

Т. В. Ильина



ВВЕДЕНИЕ В ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ



« А с т р е л ь »

Т. В. Ильина
Введение
В ИСКУССТВОЗНАНИЕ



*Учебное пособие
для студентов высших
учебных заведений*

аст



Москва • АСТ • «АСТРЕЛЬ» • 2003

УДК 7.0(075.8)

ББК 85я73

И 76

Оформление обложки —
дизайн-группа «Дикобраз»

Ильина Т.В.

И76 Введение в искусствоведение: Учеб. пособ. для студентов вузов / Т.В. Ильина. — М.: ООО «Издательство АСТ»; ООО «Издательство Астрель», 2003. — 206,[2] с.: ил.

ISBN 5-17-021158-9 (ООО «Издательство АСТ»)

ISBN 5-271-07138-3 (ООО «Издательство Астрель»)

В пособии на обширном художественном материале различных эпох рассматриваются направления, стили, виды и жанры изобразительного искусства — графики, живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства. Даются разнообразные и убедительные примеры анализа художественных произведений.

Книга богато иллюстрирована и снабжена обширным списком рекомендуемой литературы.

Пособие предназначено для студентов вузов гуманитарного профиля. Оно будет полезно преподавателям и учащимся общеобразовательных учреждений, изучающим курс «Мировая художественная культура», а также широкому кругу читателей.

УДК 7.0(075.8)
ББК 85я73

Подписано в печать с готовых диапозитивов 21.07.2003.

Формат 70x100¹/₁₆. Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л.16,9. Тираж 5 100 экз. Заказ 1981.

ISBN 5-17-021158-9 (ООО «Издательство АСТ»)

ISBN 5-271-07138-3 (ООО «Издательство Астрель»)

© Ильина Т.В., 2003
© ООО «Издательство Астрель», 2003

Содержание

Введение. Становление искусствоведения как науки ..	5
Графика	12
Рисунок.....	12
Печатная графика (гравюра)	23
Виды графики.....	33
Живопись.....	43
Монументальная живопись	43
Миниатюра.....	54
Станковая живопись. Техника и материалы	56
Скульптура	94
Виды скульптуры	98
Материалы и техника скульптуры.....	127
Архитектура	133
Специфика архитектуры как вида искусства.....	133
Материалы	142
Основные конструктивные элементы	145

Экстерьер и интерьер	152
Цвет в архитектуре.....	154
Декоративно-прикладное искусство	155
О художественном стиле	160
Об анализе художественного произведения	172
ПРИМЕЧАНИЯ	193
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА.....	195
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	201
СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ	201

Введение

Становление искусствоведения как науки

В 1915 г., на заре европейского искусствоведения, Генрих Вёльфлин издал работу «Основные понятия истории искусства». Написанная емко, живо, она стала классикой, а ее автор по праву был избран в действительные члены Прусской Академии художеств именно как историк искусства. Но с момента выхода в свет этого труда прошло более 85 лет. Современное искусствоведение, многоликое, неоднородное, сочетающее в себе различные школы и методологические принципы, выявило известную односторонность метода швейцарского ученого. Его знаменитые «пары понятий», прекрасно «укладываясь» в материале Ренессанса и барокко, вряд ли могут служить неким всеобщим критерием художественной формы. К примеру, по Вёльфлину, в линейном способе (речь идет о живописи) контур представляет «равномерно обтекающую форму дорожку, по которой может спокойно двигаться зритель»¹. Но что сказать тогда о «Вечере с Тангейзером» П. Сезанна, где жирный черный контур «равномерно обегает» все фигуры и предметы, а само это произведение, да и весь Сезанн — «живописная стихия», квинтэссенция живописности, живописного способа видеть и писать?! Наконец, мечта ученого о создании истории искусств без имен воплотилась в жизнь лишь в Германии, не получив отклика в других странах. Более того, в Италии, где издавна царил культ индивидуализма и где, собственно, и возникло искусствоведение, оно изначально складывалось в виде биографического жанра.

Родоначальником истории искусства по праву считается итальянец Джордже Вазари (XVI в.), живописец и архитектор, оставивший нам свои

«Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (первое издание — Флоренция, 1550). На исходе Возрождения, опираясь на практику и теорию таких художников, как Л. Гиберти, Л.-Б. Альберти, П. делла Франческа, А. Поллайоло, Леонардо да Винчи, Джорджо Вазари вплотную подошел к искусствознанию как науке. Начинание Вазари было подхвачено на севере Европы: на рубеже XVII—XVIII вв. Карел ван Мандер создал свод биографий нидерландских живописцев.

В дальнейшем на протяжении многих десятилетий в основе исследований лежало изучение прежде всего жизни художника, его личной и творческой биографии, что естественно, ибо историю, включая и историю искусства, творят люди.

Искусствознание имеет древние корни: начало его становлению как науки положили археологические раскопки в Египте, на Пелопоннесе, в Малой Азии. Суждения же об искусстве высказывали еще античные: философы Платон и Аристотель, художники Поликлет и Апеллес. Согласно учению Платона, искусство — только бледная тень вещей, которые сами являются лишь копиями вечных идей. Аристотель рассматривал искусство как подражание природе с целью познать окружающий человека мир. Средневековые монахи-философы св. Августин (IV—V вв.), Фома Аквинский, Виллар д'Оннекур (XIII в.), на Руси — митрополит Иларион (XI в.), Епифаний Премудрый, оставивший интересное свидетельство о манере письма Феодана Грека, Иосиф Волоцкий (XV в.), Иосиф Владимиров, иконописец Симон Ушаков (XVII в.) также внесли свою лепту в формирование будущей науки. Но лишь в Новое время — в XVIII—XIX столетиях — искусствознание выделилось в самостоятельную науку.

