открыт предст. рус. авангарда бр. Зданевичами и М. Ледантю в 1912. [*Живоп. произв.*: «Женщина с кружкой пива», «Кутёж трёх князей», «Олень» и др.]

Писсарро Камиль (1830—1903). Франц. живописец и гравёр, один из осн. предст. импрессионизма; во втор. пол. 1880-х работал в технике дивизионизма. [*Живоп. произв.*: «Дилижанс в Лувесьене» (1870), «Красные крыши» (1877), автопортрет (ок. 1900) и др.]

Пластов Аркадий Александрович (1893—1972). Рос. живописец и график; работал также в обл. книжн. ил. [*Живоп. произв.*: «Ужин тракториста» (1951), «Весна» (1954), «Полдень» (1961) и др.]

Поленов Василий Дмитриевич (1844—1927). Рос. живописец, театр. художник, педагог, передвижник (с 1878); автор муз. соч. [*Живоп. произв.*: «Московский дворик» (1878), «Заросший пруд» (1879), «Большая» (1886).]

Поленова Елена Дмитриевна (1850—1898). Рос. художник; опираясь на традиции нар. иск-ва, создавала оригинальные ил. к рус. нар. сказкам, рисунки для резной мебели, утвари, вышивок, керамику, близкие к нац.-романтич. направлению стиля модерн. [*Живоп. произв.*: акв. ил. к сказкам «Белая уточка» (1888), «Война грибов» (1889).]

Поллок (Pollock) Джексон (1912—1956). Амер. живописец. В 40-х гг. выступил как глава «абстрактного экспрессионизма» — разновидности абстрактного иск-ва, осн. на интуитивности не контролируемого разумом творчества. Прибегая к технике «дриппинга» (разбрызгивания краски), покрывал большие полотна узором из цветowych пятен («Осенний ритм», 1950).

Попков Виктор Ефимович (1932—1974). Живописец и график. Начинал как один из ярких предст. «сурового стиля» («Строители Братской ГЭС», 1961), однако скоро отказался от публицистики ранних работ и обратился к разработке нар. темы в необычайно глубоком, нетривиальном аспекте. Худ. волновали вопросы о месте чел. в мире и его связях с прошлым и настоящим, с другими людьми и с природой. В картинах П. — страстная потребность ко взаимопониманию и печальная уверенность в том, что эти контакты трудны и часто недостижимы. В его творчестве переплелись две темы: своеобразие нар. характера и стремление чел. преодолеть одиночество. Для него это одна, общая тема: в причастности к нац. корням художник видит путь самопознания личности (цикл «Мезенские вдовы», 1966—1968). Автопортреты П. — некий собирательный образ современника, чел., склонного к сомнениям и анализу («Шинель отца», 1972; «Работа окончена», 1972) и др. Незадолго до смерти П. обратился к теме творчества, к судьбе творца («А. С. Пушкин. Осенние дожди», 1974, не закончена).

Порта Джакомо делла (1540—1602). Ит. архитектор, предст. ран. барокко, ученик Микеланджело. [*Постройки*: здание ун-та «Сапиенца» в Риме, вилла Альдобрандини во Фраскати.]

Прянишников Илларион Михайлович (1840—1921). Рос. живописец, чл.-учредитель ТПХВ. [*Живоп. произв.*: «Шутники» (1865), «В 1812 году» (1874), «Жестокие романсы» (1881), «В мастерской художника» (1882).]

Публий Овидий Назон (43 до н.э. — ок. 18 н.э.). Рим. поэт; автор любовных элегий («Любовные стихотворения», «Героини»), двух пародийно-дидактических поэм («Наука любви» и «Средства от любви») и повествовательных произведений «Метаморфозы» — о превращении людей в богов и животных, созвездия и пр. и «Фасты» — о рим. религ. праздниках; последние 10 лет провёл в ссылке, в к-рой им созданы «Скорбные элегии» и «Письма с Понта».

Пуссен Никола (1594—1665). Франц. живописец и рисовальщик, основополож. европ. классицизма. [*Живоп. произв.*: «Смерть Германика» (1626—1627), «Великодушие Сципиона» (1653) и др.]

Пушкин Александр Сергеевич (1799—1836). Великий русский поэт, прозаик, драматург, основатель журнала «Современник», родоначальник новой рус. лит.-ры, создатель совр. рус. лит. яз. [*Ран. романтич. поэмы*: «Руслан и Людмила» (1820), «Кавказский пленник» (1820—1821), «Бахчисарайский фонтан» (1821—1823), «Цыганы» (1824). *Проза*: «Пиковая дама» (1833). *Роман в стихах* «Евгений Онегин» (1823—1831). *Поэмы*: «Полтава» (1828), «Медный всадник» (1833). *Роман* «Капитанская дочка» (1836). *Маленькие трагедии*: «Моцарт и Сальери» (1830), «Каменный гость» (1830), «Скупой рыцарь» (опубл. в 1836), «Дон Жуан».]

Пюви де Шаванн Пьер (1824—1898). Франц. живописец, предст. символизма; мастер монумент.-декор. живописи. [*Живоп. произв.*: «Воздушный шар» (1870), «Девушки у моря» (1879), «Сон» (1883) и др.; *ростиси* «Науки и Искусства в Сорбонне в Париже» (1887—1889).]

Рабле Франсуа (1494—1553). Франц. писатель-гуманист, известен как автор романа «Гаргантюа и Пантагрюэль», представляющего собой энциклопедич. памятник культуры франц. Возрождения.

Радищев Александр Николаевич (1749—1802). Рус. писатель, мыслитель, выразитель демократич. взглядов. [*Ода* «Вольность» (1783). *Повесть* «Житие Ф. В. Ушакова» (1789). *Фило-соф. соч.*]

Расин Жан (1630—1699). Франц. драматург, поэт; оставался в рамках классицизма, представляет следующую после Корнеля ступень развития франц. театра. [*Пьесы*: «Андро-маха» (1667), «Федра» (пост. 1667) и др.]

Растрелли Бартоломео Карло (1675—1744). Ит. и рос. скульптор и архитектор, рабо-тавший в России по приглашению Петра I с 1716, представ. барокко, отец Б. Ф. Растрелли. [*Скульпт. произв.*: портрет (1723) и конная статуя Петра I (1743—1744), «Императрица Анна Иоанновна с арапчонком» (1741).]

Растрелли Бартоломео Франческо (рус. имя Варфоломей Варфоломеевич, 1700—1771). Рос. архитектор итал. происхожд., предст. барокко, автор многих парадных дворцов в Петербурге и пригородах. [*Постройки*: Смольный мон. (1748—1754), Екатерининский дво-рец в Царском Селе (1752—1757).]

Рафаэль Санти (1483—1520). Ит. живописец и архитектор, ученик Перуджино. После смерти Браманте руководил стр-вом собора Св. Петра в Риме; творч. Р. оказало огром-ное влияние на всё последующее развитие европ. иск-ва, будучи притягательным образцом гармонич. ясности и духовной цельности. [*Станковая живоп.*: «Мадонна Конестабиле» (ок. 1500—1502), «Обручение Марии» (1504), «Мадонна Грандука» (1504—1505), портреты А. и М. Дони (ок. 1505), автопортрет (1506), «Портрет Юлия II» (ок. 1511), «Донна Велата» (ок. 1513), портрет Льва X (ок. 1518) и др. *Монумент. произв.*: Станца делла Сеньятура в Вати-кане (ок. 1509—1517), станцы и лоджии в Ватикане (1519, с учениками) и др. *Постройки*: ц. Сант-Элиджо дельи Орефичи, капелла Киджи ц. Санта-Мария дель Пополо в Риме, палац-цо Пандольфини во Флоренции и др.]

Редон Одион (1840—1916). Франц. живописец, график и декоратор, предст. симво-лизма. [*Живоп. произв.*: «Циклоп» (1898), «Мечта» (1912). *Графич. произв.*: «Глаз как шар» (ок. 1890), серии литографий «В мечте» (1879), «Сновидения» (1891) и др.]

Рейсдал Якоб ван (1628/1629—1682). Голл. живописец, офортист, крупнейший мастер нац. реалистич. пейзажа. [*Пейзажи*: «Еврейское кладбище» (ок. 1650—1655), «Болото» (1660-е) и др.]

Рембо Артюр (1854—1891). Франц. поэт, произведения которого относят к ран. сим-волизму, на самом деле прошёл сложный путь, состоящий из множества коротких этапов, рано отошёл от лит-ры, стал торговым агентом в Эфиопии. [*Стих. в прозе* «Озарения» (перв. пол. 1870-х, изд. 1886). *Проза* «Пора в аду» (1873). *Поэзия*: «Искательницы вшей», «Пьяный корабль» (оба 1871).]

Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669). Голл. живописец, рисовальщик, офорт-ист; крупнейший мастер голл. иск-ва. [*Портреты*: «Улыбающаяся Саския» (1633), «Флора» (1634), «Синдики» (1662) и др. *Мифол. сюжеты*: «Даная» (1636). *Библ. сюжеты*: «Святое се-мейство» (1645), «Давид перед судом» (ок. 1665) и др. *Офорты*: «Три дерева» (1643), «Три креста» (1653) и др.]