Новый этап в развитии искусствознания связан прежде всего с именем Иоганна Иохима Винкельмана — автора «Истории искусства древности» (1763), в которой на первое место выдвигался уже не художник, а художественное произведение. Так было положено начало художественному анализу и изучению художественных стилей. На примере античности в книге представлена эволюция художественного процесса, неразрывно связанного с историей общества и государства. Биографический метод уступил место аналитическому, рационалистическому методу. Иммануил Кант расценил работу Винкельмана как переворот, поставивший искусство на верный путь науки.

С середины XVIII и до конца XIX в. было опубликовано огромное количество разнообразных исследований по истории искусства. Авторами многих из них являлись сами художники. Широкую известность получили, например, знаменитый «Анализ красоты» Уильяма Хогарта, «Речи» Джошуа Рейнолдса, которые он ежегодно произносил в Лондонской Королевской академии художеств. Философ Дени Дидро длительный период (с 1759 по 1781 г.) выступал как искусствовед, толкователь, разъяснитель содержания произведения, изобразительных средств, с помощью которых художник достигает своей цели, а главное, как пропагандист не

только эстетики, но и этики своего времени (пристрастие самого Дидро к творчеству Ж.-Б. Грёза выявило, однако, уязвимость художественного вкуса и явно морализаторские тенденции критика). Знаменательно, что в середине XVIII в. формированию искусствознания в России способствовали труды прежде всего архитекторов: П.М. Еропкина, И.К. Коробова и М.Г. Земцова, а во второй половине века — живописцев: педагогов и теоретиков императорской Петербургской академии художеств И.Ф. Урванова и П.П. Чекалевского.

Рационализм получил еще более глубокое воплощение в XIX столетии. При этом связи искусствознания с археологией не только не прервались, а, наоборот, окрепли. Кроме того, искусствознание стало использовать сведения смежных наук — этнографии, эпиграфики, палеографии, нумизматики, геральдики. Для становления искусствознания как науки многое сделали не только художники, но и философы, писатели, поэты, критики, в их числе И. Кант, Ф. Шеллинг, братья А.-В. и Ф. Шлегели, Г.-Ф. Гегель, Ш. Бодлер, вожди французского реализма Ж. Шанфлёри и Ж.-А. Кастаньяри и многие другие.

В России искусствознание формировалось в постоянном противоборстве адептов академического искусства с приверженцами реализма ярко выраженной социальной направленности. Ко второй половине XIX столетия ученым и художникам удалось собрать огромный фактический материал по истории русского искусства (труды Д.А. Ровинского, Н.П. Собко, А.И. Сомова, А.В. Прахова, Ф.И. Буслаева, И.Е. Забелина, А.И. Успенского, Н.В. Султанова, Ф.Ф. Горностаева, Н.П. Кондакова, Е.К. Редина, Д.В. Айналова и др.). Именно русская школа искусствознания с Ф.И. Буслаевым и Н.П. Кондаковым во главе разработала *иконографический метод*, основанный на описании и систематизации типологических и схематических признаков и черт определенных персонажей и сюжетов (блестящий пример такого труда — «Иконография Богоматери» Кондакова).

Постепенно в общеевропейском ареале складывались формы исследования, которые известны сегодня как историко-художественный, историко-культурный, иконологический, социологический, структурно-типологический, лексикологический методы. Выделим на этом многотрудном пути искусствознания некоторые наиболее важные моменты.

Ипполит Тэн, французский философ и филолог, теоретик искусства и художественный критик, в 1864 г. сменивший Э.-Э. Виолле-ле-Дюка на посту руководителя кафедры истории искусства и эстетики Школы изящных искусств в Париже, в своих «Лекциях об искусстве» (1864) и в книге «Философия искусства» (1865—1869) выдвинул концепцию абсолютной зависимости художника от среды, как природной, так и социальной. Подобный метод стали называть *тэновским детерминизмом*. По Тэну, художник не субъект, а объект истории, в таком случае художественное произведение является продуктом, как остроумно заметил

Ж. Базен, «точно таким же, как продукт в экономике». Но с помощью детерминизма Тэна невозможно объяснить творчество почти всех великих индивидуальностей, так или иначе выбивающихся из своей среды, например, Веласкеса, первым представившего в испанском искусстве обнаженную натуру или сцену труда; почти все творчество Рембрандта после 1642 г.; наконец, творчество барбизонцев, разрушивших прежние представления о возможностях пейзажного жанра, или импрессионистов, после которых, по словам Дж. Ревалда, «писать по-прежнему было просто невозможно» (по-другому — да, но не по-прежнему), и т. д. Примеры можно продолжить.

Идеи детерминизма художественного развития Ипполита Тэна продолжил (но только с большими оговорками, а иногда и прямо в противоположном направлении) представитель венской школы искусствознания, основанной еще Алоизом Риглем, Макс Дворжак, выдающийся историк и теоретик искусства, крупнейший специалист в области Ренессанса и Средневековья. Противник вельфлиновской теории имманентного существования формы, Дворжак также рассматривал эволюцию искусства в связи с жизнью общества, но в отличие от Тэна прежде всего в связи с духовной жизнью. Понять значение художественного произведения можно лишь уловив его связь с другими формами сознания. С таких именно позиций он и рассматривал творчество Эль Греко (он был серьезным исследователем маньеризма вообще), Якопо Тинторетто, Франсиско Гойи, Питера Брейгеля Старшего, импрессионистов, экспрессионистов и пр. Одно из основных его произведений так и называется «История искусства как история духа».

Поскольку наша работа посвящена не истории искусствознания и мы намечаем только главные направления, имевшие наиболее глубокое влияние на анализ произведений и стилей искусства, то следующее имя, которое следует упомянуть, идя в хронологическом порядке, — Эрвин Панофский. Он тоже в какой-то мере был последователем А. Ригля, хотя и не относился к венской школе (жил в Германии, учился у Ю. фон Шлосера, преподавал в Гамбургском университете, а в 1931 г. эмигрировал в США). Историк и теоретик искусства, как и Дворжак, специалист в области Ренессанса и Средневековья, Панофский явился основателем *иконологического метода*, когда во главу угла для анализа и атрибуции произведения искусства ставится определение конкретной исторической эпохи, стиля, школы, мастера по типичным формальным признакам, «типичность» которых определялась и постулировалась исследователем безапелляционно. Его фундаментальный труд «Опыты по иконологии» был издан в 1939 г. С течением времени Панофский стал все более уходить от предметной сути произведения к его «чисто символическому» прочтению, так что за этим терялась связь с конкретным произведением, с самим творческим процессом и с индивидуальностью художника. К 1957 г. относится его работа «Ренессанс и ренессанс-

сы в западном искусстве», лейтмотив которой — никогда не увядающая (не умирающая) гуманистическая традиция в западноевропейском искусстве. Последняя книга ученого-эрудита была издана в Турине в 1967 г. и посвящена погребальному искусству, тайнам тех цивилизаций, которые сокрыты в земле. И Э. Панофский, и его учитель Ю. фон Шлоссер, и В. Воррингер, и Ф. Викхофф, и О. Бенеш, и М. Дворжак, одни принадлежа к венской школе, другие испытав ее влияние опосредованно, так или иначе развивали *формальный метод* Алоиза Ригля, основателя, как уже говорилось, венской искусствоведческой школы. Интересы Ригля лежали преимущественно в области декоративного искусства и орнамента. Свой взгляд на развитие художественных стилей он изложил в «Исторической грамматике изобразительных искусств», написанной им в конце XIX в., но опубликованной только в 1963 г.

Уже в наши дни успехи физики и химии способствовали появлению так называемого *технико-технологического исследования*: биохимического состава красок, изучения произведения искусства в рентгеновских, ультрафиолетовых и инфракрасных лучах, в косом свете, в люминесцентном свечении, что имеет огромное значение для уточнения атрибуции, т. е. определения места, времени и имени создателя произведения, а в случае необходимости — и для реставрации произведения.

Наука об искусстве — искусствознание подразделяется на *теорию искусства*, изучающую художественный метод, форму, средства выражения, общие закономерности развития (хотя последнее уже больше сфера эстетики), а также специфику видов изобразительного искусства; собственно *историю искусства* (цель которой — изучение эволюции, а также стилей, течений, направлений творчества отдельных художников); *художественную критику*, оценивающую явления современной художественной жизни в разных формах (от критической статьи и выступления на научной конференции до монографий о современных мастерах). Все эти части базируются на едином принципе — анализе художественного произведения, избранного для изучения. Именно анализ является краеугольным камнем всей композиции искусствоведческого сочинения.

История искусства как наука имеет длительную историю. Достаточно назвать фундаментальный труд Жермена Базена «История истории искусства от Вазари до наших дней». Написанная в 1986 г., она переведена и издана на русский язык (М., 1995) с прекрасным послесловием, в котором его автор Ц. Арзаканян, сетуя, что в книге речь идет только об истории западноевропейского искусствознания, как будто на географической карте нет Восточной Европы, а сопоставление их было бы необычайно плодотворно, высказывает справедливую мысль об истории и истории искусства: «... искусство и особенно его история способны обнаружить многие тайны и непознанные глубины истории народа, для раскрытия которых другим наукам приходится проделывать более длительный путь»².

Трагические катаклизмы XX столетия во многом изменили взгляд на историю европейского искусства и искусствознание не могло развиваться отстраненно от них; кроме того, новые поколения приносили с собой новые идеалы, как морально-этические, так и философско-эстетические. Еще в начале XX в. ученые не могли даже представить, что возникнет такое явление, как масс-культура, которое в сознании и восприятии множества людей займет место высокого искусства. Поэтому сегодня обращение к анализу специфики языка, видов и жанров изобразительного искусства, к классическим произведениям искусствознания является насущно необходимым.

Прежде чем перейти к специфике видов изобразительного искусства, напомним, что искусствознание — не область точных наук. Может быть, вообще никакая другая наука не только по предмету и цели своего исследования, но и по характеру так тесно не соприкасается с искусством, как оно. Введение каких-либо определений, да еще подчас (что очень характерно для нашего времени) окутанных массой неясных наукообразных слов, далеких от нормального русского языка, являющих собой некую словесную эквилибристику, порой выхолащивает смысл, схематизирует мысль, облекая ее в мишурные одежды формально-научного метода, а по существу примитивного маскарада. Разумеется, впечатление от произведения изобразительного искусства историк, его изучающий, может выразить лишь пространственным словесным описанием, а иногда даже прибегая к аналогиям в литературе и поэзии, к музыкальным ассоциациям. Вот почему анализ художественного произведения, может быть, самая сложная и ответственная часть нашей науки. Любые теории и любые дефиниции могут быть подвергнуты (и подвергаются) критике других историков искусства и иногда не понимаются, а бывает просто отвергаются самими художниками. Всегда поэтому нужно помнить гётевское «суха теория, мой друг, а древо жизни вечно зеленеет». Настоящее же искусство полно истинной жизни. Остается радоваться, что, как верно заметил один исследователь, структуралистические методы и формализация языка отошли в прошлое искусствознания или, добавим, остались на его провинциальных задворках.