Ренуар Пьер Огюст (1841—1919). Франц. живописец, график и скульптор, один из основ. предст. импрессионизма. [*Живоп. произв.*: портреты В. Шоке (1876), Жанны Самарии (1878), «Завтрак гребцов» (1881) и др.]

Решин Илья Ефимович (1844—1930). Рос. живописец и график, педагог; передвиж-ник (с 1878), предст. демократич. реализма, с 1917 жил в Финляндии. [*Живоп. произв.*: «За-порожцы пишут письмо турецкому султану» (1878—1891), «Торжественное заседание Госу-дарственного Совета» (1901—1903), портреты М. П. Мусоргского (1881), П. А. Стрепетовой (1881), Л. Н. Толстого (1887) и др.]

Рерих Николай Константинович (1874—1947). Рос. живописец, театр. художник, ар-хеолог, путешественник, писатель, обществ. деятель; чл. объед. «Мир иск-ва»; инициатор меж-дунар. движения в защиту пам. культуры; с 1920 жил за границей, гл. обр. в США и Индии.

[*Живоп. произв.*: «Гонец» (1897), «Небесный бой» (1906), «Знаки Гэсэра» (1940), многочисл. гималайские пейзажи; *оформл. спектаклей* «Весна священная» И. Ф. Стравинского (1913), «Князь Игорь» А. П. Бородина и др. *Соч.*: сб. стих. «Цветы Мории» (1921), проза — «Врата в будущее» (1936), «Нерушимое».]

Римский-Корсаков Николай Андреевич (1844—1908). Рос. композитор, дирижёр, педагог (среди учеников А. К. Глазунов, А. К. Лядов, И. Ф. Стравинский, С. С. Прокофьев и др.) и муз.-обществ. деятель, организатор «Русских симфонических оркестров»; мастер инструментовки, новатор в обл. гармонии; пропагандист рус. музыки, завершивший ряд произв. М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, А. С. Даргомыжского. [*Муз. произв.*: оперы «Майская ночь» (1879), «Снегурочка» (1881), «Садко» (1896) и др.; для орк. «Шехеразада» (1888); романсы, обработ. рус. нар. песен.]

Ринуччини Оттавио. Итал. поэт. XVI в.

Роден (Rodin) Опост (1840—1917). Франц. скульптор. Смелость пластич, исканий, жизненность образов, энергичную живописную лепку, текучесть формы (роднящие творчество Р. с импрессионизмом) сочетал с драматизмом замысла, стремлением к филос. обобщениям («Бронзовый век», 1876; «Граждане Кале», 1884—1888; работы для символич. композиции «Врата ада», с 1880, в т. ч. «Мыслитель»).

Рождественский Василий Васильевич (1884—1963). Рос. живописец, чл. объедин. «Бубновый валет» (1911—1917), «Мир иск-ва» (1917—1922), АХРР (с 1925), ОМХ (1927—1929). [*Живоп. произв.*: «Натюрморт с кофейником и чашкой» (1913), «Скрипка и книга» (1917), «Город» (1918), «Узбекский чай» (1926).]

Розанова Ольга Владимировна (1886—1947). Рос. живописец, график, поэт, одна из самобытных мастеров рус. авангарда, чл. общ-ва «Союз молодёжи» (с 1911). [*Живоп. и графич. произв.*: «Красный дом» (1910), «Шкаф с посудой» (1915—1916); оформл. кн. В. В. Хлебникова и А. Е. Кручёных и др.]

Росси Карл Иванович (1775—1849). Рос. архитектор, градостроитель, предст. высоко-го классицизма; сформировал грандиозную систему монумент. арх. ансамблей центра Петербурга, которая придала ему пространств. целостность и арх. единство, определила облик города. [*Постройки*: Михайловский дворец, ныне Русск. музей (1817—1825) с пл. Искусств и Михайловской ул. перед ним, ансамбль Рос. академич. театра драмы (бывш. Александринского) (1816—1834) с пл. Островского, ул. Зодчего Росси и пл. Ломоносова, Елагин дворец (1818—1822) с арх.-парк. ансамблем Елагина острова и др.]

Рубенс Питер Пауэл (1577—1640). Фламанд. живописец, рисовальщик; создатель фламанд. шк. барокко. [*Библ. сюжеты*: «Водружение креста» (1610—1611), «Снятие с креста» (1611—1614) и др. *Мифол. сюжеты*: «Союз Земли и Воды» (ок. 1618), «Персей и Андромеда» (ок. 1620—1621) и др. *Портреты*: Марии Медичи (ок. 1622—1623), камеристки инфанты Изабеллы (ок. 1625), автопортрет (ок. 1637—1640) и др. *Пейзажи*: «Возчик камней» (ок. 1620), «Пейзаж с радугой» (1632—1635) и др. *Жанровые сцены*: «Охота на львов» (1617—1618), «Кермеса» (1635—1636) и др. *Историч. сюжеты*: «История Марии Медичи» (1622—1625).]

Руссо Анри (1844—1910). Франц. живописец, представитель наивного иск-ва. [*Живоп. произв.*: автопортрет (1889—1890), «Война» (1894), «В тропическом лесу» (1910), «Сон» (1910) и др.]

Руссоломо Лунджи (1885—1947). Ит. живописец и музыкант, представитель футуризма, один из авторов «Манифеста футуристической живописи», сконструировал муз. машину «Intonarumori» для создания шума. [*Живоп. произв.*: «Запах» (1910), «Музыка» (1911—1912) и др.]

Ряжский Георгий Георгиевич (1895—1952). Рос. живописец, чл. АХРР (с 1923).

Рянгина Серафима Васильевна (1891—1956). Рос. живописец.

Саврасов Алексей Кондратьевич (1830—1897). Рос. живописец и рисовальщик, один из основополож. рус. лирич. пейзажа; оказал огромное влияние на рус. пейзажистов кон. XIX — нач. XX в. [*Пейзажи*: «Просёлок» (1873), «Радуга» (1875) и др.]

Салахов Таир Тимур оглы (р. 1928). Сов. живописец и график, предст. сурового стиля. [*Живоп. произв.*: «Нефтяник» (1959), портрет комп. Кара Караева (1960), «Романтики» (1961). *Графич. серия* «По Апшерону» (1969).]

Самохвалов Александр Николаевич (1894—1971). Рос. живописец и график, чл. объедин. «Круг художников» (с 1926), «Октябрь» (с 1930). [*Живоп. произв.*: «Ткацкий цех», ил. к «Истории одного города» М. Е. Салтыкова-Щедрина.]

Свифт Джонатан (1667—1745). Англ. писатель-сатирик, политич. деятель; традиции свифтовской сатиры в ряду самых плодотворных в мир. лит-ре. [*Памфлеты*: «Битва книг» (1697), «Сказка бочки» (1704), «Письма суконщика» (1723—1724). *Сатирич. поэма* «Клуб легиона» (1736) и др.]

Северини Джино (1883—1966). Ит. живописец, один из осн. предст. футуризма. [*Живоп. произв.*: «Бульвар» (1910), «Норд-Сюд» (1912), «Материнство» (1916) и др.]

Сезанн Поль (1839—1906). Франц. живописец, один из гл. предст. постимпрессионизма; оказал решающее влияние на развитие изобразит. иск-ва в XX в. [*Живоп. произв.*: «Пейзаж с соснами» (1880-е), «Берега Марны» (1888) и др., портреты «Пьеро и Арлекин» (1888), Ж. Гаске (1896—1897), натюрморты «Синяя ваза» (1883—1887), «Персики и груши» (1888—1890).]

Серов Валентин Александрович (1865—1911). Рос. живописец и график, передвижник (с 1894), чл. объедин. «Мир иск-ва»; высшие достижения С. — в области портрета. [*Живоп. произв.*: портреты К. А. Коровина (1891), Микки Морозова (1901) и др.; пейзажи: «Зимой» (1898, пастель), «Октябрь» (1895). *Цикл рис.* «Басни Крылова» (1892—1911).]

Сёра Жорж (1859—1891). Франц. живописец, основополож. неоимпрессионизма. [*Живоп. произв.*: «Цирк» (1890—1891).]

Сидур Вадим Абрамович (1924—1986). Скульптор, график, живописец, поэт. Участник (1943—1944) и инвалид Вел. Отеч. войны. Творчество С. пронизано публицистическим пафосом худ. культуры конца 1950-х — 1960-х. Главная тема его иск-ва — протест против жестокости войн и проявлений насилия чел. над чел. Стремясь придать своим худ. высказываниям резкость и остроту, С. прибегает к лаконичной моделировке объёмов, геометризации и сдвигам форм. Его работы стилистически перекликаются с кубистической скульптурой парижской школы перв. трети XX в. (Ж. Лишниц, О. Цадкин и др.). С. — автор мн. произ. монументальной и мемориальной скульптуры: пам. погибшим от насилия в Касселе (1965—1974), пам. погибшим от любви в Оффенбурге, Германия (1965—1984), пам. погибшим в концлагере Треblinka в Берлине (1966—1979), посв. жертвам войны в Афганистане. Станковая пластика С. (циклы «Джаз», 1958; «Головы современников», 1964—1967 и др.) б. ч. сосредоточена в московском Музее Вадима (основан в 1988).