История изобразительного искусства изучает историю графики, живописи, скульптуры, а также архитектуры и декоративно-прикладного искусства. «Также» — поскольку архитектуре и прикладным искусствам помимо черт, роднящих их с живописью, графикой и скульптурой, свойственны еще утилитарность и функциональность.

Все виды изобразительного искусства объединены общим рядом признаков — это искусства статические, не знающие развития во времени (в отличие от литературы или музыки — искусств временных); пластические, оперирующие формами, тяготеющими к цельности и динамизму, к взаимосвязанности частей, к соподчиненности и монолитности всех элементов задуманной художником композиции; пространственные, т. е.

реально существующие в пространстве, как архитектура, скульптура, прикладные искусства, либо создающие его иллюзию на холсте, стене или бумаге, картоне и т. п., как живопись или графика (хотя в XX в. и они иногда обращаются к реальному пространству). Но выявление общих свойств видов искусства — задача скорее эстетики, а не искусствознания. Нас же будет интересовать специфика каждого из них: чем живопись отличается от графики, а графика от скульптуры? каковы лишь им присущие черты, позволяющие живописцу видеть мир иначе, чем архитектору, а графику — иначе, чем скульптору? Сразу же оговорим, что разговор о специфике видов изобразительного искусства мы будем вести на основе материалов общеевропейского искусства, поскольку искусство Востока, особенно Китая и Японии, основано совсем на других законах, отражающих иной тип мышления, иное мироощущение, и требует совершенно иного подхода при анализе.

В выявлении сути видов искусства и специфики техники наибольшая заслуга в отечественном искусствознании принадлежит Б.Р. Випперу, его «Введению в историческое изучение искусства», являющемуся кратким изложением курса его лекций, труду, который, увы, он не успел завершить. К нему мы в дальнейшем будем обращаться наиболее часто³.

Графика



История графики как самостоятельной области изобразительного искусства, самостоятельной формы творчества начинается с эпохи Возрождения, когда живопись окончательно отделилась от архитектуры и завершился процесс разделения живописи и рисунка. Графика, имеющая научно-вспомогательное, техническое, прикладное значение, не является предметом нашего рассмотрения. Нас интересует лишь художественная графика, лежащая в основе всех видов изобразительного искусства. Она является начальной стадией всякой работы — живописца, скульптора, архитектора, художника-прикладника. Она имеет и самостоятельное значение как вид изобразительного искусства, включающий в себя две формы: рисунок — уникальное творение, существующее в единственном экземпляре, и гравюру — печатную графику. Термин «графика» имеет греческий корень: grapho — пишу, черчу. Отсюда и название основного инструмента — «грифель». С этим же связано и условное обозначение жесткой, линейной манеры письма в живописи — «графическая манера», «графический стиль».

Рисунок

Как уже говорилось, рисунок — первооснова всех изобразительных искусств. Прежде чем написать портрет, живописец чаще всего делает подготовительный рисунок. Скульптурному памятнику предшествует не одно графическое решение. Из-под руки архитектора выходят десятки графических проектов его будущего

детища. И даже чашка, которой мы ежедневно пользуемся, существовала сначала на бумаге. Рисунок, по словам Б.Р. Виппера, подобен монологу, иногда он передает первый замысел художника и тем самым приобретает историческое значение в создании того или иного произведения.

Истоки рисунка лежат в возникшем в эпоху палеолита первобытном искусстве, в наскальной и пещерной живописи (изображения животных и орнамент). Прекрасные примеры изысканной графики мы находим на древнеегипетских папирусах Нового царства (XVI—XI вв. до н. э.). Следующий этап развития рисунка — греческая вазопись V—IV вв. до н. э. В Средние века рисунок имел огромное значение при разработке архитектором отдельных декоративных деталей. В мозаиках и фресках Византии и Древней Руси изготовление рисунка-прориси, или картона, было начальным моментом работы монументалиста. Картон иногда просто накладывался на стену и по нему отмечались абрис фигур и вся основа композиции. В иконописи лицевые подлинники — образцы иконографических типов — это тоже рисунок. В основе средневековой рукописной и книжной миниатюры также лежит рисунок. В эпоху Возрождения и Новое время огромное значение приобретает рисунок с натуры. Он становится основой учебного процесса в академиях художеств всех последующих эпох до наших дней включительно (общеизвестно, что в Петербургской академии художеств рисунки ее первого русского профессора А.П. Лосенко стали образцами для многих поколений учащихся).

Обычно для выполнения рисунка используются бумага и карандаш или уголь. С древнейших времен основой для рисунка являлась деревянная дощечка, чаще всего буковых пород дерева, квадратной формы, величиной с ладонь. В Риме такие дощечки вощили и по грунту процарапывали рисунок, иногда их обтягивали телячьей кожей — пергаментом. В средневековых рукописных книгах и текст, и миниатюры писали на пергамене. С XIV в. наряду с пергаменом начали использовать бумагу, изобретенную задолго до этого в Китае. В отличие от китайцев, которые делали бумагу из древесного луба, европейцы стали изготавливать ее из льняных тряпок. Известен рисунок на бумаге знаменитого флорентийского художника Мазаччо, датируемый первой четвертью XV в. Для устранения коричневатого оттенка бумагу стали грунтовать, добавлять при изготовлении голубую краску. В XVI—XVIII вв. рисунок часто выполняли на цветной бумаге.

Инструменты рисовальщика делятся на сухие (грифель, карандаш) и мокрые (кисть, перо). *Штифт* — это металлический грифель, в Средние века — свинцовый, с XV в. — серебряный (как правило, из серебра был только наконечник). Известно, что серебряным грифелем прекрасно рисовали нидерландские и немецкие мастера Воз-



Гварди.
Триумфальная
арка на
набережной

Рембрандт.
Стоящий актер

рождения Ян ван Эйк, Рогир ван дер Вейден, Альбрехт Дюрер, Ганс Гольбейн Младший, а также великие итальянцы — Рафаэль и его учитель Перуджино. Серебряным штифтом рисовали и на грунтованной, и на тонированной бумаге. Бесцветные линии серебряного грифеля не стираются, но сложность состоит в том, что этот инструмент не допускает поправок. В эпоху барокко, с его любовью к пятну и тону, к размашистому нечеткому контуру, серебряный штифт со своей чистой линией, не терпящей исправлений, не пользовался успехом. Но в эпоху классицизма его вновь прославил блестящий рисовальщик, живописец Энгр, которому, как никому, была близка безупречная чистота его линии. Тем не менее именно в XIX столетии серебряный грифель был вытеснен *графитным карандашом* (так называемый *карандаш Конте*). Позволяя сочетать штриховку и растушевку, он удовлетворял запросы художников, тяготевших и к барочным, и к классицистическим принципам.

Не менее разнообразные формы штриховки и растушевки дает мокрый инструмент — *перо*, прекрасным доказательством чего являются перовые рисунки Микеланджело Буонарроти, Рафаэля, венецианцев Ф. Гварди и Дж.Б. Тьеполо. Перо известно с древности: сначала — тростниковое, все Средние века — гусиное, в эпоху Ренессанса — снова тростниковое. И хотя и в XVII в. Рембрандт рисовал тростниковым пером, именно тогда оно стало вытесняться пришедшим из Англии пером металлическим. Примерами чисто перового рисунка могут служить архитектурные альбомы образцов, схем и типов периода готики — альбом французского архитектора XIII в.



А.И. Иванов. *Знавшие Иисуса смотрят на Голгофу*

Виллара д'Оннекура (Парижская Национальная библиотека); альбом итальянца Пизанелло, состоящий из своего рода этюдов с натуры, на которых изображены животные, люди, портреты, орнаменты, типы драпировок и пр. В сокровищнице мирового рисунка — произведения А. Мантеньи, В. Карпаччо, А. Поллайоло, Боттичелли, мастеров Высокого Возрождения — Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело. Причем невольно бросается в глаза то, что живописец в графике остается живописцем (Леонардо, Рафаэль, А. Иванов), скульптор — скульптором (Микеланджело, М.И. Козловский). Интересно отметить, что флорентийская школа кватроченто,



Г. Гольбейн Младший.
*Портрет Томаса Говарда,
графа Серрей*



Ф. Васильев.
*Трубецкой
раскат
Петропав-
ловской
крепости*

более тяготевшая в живописи к «графическому стилю», дала и больше примеров чисто перового рисунка, венецианская же с ее колоризмом и декоративизмом оставила больше рисунков в смешанной технике (лавис) мягкой, почти живописной трактовки.

Разнообразные по технике и характеру, мастерски исполненные рисунки сохранились от русского XVIII в. От петровского времени их дошло немного: наивные изображения видов Петербурга Христофора Марселиуса, ценные не столько с художественной точки зрения, сколько как точная фиксация того или иного архитектурного памятника тех времен, листы из знаменитой «Книги Виниуса» (портреты, смешное изображение «зверя-мамонта»). Особенно интересна графическая серия видов Петербурга 1718—1722 гг., связываемая некоторыми исследователями с именем Федора Васильева — живописца, графика и архитектора-строителя. На этих листах тонкой контурной линией изображены Березовый остров, Солдатская слобода, Царская аустерия, Троицкая церковь, Трубецкой раскат — первые художественно запечатленные черты нового города, ничем еще не напоминающего будущую блестящую столицу. Совсем иным Санкт-Петербург предстает на рисунках мастера середины XVIII столетия Михаила Махаева, выполненных им к альбому гравюр, посвященному 50-летию города (этот альбом предназначался в дар королевским дворам, в европейские библиотеки; его пришлось трижды допечатывать, так как тираж в 1000 экземпляров разошелся в несколько месяцев): Невская «перспектива», огромный праздничный Летний дворец императрицы Елизаветы Петровны, вид на старый Зимний дворец и Адмиралтейство и другие передают размах строительства, богатство декора, живой нерв столичной жизни. Что касается второй половины XVIII в., то, как уже упоминалось, именно благодаря Академии художеств рисунок стал фундаментом всей педагогической системы. Особая заслуга в этом принадлежит Анто-

ну Лосенко, по справедливости считающемся основателем национальной академической школы рисунка и, по сути, творцом педагогической системы Академии художеств с ее последовательным овладением рисунком с «оригиналов», с «антиков», с натуры. Замечательны также перовые рисунки другого графика этого времени — Евграфа Чемесова, к сожалению, очень рано ушедшего из жизни. Русское искусство последующих эпох также оставило немало имен замечательных рисовальщиков — графиков, скульпторов, живописцев, архитекторов.

Жидкостями для пера в Средние века служили *чернильный орешек* (его использовали монастырские писцы и миниатюристы в своих скрипториях), *бистр* (из сосновой сажи), *китайская тушь* (ламповая копоть), в XVIII в. — *сетия* (из пузыря каракатицы), с XIX в. — *анилиновые чернила* (по времени это совпало с появлением стального пера).