Синьяк Поль (1863—1935). Франц. живописец, график, теоретик иск-ва, предст. неоимпрессионизма. [*Живоп. произв.*: «Вид Монмартра» (1884), «Модистки» (1885—1886), «Сосна. Сен-Тропез» (1900). *Соч.*: «От Эжена Делакруа до неоимпрессионизма» (1899).]

Сислей Альфред (1839—1899). Франц. живописец-пейзажист, предст. импрессионизма, по происх. англичанин; с сер. 1880-х в живописи С. нарастают черты декоративизма. [*Живоп. произв.*: «Мороз в Лувесенне» (1873), «Регата в Анли» (1874).]

Скрябин Александр Николаевич (1871/1872—1915). Рос. композитор и пианист, новатор, создавший свой звуковой мир, свою систему образов и выразит. средств. [*Муз. произв.*: 1-я симфония с хоровым финалом-апофеозом на собств. текст (1900), «Поэма экстаза» (1905—1907) для орк.; фп. концерт (1897) и др.]

Снейдерс Франс (1579—1657). Фламанд. живописец, крупнейший мастер фламанд. натюрморта. [*Живоп. произв.*: «Кладовая», «Кухонный натюрморт» и др.]

Сологуб Фёдор Кузьмич (наст. фам. Тетерников, 1863—1927). Рус. писатель, поэт, принадлежавший к старшим символистам. [*Поэтич. сб.*: «Пламенный круг» (1908). *Роман* «Мелкий бес» (1905), переводы.]

Старов Иван Егорович (1745—1808). Рос. архитектор, градостроитель, один из основополож. рус. классицизма, руководил разработкой планировки ряда городов (Воронеж, Екатеринбург и Николаев). [*Постройки*: Троицкий собор Александро-Невской лавры (1776—1790) в Петербурге, усадебные ансамбли близ Петербурга.]

Стасов Владимир Васильевич (1824—1906). Рос. худ. и муз. критик, историк иск-ва.

Стен Ян (ок. 1626—1679). Голл. живописец. [*Живоп. произв.*: «Весёлое общество» (1666—1670), «Игра в трик-трак» (1667) и др.]

Стравинский Игорь Фёдорович (1882—1971). Рус. композитор и дирижёр, в чьём творч. были последовательно воплощены элементы рус. нар. муз. архаики, неоклассицизма и метода 12-тоновой системы; оказал большое влияние на развитие всей музыки XX в. [*Муз. произв.*: балеты «Петрушка» (1911), «Весна священная» (1913) и др.; хореогр. кантата «Свадебка» (1923); «Симфония псалмов» (для хора и орк.)]

Сумароков Александр Петрович (1717—1777). Рус. писатель, поэт, драматург, законодатель классицистических норм в рус. драматургии; один из реформаторов рус. стихосложения (наряду с М. В. Ломоносовым и В. К. Тредиаковским). [*Трагедии*: «Хорев» (1747), «Дмитрий Самозванец» (1771). *Комедии*: «Опекун» (1765) и др. *Поэтич. произв.*: оды, элегии, идиллии, басни, лирич. песни, эпистолы, сатиры и др.]

Суриков Василий Иванович (1848—1916). Рос. живописец, передвижник (с 1881), чл. Союза рус. художников. [*Живоп. произв.*: «Взятие снежного городка» (1891), «Степан Разин» (1903—1907), портреты Е. К. Дерягиной (1879), княжны П. Щербатовой (1910) и др.]

Сутерманс Юстус (1597—1681). Голл. живописец.

Танги Ив (1900—1955). Франц. и амер. живописец, один из основополож. и известнейших предст. сюрреализма. [*Живоп. произв.*: «Мама, папа ранен» (1927), «Умножение арок» (1954) и др.]

Тассо Торквато (1544—1595). Ит. поэт, предст. Возрождения и барокко, автор героич. религ. поэм, сонетов, канцон, мадригалов. [*Поэмы*: «Ринальдо» (1562), «Освобождённый Иерусалим» (изд. 1580; подвергнута суду инквизиции) и др. *Пасторальная драма* «Аминта».]

Тенишева Мария Клавдиевна (1867—1929). Рос. обществ. деятель, коллекционер, меценат, художник-эмальер.

Терборх Герард (1617—1681). Голл. живописец, мастер элегантных жанровых композиций из жизни патрицианских семей. [*Живоп. произв.*: «Галантный офицер» (ок. 1662), «Концерт» (ок. 1672—1675) и др.]

Теребенев Иван Иванович (1780—1815). Рос. скульптор-монументалист и график, предст. классицизма.

Тондзе Ираклий Моисеевич (1902—1985). Груз. и рос. график и живописец; изв. как мастер плаката и книж. ил.

Толстой Лев Николаевич (1828—1910). Рус. писатель, граф, создатель первого романа-эпопеи в рус. лит-ре и метода «диалектики души»; стремление согласовать образ мысли и жизни приводит к уходу Т. из дома в Ясной Поляне; умер на ст. Астапово. [*Романы*: «Война и мир» (1863—1869), «Анна Каренина» (1873—1877), «Воскресение» (1889—1899). *Повести*: «Крейцерова соната» (1887—1889), «Смерть Ивана Ильича» (1884—1886) и др. *Автобиогр. проза*: «Детство» (1852), «Отрочество» (1852—1854), «Юность» (1855—1857). *Рассказы*: «Севастопольские рассказы» (1855—1856). *Драмы*: «Живой труп» (1900, опубл. в 1911), «Власть тьмы» (1887). *Публицистика*: «Исповедь» (1872—1882), «В чём моя вера?» (1884).]

Трезини Доменико (1670—1734). Рос. архитектор швейцар. происх., в России с 1703; предст. ран. барокко; заложил основы архит. Петербурга.

Третьяков Павел Михайлович (1832—1898). Рос. предприниматель, основатель Третьяковской галереи, в 1892 передал своё собрание в дар Москве.

Тцара Тристан (1896—1963). Франц. поэт; в 1920—1930-е примыкал к дадаизму и сюрреализму. [*Сб.* «Эссе о положении поэзии» (1931).]

Уайет, Уайес (Wyeth) Эндрю (род. 1917). Амер. живописец, поч. ч. АХ СССР (1978). Картины («Молодая Америка», 1950) отличаются мягкой человечностью, показывают значительность простых, обыденных явлений нар. жизни.

Угаров Борис Сергеевич (1922—1991). Рос. живописец, автор тематич. картин, портретов, пейзажей. [*Живоп. произв.*: «За землю, за волю» (1970), «Возрождение» (1980).]

Уорхол (Warhol) Энди (1931—1987). Амер. худ. Один из основоположников и лидеров поп-арта. Переосмысливая приёмы коммерч. рекламы, создавал масштабные композиции в технике шелкографии, иронически преобразующие мотивы совр. массовой культуры и пропаганды, в т. ч. «серийные» портреты звёзд эстрады и кино («Элвис», 1964),

полит. лидеров (Мао Цзэдуна, Дж. Ф. Кеннеди и др.) и т. д. В 1968–1972 активно работал в кино, поставил неск. эксперим. фильмов, где неподвижная камера фиксировала поток жизни

Уотс Фредерик (1817–1904). Англ. живописец, увлекавшийся мистико-символическими и псевдофилософскими аллегориями.

Фальконе Этьен Морис (1716–1791). Франц. скульптор, художник по фарфору и теоретик иск-ва. [*Скульпт. произв.*: «Пигмалион» (1763), модели для северских статуэток из бисквита («Купальщица», 1757).]

Федотов Павел Андреевич (1815–1852). Рос. живописец и рисовальщик. [*Живоп. произв.*: портреты Е. Г. Флуга (1848), Н. П. Жданович (1849).]

Фенеон Феликс (1861–1944). Франц. публицист и худож. критик, занимался вопросами литературы и театра; коллекционер-собиратель африканской скульптуры; принимал участие в символистском движении.

Фетти Доменико (ок. 1588–1623). Ит. живописец; автор небольших картин на религ. и мифол. сюжеты. [*Живоп. произв.*: цикл «Притчи» и др.]

Фивейский Фёдор Дмитриевич (р. 1931). Рос. скульптор.

Филонов Павел Николаевич (1883–1941). Рос. живописец и график, один из осн. представителей рус. авангарда, чл. объедин. «Союз молодёжи» (1910–1914). [*Живоп. произв.*: «Запад и Восток» (1912–1913), «Масленица» (1913–1914), «Крестьянская семья» (1914), «Формула петроградского пролетариата» (1920–1921), «Голова» (1924), «Лики» (1940) и др.]

Флавицкий Константин Дмитриевич (1830–1866). Рос. живописец; автор ист. картин, носящих патетический, театрализованный характер, в которых стремился к реалистич. показу чело­веч. переживаний. [*Живоп. произв.*: «Христианские мученики в Колизее» (1862).]

Фокин Михаил Михайлович (1880–1942). Рос. артист балета, балетмейстер, педагог; в 1909–1912 участвовал в «Русских сезонах» в Париже и Лондоне, с 1918 жил и работал за границей (с 1921 в США). [*Изв. пост.*: «Исламей» на музыку М. А. Балакирева, «Шопениана» на музыку Ф. Шопена, «Половецкие пляски» на музыку А. П. Бородина, «Жар-птица» и «Петрушка» И. Ф. Стравинского и др.]