В рисунке художники часто сочетают перо с кистью. Отмывка расплывчатым слоем — *лавис* (обычно бистром или сепией) придает всему рисунку мягкую живописность. Virtuозными мастерами этой техники были Тьеполо, А. Маньяско, О. Фрагонар. XVII—XVIII века — это время господства преимущественно тонового рисунка, сменившего перовой. Главной целью рисовальщика стала передача

А. Зубов. Панорама Петербурга. Фрагмент



пространства, света, воздуха. Лавис становится не однотонным, а многоцветным, в два-три тона (Гварди, Тьеполо, Рембрандт оставили блестящие образцы такой техники). Со второй половины XVIII в., особенно с новой волной классицизма, воцаряется перовой рисунок (Давид, Флакман, Федор Толстой). Предромантизм и романтизм возрождают тоновой рисунок с его контрастами светотени, которые так хорошо передает сепия (Гойя, Жерико, Делакруа). Смена перового и тонового рисунка, таким образом, невольно соответствует смене стилей: от Ренессанса к барокко, от классицизма к романтизму. В эпоху импрессионизма художники как бы разделяются на две категории, предпочитая либо кисть (Гис, Мане), либо перо (Писсарро, Ван Гог). Хотя, разумеется, разделение это чисто условное.

Мягкую красочную линию дают также *уголь*, *итальянский карандаш* («черный мел») и *сангина* («красный мел»). Сангина известна еще по рисункам палеолитических пещер. Ею любили пользоваться Леонардо, Андреа дель Сарто, Корреджо. Леонардо, как впоследствии Рубенс и Рембрандт, обращался часто и к итальянскому карандашу. Тициан и Тинторетто предпочитали широкие и мягкие линии углем, почти скульптурно лепящие светотень.



Каждая эпоха имеет свои художественные пристрастия, свой излюбленный «инструментарий» для рисунка. Грифель и перо — для готики, перо, итальянский карандаш, сангина — в период Высокого Ренессанса, сочетание пера и кисти (лавис) — у маньеристов, а с XVIII в. — так называемая *техника «в три карандаша»* (сангина — «самый утонченный, самый аристократический инструмент рисунка», по определению Б.Р. Виппера, черный мел, белила), достигшая своего наивысшего блеска в рисунках Антуана Ватто.

До конца XVI в. художники учились в процессе совместной работы в цехах (гильдиях): в Средние века — в скрипториях монастырей; в эпоху Возрождения — в боттегах (мастерских), например, Д. Гирландайо, учителя Микеланджело, или А. Вероккио, учителя Леонардо. Почти все скульпторы флорентийского кватроченто прошли обучение в боттеге Донателло. И только в 1585 г. в Болонье братья Караччи основали свою школу-мастерскую *Academia degli insamminati* (Академия вступивших на истинный путь, прообраз всех позднейших европейских академий) — первое высшее учебное художественное заведение, где рисунок стал одним из главных предметов обучения (графический класс в Болонской академии вел один из братьев Караччи — Агостино), а владение им — основным критерием художественной подготовки. Художник начинал с выполнения копий «оригиналов», т. е. с произведений известных мастеров, делал рисунки с гипсов и уже после этого переходил к рисунку с натуры — такова была программа, вошедшая в систему всех европейских академий художеств. Но борьба с цехами за «свободного художника» продолжалась в Европе еще более полувека, и учрежденная в 1648 г. Парижская академия возникла в большой степени как протест против цеховых привилегий и ограничений.



Э. Мане.
Портрет мадам Жюль Жюймэ



**Леонардо
да Винчи**

*Старик
и юноша*

Ф. Клуэ
*Портрет
Карла IX*

Академическая система обучения рисунку возникла не на пустом месте. О трех стадиях постижения основ рисунка писал еще Леонардо в своем «Трактате о живописи»: копирование выдающихся работ (рисунков, гравюр, картин, фресок), затем зарисовка слепков и мраморов и как завершающая стадия — рисование с натуры (примеры — уже упоминавшийся альбом Пизанелло и рисунки самого Леонардо).

В рисунках с натуры исследователи выделяют несколько форм: *кроки* (от фр. *croquis* — набросок) — по меткому выражению Виппера, «художественный афоризм» (кроки Гейнсборо, Ватто, Тьеполо), *эскиз* — подготовительная композиция к будущему произведению, дающий основное распределение масс, светотеневое решение (эскиз для монументальной живописи в размер называется *картон*), и *этюд* — наиболее тесно связанный с натурой рисунок какой-либо детали композиции (знаменитые этюды голов и фигур, отдельные мотивы пейзажа Александра Иванова к «Явлению Христа народу», этюды голов и целых фигур к «Плоту “Медузы”» Теодора Жерико и т. д.). Разные художники в зависимости от замысла и творческого склада отдают предпочтение разным формам рисунка. От Ватто остались огромные альбомы кроки, от Александра Иванова, Жерико, Энгра — десятки этюдов, от Рембрандта — множество эскизов и т. д.

Жерико. Рисунок к «Плоту "Медузы"»
(близкий к окончательному варианту)



Жерико. Плот «Медузы»





В. Серов.
*Портрет
 балерины
 Т. Карсавиной*

В. Серов.
*Портрет
 балерины
 А. Павловой*

В России XVIII в. господствовал в основном линейный рисунок. Графические эскизы к живописным произведениям русских художников отличает необычайная тщательность, выписанность мельчайших деталей. Достаточно посмотреть на рисунок 1732 г. Андрея Матвеева к Аничковским триумфальным воротам «Венчание на царство» (тушь, перо, кисть. Библиотека РАН). Написанный Боровиковским в конце столетия портрет вел. кн. Александры Павловны в окончательном варианте отличается от графического эскиза только размером, т. е. эскиз, по сути, был завершенным произведением. Но это характерно именно для русского искусства XVIII в.

Рисунок может быть или объемным, т. е. создающим иллюзию объема на двухмерной плоскости, или нарочито плоскостным, подчеркивающим эту плоскость.

Главные средства художественной выразительности, используемые в рисунке, — линия и светотень; роль цвета в нем очень ограничена. Средств совсем немного, но, как верно заметил один исследователь, подобно всего семи нотам в музыке, рождающим симфонию Бетховена и фуги Баха, они дают художнику богатейшие возможности для воплощения его замысла. Немногими изысканными линиями, например, переданы В.А. Серовым на портрете балерины Тамары Карсавиной объем тела, изгиб спины, изящество позы. Количество штрихов увеличивается, когда художник прорабатывает голову. Они становятся короткими, резкими, густыми, что создает впечатление массы черных волос. Возможности линии в рисунке огромны: она создает иллюзию пластической формы, определенный декоративный ритм. Изменение силы нажима карандаша, частоты штрихов — те минимальные средства, которые позволяют художнику воплотить задуманный образ с максимальной глубиной.

Печатная графика (гравюра)

Рисунок — уникальное художественное произведение. Печатная графика — гравюра — дает возможность получить десятки оттисков, которые являются не копией рисунка, а оригинальными отпечатками. Благодаря тиражированию гравюра — необычайно оперативное, быстро откликающееся на все явления жизни искусство. Художественный образ в гравюре решается в зависимости от материала — «матрицы», на которую наносится рисунок и с которой печатается оттиск. По материалу и технике его обработки печать разделяется на *высокую (выпуклую), глубокую (углубленную) и плоскую*. При первом способе места, которым надлежит быть белыми в печати, вынимаются, а выпуклые (рельеф) и составляют собственно рисунок. Сюда относятся гравюра на дереве (ксилография) и линогравюра. Метод углубленной печати предполагает процесс, обратный предыдущему: краска наносится в процарапанные углубления и под давлением печатного станка рисунок переносится на бумагу. Так создается вся гравюра на металле — резцовая, офорт и т. д. При плоской печати рисунок наносится на камень, обрабатываемый специальным химическим составом, изображение на бумаге при печати оставляет жирная краска, места, не тронутые ею, образуют светлый фон. Пример плоской печати — литография.

Ксилография — древнейший вид гравюры. Предположительно она возникла в Китае: о ней упоминается в китайских древних рукописях VI в., в 868 г. была отпечатана буддийская сутра с великолепным ксилографическим изображением Будды. В Европе гравюра на дереве известна с XIV в., время ее расцвета — XV—XVI вв. (этому особенно спешествовали великие немецкие мастера Альбрехт Дюрер и Ганс Гольбейн Младший). В России ее рождение связывают с 1564 г., когда в Москве была издана первая печатная книга «Апостол».

Ксилография, как уже говорилось, относится к технике высокой печати. Рисунок наносится на деревянную доску. Специальными инструментами убирается лишнее дерево, остается только выпуклый рисунок, на который накатывается краска.

Для ксилографии используют твердые породы дерева: бук, грушу, пальму. В зависимости от способа нанесения рисунка — вдоль волокон (продольный распил доски особенно характерен для ранних гравюр) или по срезу, по торцу (а иногда и по диагонали, что наиболее трудно для исполнения) поперечного распила доски — различают несколько видов гравюры на дереве. Печатают, как и книги, с помощью обыкновенного типографского пресса. Поэтому первые книжные иллюстрации были исполнены именно в технике ксилографии (исключительными по мастерству исполнения и драматизму эмоционального строя, хотя и далеко не первыми по времени, являются выполненные этим способом иллюстрации Гольбейна Младшего к Библии).



А. Дюрер.
Св. Иероним
в келье

С деревянной доски «матрицы» можно сделать много оттисков, поэтому ксилография по праву считается дешевым и наиболее демократичным видом графики (это обстоятельство учитывал Дюрер, когда делал для широкого пользования листы своих знаменитых «Страстей Христовых»). Поначалу создатель рисунка на доске, т. е. автор, и резчик были двумя разными лицами, но позже этим стал заниматься один художник.

Рука резчика по дереву должна быть очень точной, как у скульптора, работающего с мрамором: он не может исправить испорченную форму, не изменив при этом и первоначального замысла (конечно, если только испорченная глыба мрамора не попадет в гениальные руки Микеланджело, который превратит ее в гиганта Давида).

Возможности гравюры на дереве, на первый взгляд, небогаты, но истинные мастера умеют придать материалу необычайную выразительность смелой линией резца, порой нарочито угловатой и примитивной, порой виртуозной и изысканной. Ксилография практически изначально была очень разнообразна: от иконок до календарей, игральные карты и лубка — народных картинок, оттиснутых с рисунка на доске и часто раскрашенных вручную, на которых юмористически, а иногда и сатирически изображались сценки из общественной жизни (коробейники носили эти картинки в лубочных коробах, возможно, отсюда и их название). Русский цветной лубок — это богатейшая область отечественной графики. До изобретения подвижного шрифта нередко на доске вместе с изображением печатался и сопровождающий текст. Но главная сфера применения ксилографии, конечно, книжная иллюстрация.

Выше уже говорилось о большой заслуге немецких мастеров (не только Дюрера и Гольбейна, но и многих средних художников) в развитии ксилографии. Виппер, стремясь к максимально объективной картине, упоминает в этом ряду и итальянцев. В 1499 г. в венецианской печатне Альдо Мануцио Франческо Колонна издал выдающееся произведение «Истолкование снов». Судя по гармонии иллюстраций и текста, начертания шрифта, соотношения с полями и форматом книги, это один из первых примеров «единого книжного организма», над чем четыре века спустя так плодотворно будут работать «мирискусники». Аналог такой гармонии мы видим только в древнерусской рукописной графике, в рукописях Киева (XI в.), Новгорода и Пскова (XII—XV вв.). Но это были рукотворные книги, со своей неподражаемой спецификой, и к искусству печатной графики они не имеют отношения.