Фрейд Зигмунд (1856–1939). Австр. психиатр и психолог, основатель психоанализа. [*Осн. тр.*: «Толкование сновидений» (1900), «Психопатология обыденной жизни» (1901), «Лекции по введению в психоанализ» (1916–1917), «Я и Оно» (1923) и др.]

Фужерон (Fougeron) Андре (1913–1998). Франц. живописец, график. В 1939–1945 участник Движения Сопротивления. Основоположник «нового реализма» во Франции («Парижанки на рынке», 1947, и др.).

Хеда Виллем Клас (ок. 1594 — ок. 1680). Голл. живописец, автор натюрмортов.

Хлебников Велимир (Виктор) Владимирович (1885–1922). Рус. поэт и прозаик; родоначальник рус. футуризма (группа будетлян), реформатор поэтич. языка, оказавший воздействие на рус. и европ. авангард, в т. ч. в обл. живописи и музыки. [*Поэмы*: «Война в мышеловке» (1919), «Ладомир», «Ночь перед Советами» (обе 1920–1922). *Теоретич. работа*: «Доски судьбы» (1922).]

Хогарт Уильям (1697–1764). Англ. живописец, график, теоретик иск-ва, основопол. просветительского соц.-критич. направления в европ. иск-ве.

Хох Питер де (1629 — ок. 1685). Голл. живописец, мастер бытового жанра. [*Живоп. произв.*: «Хозяйка и служанка» (ок. 1660), «У шкафа» (1663) и др.]

Чепцов Ефим Михайлович (1874–1950). Рос. живописец, чл. АХРР (с 1922), автор тематич. картин.

Чернышевский Николай Гаврилович (1828–1889). Рус. писатель, критик, публицист, рев.-демократ, один из родоначальников народничества, идейный вдохновитель рев. движения 1860-х. [*Роман* «Пролог» (ок. 1867–1869).]

Шагал Марк Захарович (1887–1985). Рос. и франц. художник еврейского происхождения. Помимо графики и живописи, занимался также сценографией, писал стихи

идише. Один из самых известных представителей художественного авангарда XX в. [*Живопись и графика. произв.*: «Я и моя деревня» (1911), «Автопортрет с семью пальцами» (1912), ансамбль из монументальных панно для Камерного еврейского театра (1920-е), офорты к «Мёртвым душам» Н. В. Гоголя (1923—1927), гравюры к басням Ж. Лафонтена (1927—1930), 66 офортов (1930—1939) и 39 офортов (1952—1956) к Библии; *оформл. балетов* «Алеко» (1942) и «Жар-Птица» (1945).]

Шадр Иван Дмитриевич (наст. фам. Иванов, 1887—1941). Рос. скульптор-монументалист, один из основоположников социалистического реализма в сов. скульптуре. [*Скульпт. произв.*: «Красноармеец», «Рабочий», «Сеятель» (все — 1922), портрет Н. А. Касаткина, «Девушка с веслом» (1936), проект пам. М. Горькому в Москве (1939), осуществл. В. И. Мухиной с соавт. в 1951].

Шаляпин Фёдор Иванович (1873—1938). Рос. певец (бас), предст. рус. реалистич. исполнит. иск-ва. [*Осн. партии.*: Мефистофель («Фауст» Ш. Гуно), Мельник («Русалка» А. С. Даргомыжского), Иван Сусанин («Иван Сусанин» М. И. Глинки) и др.]

Шампень Филипп де (1602—1674). Франц. живописец, предст. классицизма. [*Живопись. произв.*: «Пророк Моисей» (1648), «Две монахини» (1662), автопортрет (1668).]

Шварц Вячеслав Григорьевич (1838—1869). Рос. живописец и рисовальщик, один из основоположников ист.-бытового жанра в рус. живописи. [*Живопись. произв.*: «Иван Грозный у тела убитого им сына» (1864), «Сцена из домашней жизни русских царей» (1865).]

Шекспир Уильям (1564—1616). Англ. драматург, поэт, актёр королев. труппы, автор 37 пьес. Трагедии Шекспира — величайшие образцы трагического в мире. лит-ре.

Шервуд Леонид Владимирович (1871—1954). Рос. скульптор. [*Скульпт. произв.*: пам. адмиралу С. О. Макарову в Кронштадте (1913), «Часовой» (1933).]

Шехтель Фёдор Осипович (1859—1926). Рос. архитектор, один из крупнейших предст. рус. модерна. [*Постройки.*: Ярославский вокзал (1902), типография «Утро России» (1907) и др.]

Шишкин Иван Иванович (1832—1898). Рос. живописец, один из крупнейших мастеров реалистич. пейзажной живописи; блестящий рисовальщик, мастер литографии и офорта. [*Пейзажи.*: «Рожь» (1878), «Дубовая роща» (1887) и др.]

Шопен Фридерик (1810—1849). Польск. пианист-виртуоз и композитор, по-новому истолковавший многие муз. жанры на романт. основе (прелюдию, скерцо); создавший фп. балладу, опоэтизировавший и драматизировавший танцы (мазурка, полонез, вальс), обогативший фп. фактуру.

Шостакович Дмитрий Дмитриевич (1906—1975). Рос. композитор, пианист, педагог (среди учеников Г. В. Свиридов, Б. А. Чайковский и др.), муз. обществ. деятель, создатель произв. в самых разных муз. жанрах; один из крупнейших симфонистов XX в. [*Оперы.*: «Нос» (1928), «Катерина Измайлова» (2-я ред., 1956). *Балеты.*: «Золотой век» (1930), «Болт» (1931). *15 симфоний* (1925—1971), *10 поэм для хора без сопровождения* на стихи рус. поэтов (1951). *Оперетта* «Москва, Черёмушки» (1959). *Камерные произв., муз. к спектаклям драм. театра, кинофильмам.*]

Шубин Федот Иванович (1740—1805). Рос. скульптор, предст. просветительского классицизма в рус. иск-ве XVIII в. [*Портретные бюсты.*: М. Р. Паниной (сер. 1770-х), Г. А. Потёмкина-Таврического (1791) и др. *Монумент.-декор. скульпт.*: рельефы и статуи для Мраморного дворца в Петербурге (1775—1782).]

Шувалов Иван Иванович (1727—1797). Рос. гос. деятель; покровительствовал просвещению, 1-й куратор Московского ун-та, граф, президент Академии художеств.

Щедрин Феодосий Фёдорович (1751—1825). Рос. скульптор, один из крупнейших предст. рус. классицизма, мастер монумент. декор. пластики, станковых композиций и портретов. [*Скульпт. произв.*: портреты Н. И. Панина (1794), А. А. Нартова (1811).]

Эйзенштейн Сергей Михайлович (1898—1948). Рос. кинорежиссёр, сценарист, теоретик кино, педагог, ученик В. Э. Мейерхольда; в кино с 1923, непревзойдённый мастер монтажа и ритма. [*Фильмы.*: «Стачка» (1925), «Александр Невский» (1942) и др.]

Элиасберг Карл Ильич (1907—1978). Рос. дирижёр.

Эрнст Макс (1891—1976). Нем. живописец, график, скульптор, участник движения дадаистов, один из основоположников сюрреализма; с 1922 работал во Франции, в 1941—1953 — в США. [*Живоп. произв.*: «Целебесский слон» (1921), «Последний лес» (1960—1969).]

Юон Константин Фёдорович (1875—1958). Живописец, нар. худ. СССР (1950), д. ч. АХ СССР (1947). Жизнерадостные пленэрные пейзажи («Мартовское солнце», 1915), жанрово-пейзажные и тематич. картины («Утро индустриальной Москвы», 1949) отмечены свежестью восприятия природы, красочной декоративностью. Гос. пр. СССР (1943).

Яковлев Борис Николаевич (1890—1972). Рос. живописец и график, один из организаторов АХРР, основоположник сов. реалистич. индустр. пейзажа; писал также пейзажи, натюрморты, портреты.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ И ЦИТИРУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

(знаком буллит (•) отмечены издания, из которых в образовательных целях приведены иллюстрации и фрагменты художественных произведений в данном учебном пособии)

- *Алексеева В.В.* Что такое искусство / В.В. Алексеева. — М., 1991.
- Алянский Ю.Л.* Азбука театра / Ю.Л. Алянский. — Л., 1986.
- Андреев Ю.В.* Поэтика мифа и правда истории / Ю.В. Андреев. — Л., 1990.
- Антология исследований культуры: В 2 т. — СПб., 1997. — Т. 1.
- Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. — М., 1997.
- *Арутюнов С.А.* Народы и культуры / С.А. Арутюнов. — М., 1989.
- Беньямин В.* Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранное эссе / В. Беньямин. — М., 1996.
- Библейская энциклопедия. — М., 1990.
- Библер В.С.* От наукоучения – к логике культуры / В.С. Библер. — М., 1991.
- Бидерман Г.* Энциклопедия символов / Г. Бидерман. — М., 1996.
- Бродский Б.* Жизнь в веках / Б. Бродский. — М., 1990.
- Взаимодействие культур Востока и Запада. — М., 1990.
- Вико Дж.* Основания Новой науки об общей природе наций / Дж. Вико. — М., 1994.
- Виппер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства / Б.Р. Виппер. — М., 1985.
- Волков Е.В.* Произведение искусства в мире художественной культуры / Е.В. Волков. — М., 1988.
- Гачев Г.Д.* Национальные образы мира / Г.Д. Гачев. — М., 1988.
- Гердер И.Г.* – Идеи к философии истории человечества / И.Г. Гердер. — М., 1991.
- *Гидденс А.* Постмодерн // Философия истории: антология. — М., 1994.
- Гнедич И.П.* Всемирная история искусств / И.П. Гнедич. — М., 1996.
- Головин В.П.* От амулета до монумента. Книга об умении видеть и понимать скульптуру / В.П. Головин. — М., 1999.
- Гуссерль Э.* Кризис европейского человечества и философия // Культурология. XX век. Антология. — М., 1994.
- *Гутнов А.* Мир архитектуры / А. Гутнов. — М., 1985.
- Данилевский Н.Н.* Россия и Европа / Н.Н. Данилевский. — М., 1991.
- Детская иллюстрированная энциклопедия. — Лондон; Нью-Йорк; Штутгарт. — М., 1997.
- Дильтей В.* Введение науки о духе. Сила поэтического воображения. Начала поэтики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX веков. — М., 1987.
- *Дмитриева Н.А.* Изображение и слово / Н.А. Дмитриева. — М., 1971.
- Ерасов Б.С.* Социальная культурология. Ч. I–II / Б.С. Ерасов. — М., 1994.
- Зильберквит М.А.* Мир музыки / М.А. Зильберквит. — М., 1988.
- Зиммель Г.* Кризис культуры // Зиммель Г. Избранное. В 2 т. — М., 1996.
- Изобразительное искусство. Музыка. — М., 1997.
- Иконникова С.Н.* История культурологии / С.Н. Иконникова. — СПб., 1996.
- Иллюстрированная история религии. В 2 т. — М., 1992.
- Иллюстрированный словарь русского искусства. Энциклопедия мирового искусства. — М., 2001.
- Ионин Л.Г.* Социология культуры / Л.Г. Ионин. — М., 1996.
- Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия. В 5 т. — М., 1962–1966.
- История мирового искусства. — М., 1998.
- История мировой культуры: справочник школьника. — М., 1996.
- Каган М.С.* Философия культуры / М. Каган. — СПб., 1996.
- Карнаух В.К.* Волны цивилизации / В.К. Карнаух. — СПб., 1998.
- Культура, человек и картина мира. — М., 1987.

- Культурология: краткий словарь. — СПб., 1995.
- Культурология. Энциклопедия. Т. 1–2. — СПб., 1998.
- Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном, или Судьба разума поле Фрейда / Ж. Лакан. — М., 1997.
- Леви-Стросс К. Неприрученная мысль // К. Леви-Стросс. Первобытное мышление. — М., 1994.
- Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар. — СПб., 1998
- Лисичкина О. Мировая художественная культура. Ч. 1–3 / О. Лисичкина. — СПб., 1997–2005.
- Литературная энциклопедия. В 7 т. — М., 1961–1965.
- Лотман Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. — СПб., 2001.
- Лотман Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. — М., 1992.
- Львова Е.П. Мировая художественная культура. В 7 кн.: очерки / Е.П. Львова, Н.Н. Фомина, Л.М. Некрасова, Е.П. Кабкова. — СПб., 2007.
- Мамардашвили М.К. Очерк современной европейской философии / М.К. Мамардашвили. — М., 2014.
- Мамардашвили М.К. Сознание и цивилизация / М.К. Мамардашвили. — СПб. 2014.
- Маркарян Э.С. Науки о культуре и императивы эпохи / Э.С. Маркарян. — М., 2000.
- Мид М. Культура и мир детства / М. Мид. — М., 1988.
- Мифологический словарь. — М., 1990.
- Мифы в искусстве старом и новом. — Л., 1993.
- Мифы народов мира. В 2 т. — М., 1988.
- Моисеев Н.Н. Судьба цивилизации. Путь разума / Н.Н. Моисеев. — М., 2000.
- Мосалёв Б.Г. Социокультурное многообразие: Опыт целостного осмысления / Б.Г. Мосалёв. — М., 1998.
- Ойзерман Т.И. Существуют ли универсалии в сфере культуры? // Вопросы философии. — 1989. — №2.
- Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Х. Ортега-и-Гассет. Философия. Эстетика. Культура. — М., 1993.
- Синергетика, философия, культура. — М., 2001.
- Соломоник А. Язык как знаковая система / А. Соломоник. — М., 1992.
- Сорокин П.А. Человек. Цивилизация. Общество / П.А. Сорокин. — М., 1992.
- Сорокин П. Кризис нашего времени // П. Сорокин. Человек. Цивилизация. Общество. — М., 1992.
- Театральная энциклопедия. В 10 т. — М., 1965.
- Тойнби А. Постигание истории / А. Тойнби. — М., 1996.
- Фомина Н.Н. Подросткам о художниках / Н.Н. Фомина. — М., 1994.
- Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект // Вопросы философии. — 1992. — №4.
- Хантингтон С. Столкновение цивилизаций? // Полис. — 1994. — №1.
- Холлингсворт М. Искусство в истории человека / М. Холлингсворт. — Флоренция, 1997.
- Хоркхаймер М. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты / М. Хоркхаймер, Т. Адорно. — М., 1997.
- Христианство. Словарь. — М., 1994.
- Христианство. Энциклопедический словарь. В 3 т. — М., 1995.
- Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер. — М., 1993.
- Энциклопедический словарь юного историка. — М., 1983.
- Энциклопедия для детей. — М., 1990. — Т. «Всеобщая история. Искусство. Религии мира».
- Энциклопедия для детей. — М., 1996. — Т. 6. Религии мира.
- Энциклопедия для детей и юношества. История искусств. — М., 1996.
 - Энциклопедия: живопись. — М., 1999.
- Энциклопедический словарь по культурологии. — М., 1997.
- Энциклопедия литературных героев. — М., 1997.

Энциклопедический словарь юного художника. — М., 1983.

Эриксон Э.Г. Идентичность: юность и кризис / Э.Г. Эриксон. — М., 1996.

Эстетический словарь. — М., 1989.

- *Этюды об изобразительном искусстве* / сост. Н. И. Платонова, В. Ф. Тарасов. — М., 1994.
- *Яковлев Е.Г.* Искусство и мировые религии / Е. Г. Яковлев. — М., 1985.

* * *

- *Аллёнов М.* История русского искусства X—XX вв. / М. Аллёнов. — М., 1999.
- *Алпатов М.В.* Немеркнущее наследие / М. В. Алпатов. — М., 1990.
- *Алпатов М.В.* Этюды по истории западноевропейского искусства / М. В. Алпатов. — М., 1977.
- *Андреев Л.А.* Импрессионизм / Л. А. Андреев. — М., 1998.
- *Андреева Е.* Казимир Малевич. Чёрный квадрат / Е. Андреева. — СПб., 2010.
- *Андроникова М.И.* Портрет: от наскальных рисунков до звукового фильма / М. И. Андроникова. — М., 1980.
- *Аникст А.А.* История искусств стран Западной Европы от Возрождения до начала XX в. Искусство XVII в. / А. А. Аникст. — М., 1986.
- *Аникст М.* Русский графический дизайн. 1880—1917 / М. Аникст, Н. Бабурина, Е. Черневич. — М., 1997.
- *Аполлон.* Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. — М., 1997.
- *Аркин Д.Е.* Образы архитектуры и образы скульптуры / Д. Е. Аркин. — М., 1990.
- Барокко. — М., 2007. — (Серия «Белый город»).
- Барокко в славянских культурах. — М., 1985.
- *Бартенев И.А.* Очерки истории архитектурных стилей / И. А. Бартенев, В. Н. Батажникова. — М., 1983.
- *Бенуа А.К.* История русской живописи в XIX в. / А. К. Бенуа. — М., 1995.
- *Бродская Н.В.* Импрессионизм / Н. В. Бродская. — СПб., 2002.
- *Бэлза И.Ф.* О музыкантах XX в. / И. Ф. Бэлза. — М., 1979.
- *Ванслов В.В.* Изобразительное искусство и музыка / В. В. Ванслов. — М., 1981.
- Великая Отечественная война в произведениях художников. Живопись. Скульптура. Графика. — М., 1979.
- *Верещагина А.С.* Художник, время, история / А. С. Верещагина. — М., 1974.
- Взаимосвязь искусств в художественном развитии России второй половины XIX в. — М., 1982.
- *Вирмо А.* Мэтры мирового сюрреализма / А. и О. Вирмо. — СПб., 1996.
- В круге Малевича: Соратники, ученики, последователи в России 1920—1950-х гг. — [Б. м.], 2000.
- *Гомбрих Э.* История искусства / Э. Гомбрих. — М., 1998.
- *Горяинов В.В.* Современное искусство Италии / В. В. Горяинов. — М., 1967.
- *Грибунина Н.Г.* История мировой художественной культуры / Н. Г. Грибунина. — Тверь, 1993.
- *Гузик М.А.* Учебный путеводитель по мировой художественной культуре / М. А. Гузик. — М., 2002.
- *Гузик М.А.* Учебный путеводитель по русской художественной культуре / М. А. Гузик, Н. В. Зеликова. — М., 2002.
- *Дали С.* Дневник одного гения / С. Дали. — М., 1991.
- *Данилова И.Е.* Проблема жанров в европейской живописи / И. Е. Данилова. — М., 1998.
- *Дмитриева Н.А.* Краткая история искусств / Н. А. Дмитриева. — М., 2002—2003. — Вып. 2—3.
- *Дмитриева Н.А.* Передвижники и импрессионисты / Н. А. Дмитриева. — М., 1978.
- *Долгополов И.В.* Мастера и шедевры / И. В. Долгополов. — М., 1986.
- Западное искусство XX в. Классическое наследие и современность. — М., 1992.
- Западное искусство. XX в. Между Пикассо и Бергманом. — СПб., 1996.

- Западное искусство. XX в. Современные искания и культурные традиции. — М., 1997. Золотая коллекция. — М., 2004—2010.
- Иконников А.В.* Современная архитектура / А.В. Иконников. — М., 1983.
- Иконников А.В.* Художественный язык архитектуры / А.В. Иконников. — М., 1987.
- Искусство XVIII в. / А.М. Кантор и др. — М., 1977. — (Малая история искусств).
- Искусство в системе культуры / сост. и отв. ред. М.С. Каган. — Л., 1987.
- Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия / под ред. проф. А.П. Горкина. — М., 2007.
- Каган М.С.* Философия культуры / М.С. Каган. — СПб., 1996.
- Казимир Малевич. 1878—1935. — Л.; М., 1989.
- Казимир Малевич в Русском музее. — [Б. м.], 2000.
- *Кантор А.И.* Изобразительное искусство XX в. / А.И. Кантор. — М., 1988.
- Кармин А.С.* Культурология / А.С. Кармин. — М., 2002.
- *Кириченко Е.И.* Модернизм / Е.И. Кириченко. — М., 2005.
- Кирнарская Д.К.* Классическая музыка для всех / Д.К. Кирнарская. — М., 1997.
- Книги о творчестве художников в серии «Белый город».
- Кононенко Б.И.* Культурология в терминах, понятиях, именах / Б.И. Кононенко. — М., 1999.
- Красная книга культуры. — М., 1989.
- *Крючкова В.* Кубизм, орфизм, пуризм. 1906—1920. История искусства XX в. / В. Крючкова. — М., 2000.
- Левидов Л.М.* Литература и действительность / Л.М. Левидов. — Л., 1987.
- Левин С.* Феномен «Чёрного квадрата» / С. Левин. — М., 1990.
- *Лисовский В.* Национальный стиль в архитектуре России / В. Лисовский. — М., 2000. — С. 281.
- Литература и живопись. — Л., 1982.
- *Лихачёв Д.С.* Русское искусство от древности до авангарда / Д.С. Лихачёв. — М., 2002.
- Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре / Ю.М. Лотман. — М., 1985.
- Лотман Ю.М.* Избранное: искусство. — М., 2000.
- Мазель Л.О.* О природе и средствах музыки / Л.О. Мазель. — М., 1991.
- Малая история искусства. В 10 т. — М., 1970—1991.
- Массовая культура и советское изобразительное искусство. — М., 1988.
- Мастера искусства об искусстве. В 7 т. — М., 1970. — Т. 6—7.
- Михеева Л.В.* Музыкальный словарь в рассказах / Л.В. Михеева. — М., 1984.
- Модернизм. Анализ и критика основных направлений / под ред. В.В. Ванслова. — М., 1987.
- Музыкальный энциклопедический словарь. — М., 1991.
- На грани тысячелетий. Мир и человек в искусстве XX в. — М., 1994.
- Наливайко Д.С.* Искусство: направления, методы, стили / Д.С. Наливайко. — Киев, 1981.
- Новая реальность. Выставка работ студии Э. Белютина. Автор-составитель Нина Молева. — М., 1990.
- Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX в. — М., 1984.
- *Овсянников Ю.М.* История памятников архитектуры. От пирамид до небоскрёбов / Ю.М. Овсянников. — М., 2001.
- Очерки истории советского искусства. Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика / отв. ред. Г.Г. Поспелов. — М., 1980.
- Панченко А.М.* Русская культура в канун Петровских реформ / А.М. Панченко. — М., 1984.
- *Петров М.* Язык, знак, культура / М. Петров. — М., 1991.
- *Петров-Водкин К.С.* Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия / К.С. Петров-Водкин. — Л., 1982.
- *Полевой В.М.* Двадцатый век / В.М. Полевой. — М., 1989.

- *Полевой В.М.* Искусство XX в. 1901—1945 / В.М. Полевой. — М., 1991. — (Малая история искусства).
- Популярная художественная энциклопедия. В 2 т. — М., 1986.
- *Поспелов Г.Г.* Бубновый валет / Г.Г. Поспелов. — М., 1990.
- *Рожин А.И.* Сальвадор Дали: мифы и реальность / А.И. Рожин. — М., 1992.
- Русская художественная культура второй половины XIX в. — М., 1988.
- Русские художники от А до Я. — М., 2002.
- Русский плакат. XX в. Шедевры / сост. А. Е. Снопков, П. А. Снопков, А. Ф. Шклярук; автор текста С. Н. Артамонова. — М., 2000.
- Русское искусство барокко. — М., 1977.
Самецкая Э. Советский агитационный фарфор / Э. Самецкая. — М., 2004.
- *Сарабьянов Д.В.* Стиль модерн. Истоки, история, проблемы / Д.В. Сарабьянов. — М., 1989.
Северюхин Д.Я. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820—1932): справочник / Д.Я. Северюхин, О.Л. Лейкинд. — СПб., 1992.
Серюль М. Энциклопедия импрессионизма / М. Серюль, А. Серюль. — М., 2005.
Соболев П.В. Художественная культура личности / П.В. Соболев. — Л., 1986.
- Современная живопись. В поисках свободы: от классицизма к авангарду / сост. С. Дзуффи, Ф. Кастриа. — М., 2002.
Соколов Э.В. Культура и личность / Э.В. Соколов. — Л., 1989.
Степанов Г.А. Взаимодействие видов искусства / Г.А. Степанов. — М., 1983.
- *Стернин Г.Ю.* Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX вв. / Г.Ю. Стернин. — М., 1979.
Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900—1910 гг. / Г.Ю. Стернин. — М., 1988.
100 лет петербургскому модерну. — СПб., 2000.
Творческие портреты композиторов: популярный справочник. — М., 1990.
- *Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда / В.С. Турчин. — М., 1993.
- *Турчин В.С.* Эпоха романтизма / В.С. Турчин. — М., 1978.
Франкл В. Человек в поисках смысла / В. Франкл. — М., 1990.
- *Хан-Магомедов С.О.* Казимир Малевич / С.О. Хан-Магомедов. — М., 2009.
- *Чегодаев А.Д.* Наследники мятежной воли / А.Д. Чегодаев. — М., 1989.
Человек и культура: индивидуальность в истории культуры. — М., 1990.
Шатских А.С. Витебск. Жизнь искусства. 1917—1922 / А.С. Шатских. — М., 2001.
Шатских А.С. Казимир Малевич и общество «Супремус» / А.С. Шатских. — М., 2009.
- *Шостакович Д.Д.* О времени и о себе / Д.Д. Шостакович. — М., 1980.
- Энциклопедия живописи. — М., 2002.
- Энциклопедия импрессионизма и постимпрессионизма / сост. Т.Г. Петровец. — М., 2000.
- *Яворская Н.В.* Современная французская живопись / Н.В. Яворская. — М., 1967.
Янсон Х.В. Основы истории искусств / Х.В. Янсон, Э.Ф. Янсон. — СПб., 1996.

Интернет-источники

История мирового искусства. Виртуальные галереи

1. Web Gallery of ART (англ. яз.)

www.wga.hu

Сайт посвящён западноевропейскому искусству и музыке от Средних веков до импрессионизма.

2. Web Museum. Paris (англ. яз.)

www.iblio.org/wm/paint/

Сайт посвящён западноевропейскому искусству от импрессионизма до конца XX в.

3. Основные направления искусства XX в.

www.20century-art.ru

Сайт содержит информационные материалы об искусстве модернизма и постмодернизма.

4. Энциклопедия русской живописи

www.artsait.ru

5. История искусства народов мира

<http://art-history.ru>

<http://artyx.ru/art/>

<http://history-of-arts.narod.ru/lec2.html>

http://www.buklit.ru/cat_534_iskusstvo_teorija_istorija_iskusstva_estetika.html?openstat=ZGlyZWN0LnIhbmRleC5ydTszMjY5NDM0OzM1OTk2OTIyO3d3dy55YW5kZXgucnU6Z3VhcmFu dGVl&yclid=4671880930388872333

http://enc-dic.com/new_philosophy/JAzyk-Iskusstva-1441.html

Музеи мира и их коллекции

1. Государственный Русский музей и его коллекции

www.rusmuseum.ru/collections/painting/XVIII_XIX/photos2/

2. Государственная Третьяковская галерея. Коллекция

www.tretyakovgallery.ru/ru/collectoin/_show/categories/_id/42

3. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина

www.arts=museum.ru

4. Итальянская живопись VIII—XX вв. из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина

www.italian-art.ru

5. Лувр. Музей искусств (Париж. Франция)

<http://Louvre.historic.ru>

6. Национальный музей (Мадрид. Испания)

<https://yandex.ru/images/search?text=официальный%20сайт%20реал%20мадрид%20музей%20искусств%20на%20русском&stype=image&lr=35&noreask=1&source=wiz>

7. Искусство. Современная иллюстрированная энциклопедия

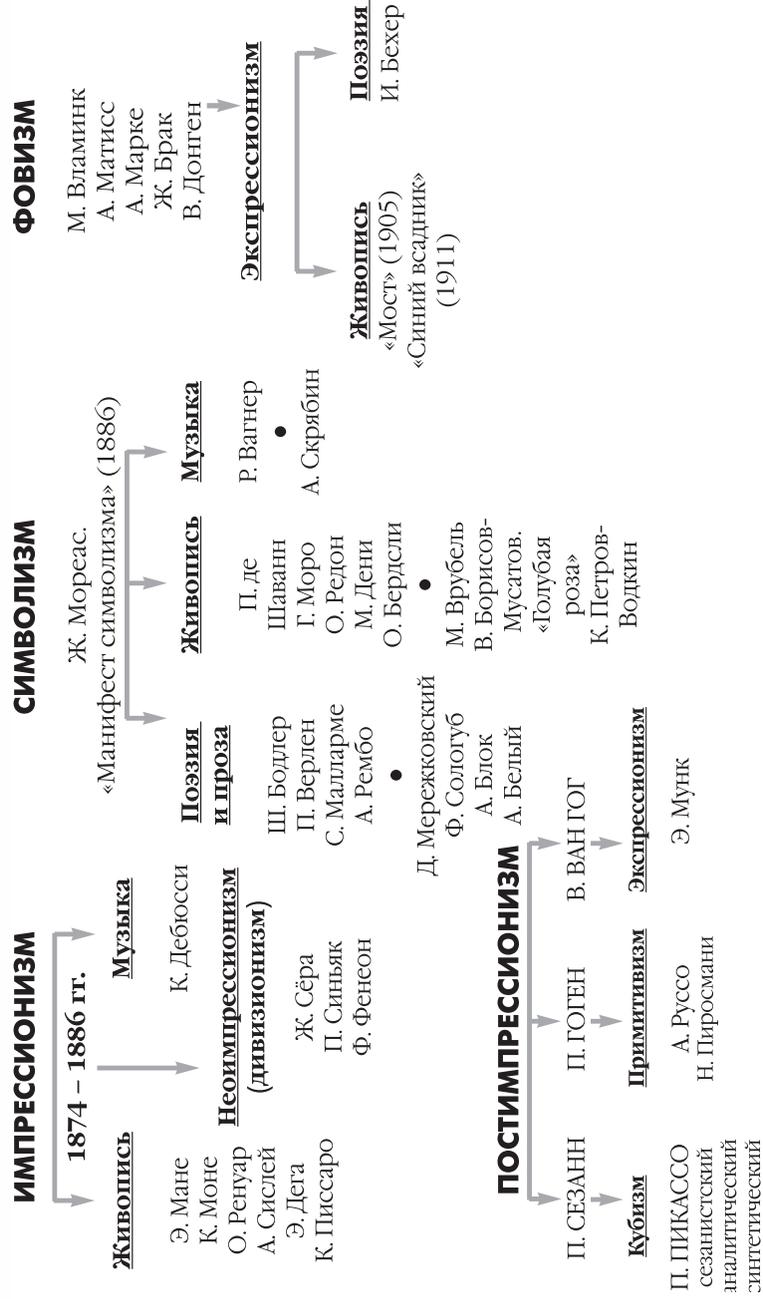
<http://vipbook.info/iskustvo/17088-Iskusstvo-Sovremennaya-illyustrirovannaya-entsiklo.html>

Опорные схемы-конспекты

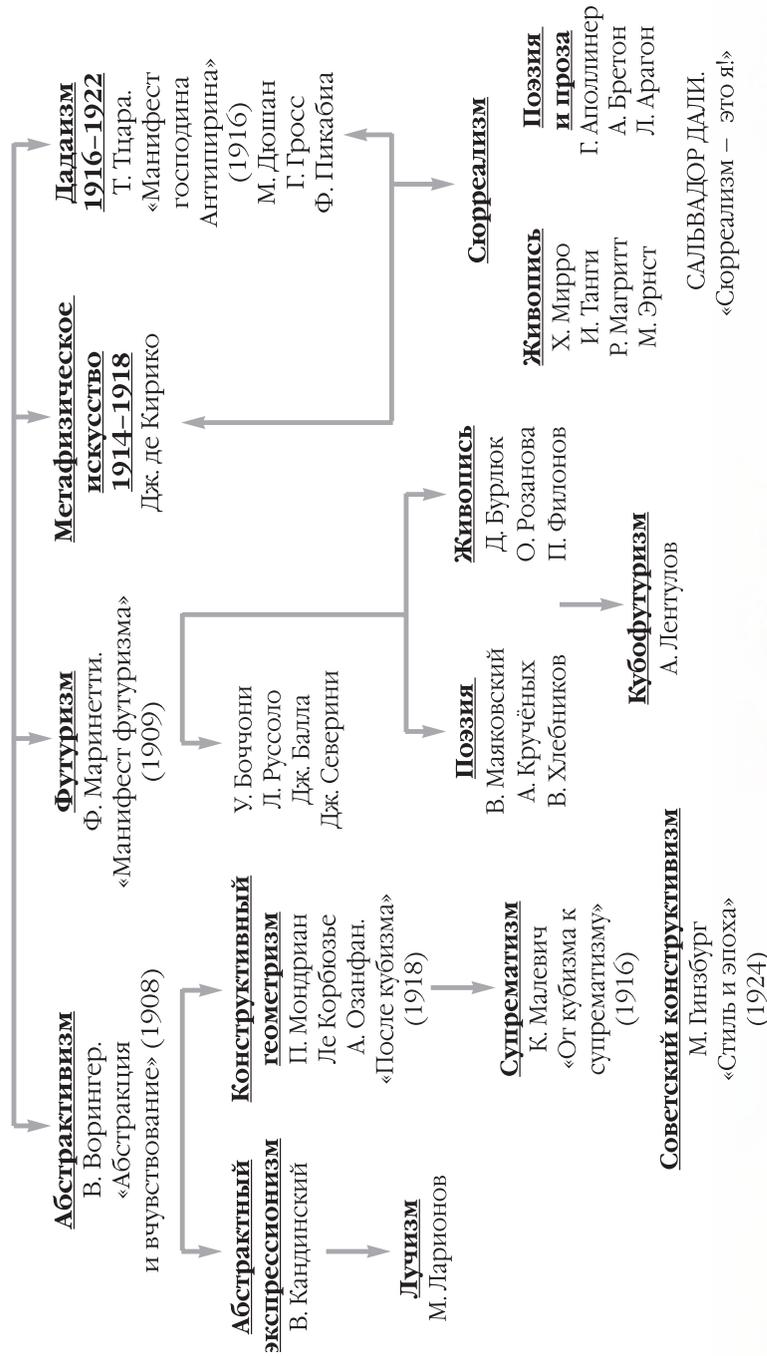
 Художественная культура XVII–XVIII вв. 		
Национальные школы	Стили и направления XVII век	Мастера
Англия	Барокко	Дж. Мильтон (1608 – 1674)
Италия		Караваджо (1574 – 1610) Бернини (1598 – 1680)
Франция	Классицизм	Расин (1639 – 1699) Пуссен (1594 – 1665)
Голландия	●	Рембрандт (1606 – 1669) Ян Вермер (1632 – 1675)
Испания	Реализм	Веласкес (1599 – 1660)
	●	Монтеверди (1567 – 1643)
Италия Россия	XVIII век	
Англия	Просветительский классицизм	Растрелли (1700 – 1771) Фальконе (1716 – 1791)
Франция	●	Свифт (1667 – 1745) Хогарт (1697 – 1764)
Германия	Просветительский реализм	Бомарше (1732 – 1799) Моцарт (1756 – 1791)
	●	Бах (1685 – 1750) Гёте (1749 – 1832)



Художественные течения конца XIX – начала XX в.



Художественные течения первой половины XX в. АВАНГАРДНОЕ ИСКУССТВО



Отношения искусства к действительности

ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

- МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ
- МИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ
- ОБЪЕКТИВНЫЙ РЕАЛИЗМ

ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ
РЕАЛИЗМ

• КРИТИЧЕСКИЙ
РЕАЛИЗМ

• СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ
РЕАЛИЗМ

• ГИПЕРРЕАЛИЗМ

АНАЛИЗ И ОТКАЗ ОТ ПРЕДМЕТНОГО МИРА

СЕЗАНИЗМ

• КУБИЗМ

КОНСТРУКТИВИЗМ

• АБСТРАКЦИОНИЗМ

СУБЪЕКТИВНОЕ ОТНОШЕНИЕ К ПРЕДМЕТНОМУ МИРУ

ИМПРЕССИОНИЗМ

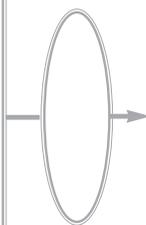
• ЭКСПРЕССИОНИЗМ

ФОВИЗМ

• СЮРРЕАЛИЗМ

ПРЕДМЕТНЫЙ МИР ВМЕСТО ИСКУССТВА

ДЕЙСТВИЕ ВМЕСТО ИСКУССТВА



Содержание

Предисловие	3
Раздел I.	
Художественная культура Нового времени	
ПОЗНАНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ	5
§ 1. Начало Нового времени	6
Великие географические открытия и научное познание мира. • Исторические границы Нового времени. • Главные итоги и главные вопросы Нового времени.	
Задания	12
§ 2. Государство и стиль	13
Предпосылки нового стиля в искусстве Позднего Возрождения. • Римская католическая церковь XVII в. и особенности стиля барокко в архитектуре, скульптуре и живописи. Л. Бернини. • Политическое устройство Франции XVII в. Идеология классицизма и задачи искусства. • Классицизм в литературе и живописи Франции. Ж. Расин и Н. Пуссен. • Барокко и классицизм: взаимодействие и синтез искусств.	
Задания	21
§ 3. Рождение оперы	22
Флоренция в эпоху Возрождения. • Музыка среди искусств в истории художественной культуры: от Античности к Возрождению. • Флорентийский музыкальный театр XVII в. «Камерата» графа Барди. • Клаудио Монтеверди. «Орфей».	
Задания	27
§ 4. Живописцы реального мира	29
Голландия XVII в. Город и быт его обитателей. Поворот к реализму. Картина как товар. • Жанровая картина, интерьер и натюрморт и особенности их интерпретации в творчестве голландских художников. • Гении XVII в.: Рубенс, Веласкес, Рембрандт.	
Задания	38
§ 5. Герой Нового времени	39
Идеи Просвещения в Западной Европе XVIII в. Историческое время и биография. Пьер Огюстен де Бомарше. • Вольфганг Амадей Моцарт. • Фигаро — герой драмы и герой оперы.	
Задания	45
§ 6. Россия на пути к Европе	46
Светские тенденции в искусстве Руси XVII в. • Пётр I и Западная Европа. Строительство Петербурга. Петергоф. • Екатерина II Великая. Основание Академии художеств в России и прогрессивное значение её деятельности в подготовке профессиональных мастеров изобразительного искусства и архитектуры. • Искусство и общество.	
Задания	55
§ 7. Реальная и вымышленная действительность	56
Идеи Просвещения в Англии XVIII в. Джонатан Свифт и Уильям Хогарт. • Испания XVIII в. среди стран Западной Европы. Франсиско Гойя и его творчество.	
Задания	64
§ 8. Романтическая битва	65
Неоклассицизм в творчестве Жака Луи Давида. • Наполеон Бонапарт и его время. • Отечественная война 1812 г. в русском искусстве. • Идеи романтизма в творчестве русских и французских художников XIX в. Теодор Жерико и Эжен Делакруа. • Романтизм в литературе и музыке. Джордж Гордон Байрон. Фредерик Шопен.	
Задания	75

§ 9. Концы и начала	76
Основные направления в русском искусстве первой половины XIX в. К. П. Брюллов. • А. Г. Венецианов. П. А. Федотов. • Начало критического реализма в русском искусстве.	
Задания	84
§ 10. Приговор явлениям жизни	85
Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?» и демократические идеи в русском искусстве второй половины XIX в. В. Г. Перов. • Меценат П. М. Третьяков. Основатель художественной критики В. В. Стасов. • Академия художеств и «бунт четырнадцати». Товарищество передвижных художественных выставок (ТПХВ). • Темы и идеи русского искусства второй половины XIX в. • Эстетические теории и художественная практика жизни.	
Задания	94
§ 11. Осмысление истории	95
Скульптор М. О. Микешин и его памятник «Тысячелетие России». • Русские историки Н. М. Карамзин, С. М. Соловьёв и В. О. Ключевский. • Академия художеств и новые требования к историческому жанру. Историческая бытовая картина в творчестве В. Г. Шварца и К. Д. Флавицкого. • Русская история в искусстве второй половины XIX в. И. Е. Репин и В. И. Суриков. • «Сила правды, сила историчности».	
Задания	103
§ 12. Иероглиф, понятный всем	104
Античная и библейская классика в образовательной практике Академии художеств в первой половине XIX в. • А. А. Иванов и особенности интерпретации евангельского сюжета в его картине «Явление Христа народу». • Историческое время второй половины XIX в. и особенности евангельской проблематики в творчестве передвижников И. Н. Крамского, В. Д. Поленова, Н. Н. Ге.	
Задания	112
Подведи итоги	113
Контрольные и творческие задания.	115
Общешкольный научно-практический семинар «Портрет эпохи».....	115
Круглый стол «Мозаика и единство пространственно-временного континуума художественной культуры Нового времени».....	118
Раздел II.	
Художественная культура конца XIX — начала XXI в.	
ПОЗНАНИЕ САМОГО СЕБЯ.	119
§ 13. Поворот столетий	120
Историко-социологический фон XX в. • Научно-технический фон XX в. Историко-культурологический фон XX в. • «Мир искусства».	
Задания	128
§ 14. Схватить мгновение	129
Париж и его обитатели. Противостояние академизму. Эдуард Мане. • Импрессионизм как способ восприятия. • После импрессионизма. Поль Сезанн. Поль Гоген. Винсент Ван Гог.	
Задания	138
§ 15. От правды жизни к правде искусства	139
Импрессионизм в России. • Портреты В. А. Серова. • Величавые образы М. А. Врубеля. • Духовные искания М. В. Нестерова.	
Задания	147
§ 16. Возвращение к примитиву	148
Примитивизм как термин. • Неосознанный примитивизм: Анри Руссо, Нико Пиромани. • Осознанный примитивизм: Марк Шагал, Михаил Ларионов. • Самобытность мастера.	
Задания	157

§ 17. Девушки под снегом	158
Абстракционизм как термин. • Фовизм: Анри Матисс. • Три стадии кубизма. Пабло Пикассо. • Геометрический абстракционизм: Пит Мондриан. • Супрематизм: Казимир Малевич. • Абстрактный экспрессионизм: Василий Кандинский • Красочные формы.	
Задания	167
§ 18. Сотканная из фантазий действительность	168
Выставки сюрреалистов. Рене Магритт, Джорджо де Кирико, Ив Танги. • Сюрреализм в творчестве Сальвадора Дали.	
Задания	175
§ 19. «Мы наш, мы новый мир построим»	176
Мечта о будущем в утопической литературе. Искусство и революция в России. Агитационное искусство революционных лет. • Творческие организации и новые темы в искусстве 1920—1930-х гг. • Утверждение метода социалистического реализма в искусстве СССР. «Лениниана». • В. А. Мухина. «Рабочий и колхозница» — символ СССР. • Задачи культуры и искусства в документах эпохи.	
Задания	187
§ 20. Чтобы помнили	188
Война и её оценка в истории человечества. Картина В. В. Верещагина «Апофеоз войны». • Война в произведениях Эдварда Мунка, Пабло Пикассо, Сальвадора Дали. • Великая Отечественная война 1941—1945 гг. в творчестве советских художников. • Хиросима и Нагасаки глазами Ири Маруки и Тошико Акамацу. • Музыка военного времени.	
Задания	200
§ 21. Постмодернизм: с приставкой <i>нео</i>	201
Историко-культурный фон второй половины XX в. • Социальный реализм: Ренато Гуттузо, Андре Фужерон, Эндрю Уайет. • Гиперреализм: Чак Клоуз, Дюан Хансон, Ричард Эстес. • Абстракционизм: Джордж Поллок, Марк Тоби. • Возвращение к фигуративной живописи • Тревожный и динамичный мир и его образ.	
Задания	207
§ 22. Постмодернизм: андеграунд в России	208
Историко-культурная ситуация второй половины XX в. «Суровый стиль»: темы и образы. В. Е. Попков. • Неофициальное искусство русского андеграунда: акции и выставки, соц-арт. • Скульптор Э. И. Неизвестный.	
Задания	215
§ 23. Постмодернизм: игра в искусство	216
Историко-культурная ситуация в конце XX в. Игра с искусством: поп-арт. • Игра с поверхностью: стрит-арт. • Игра с предметом: инсталляция. • Игра со зрителем: перформанс.	
Задания	222
ЗАКЛЮЧЕНИЕ. Между прошлым и будущим	223
Подведи итоги	227
Контрольные и творческие задания.	228
Общешкольный научно-практический семинар «Портрет эпохи»	228
Круглый стол	230
Персоналии	232
Литература	259
Интернет-источники	264
Опорные схемы-конспекты	265

Учебное издание

Солодовников Юрий Алексеевич

МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

11 класс

Учебник

Центр гармоничного развития личности и педагогических технологий

Ответственный за выпуск *Г. С. Абрамян*

Редактор *Н. В. Евстигнеева*

Художественный редактор *Ю. Н. Кобосова*

Художники *А. В. Гончарова, Д. П. Глазков*

Техническое редактирование

и компьютерная вёрстка *О. А. Федотовой*

Корректоры *Н. В. Белозёрова, Г. Н. Смирнова*

Дата подписания к использованию 19.05.2023. Формат 84×108/16. Гарнитура GaramondC.

Усл. печ. л. 28,56. Уч.-изд. л. 29,35. Тираж экз. Заказ № .

Акционерное общество «Издательство «Просвещение».

Российская Федерация, 127473, г. Москва, ул. Краснопролетарская, д. 16,

стр. 3, помещение 1Н.

Адрес электронной почты «Горячей линии» — **vopros@prosv.ru**.