«Палитра» гравюры, как правило, состоит из двух цветов — черного (цвета краски) и белого (цвета бумаги). Однако наряду с черно-белой графикой существует и цветная. Мы уже говорили о русском лубке, в Европе уже в XVI в. появилась цветная ксилография не ручного, а механического способа — так называемая техника *кьяроскуро*. Видимо, эта техника была известна еще на Древнем Востоке, зародилась она в Китае. А в Европе она стала впервые применяться в Германии, но наиболее интересное воплощение нашла в Италии. В XVIII столетии эта техника в европейских странах приходит в упадок, зато получает развитие в Японии (знаменитые мастера Масанобу, Харунобу, Утамаро; в XIX в. — Хокусай, Хиросигэ и др.). Хотя мы и условились не обращаться к памятникам Востока, но японская гравюра имела такое сильное влияние на европейскую живопись (достаточно вспомнить имена Мане, Моне, Гогена, Ван Гога и др.), что об этом нельзя не упомянуть. Справедливо замечено, что техника *кьяроскуро* оказала влияние даже

на прикладное искусство. Ее принцип лежит в основе набойки тканей: печатания узора с помощью цветных деревянных шаблонов.

В XVII—XVIII вв. ксилография в Европе уступает место гравюре на металле. Исследователи справедливо считают, что главной причиной этого явились растущие потребности в репродукционной графике в воспроизведении шедевров живописи, скульптуры, архитектуры. К тому же творческая манера работавших по отдельности резчика и рисовальщика могла не всегда совпадать. Появившийся в XVII в. офорт позволял выполнять на доске детальный рисунок, «рисовать» на доске и тут же делать с него оттиск. Однако прежде чем перейти к гравюре на металле, укажем, что ксилографии еще предстояло вызвать к себе повышенный интерес. Английский гравер рубежа XVIII—XIX вв. Томас Бьюик вместо продольного распила дерева стал использовать поперечный, по торцу, что сделало процесс резания более легким. Теперь можно было резать уже не ножом, а резцами и специальными штихелями в разных направлениях. На смену резким прямым штрихам пришли тонкие переходы света и тени. Со второй половины XIX в. именно тоновая гравюра на дереве, а не на металле все чаще стала использоваться как репродукционная.

Вместе с тем не забывалась старая техника ксилографии. Достаточно назвать имена таких замечательных мастеров XIX и XX вв., как 26 Обри Бёрдсли в Англии, Феликс Валлотона во Франции, Франс Мазерель в Бельгии и др. Русская школа ксилографии XX в. по праву считается одной из сильнейших: В.А. Фаворский, В.Д. Фалилеев, А.И. Кравченко, А.Д. Гончаров. Тысячи людей в мире имеют представление о Петербурге по листам А.П. Остроумовой-Лебедевой, сумевшей передать в них его неповторимую величавую красоту: строгость дворцов и набережных, медленное движение Невы, сияние шпиля Адмиралтейства, узор решеток каналов.

Близка к ксилографии гравюра на линолеуме — *линогравюра*, хотя возникла она уже на рубеже XIX—XX вв., а широкое распространение получила лишь полвека спустя. Линогравюра также относится к технике высокой печати. Мягкость и эластичность линолеума позволяет сделать линии более свободными и гибкими, чем на дереве, а также дает возможность добиться предельной обобщенности изображения и увеличить формат эстампа. Линогравюре присущи особая лаконичность, скупость языка, предельная условность выразительных средств, вот почему образы в линогравюре отличаются суровостью и строгостью. В этой технике много работали мексиканские художники «Мастерской народной графики» Л. Мендеса, в России — Д.И. Митрохин, В.Д. Фалилеев. Современные мастера — Г. Захаров, И. Голицын, А. Ушин сумели нарушить «суровость» линогравюры, создав целый ряд необычайно жизнерадостных, мажорных и остро современных произведений графического искусства.

Гравюрой на дереве и линолеуме, собственно, ограничиваются примеры высокой печати. Глубокая печать — это *гравюра на металле*, чаще всего на медной доске. Если при высокой печати, особенно на ранних этапах ее развития, в творческом процессе участвовали два лица — рисовальщик и резчик, то при углубленной печати, как правило, — одно лицо. Хотя, конечно, были и исключения. Например, замечательный русский рисовальщик середины XVIII столетия Михаил Махаев делал рисунки видов Петербурга для юбилейного альбома, а мастера гравировальной палаты Академии наук их гравировали. Сам художник почти не занимался переводом своих рисунков в гравюру, хотя делал это так же искусно, как и рисовал. Но все же чаще в гравюре на металле автор и исполнитель были одним лицом. Так, мастера Петровской эпохи братья Алексей и Иван Зубовы и Алексей Ростовцев исполняли рисунок и гравировали его сами. Ксилография связана с книгой, с типографской машиной. Гравюра на металле выросла, как уже отмечалось, из ювелирного искусства, она родилась в мастерских оружейников и серебряных дел мастеров.

В зависимости от способа нанесения рисунка на доску выделяются несколько разновидностей гравюры на металле. Металлическую доску обрабатывают либо механическим путем (резцовая гравюра или резец «сухая игла» и меццо-тинто), либо химическим (офорт, мягкий лак, акватинта). Есть еще смешанная техника (сюда относятся «карандашная манера» и пунктир).

Резцовая гравюра получается путем обработки металлической доски специальным резцом — *штихелем*. «Стружка» из борозд, которая в гравюре называется барбы, сглаживается специальной гладилкой — шабером. Борозды, в которые набирается краска, на металлической доске в отличие от деревянной могут быть самого разнообразного рисунка — прямые, перпендикулярные, перекрещивающиеся, самого сложного узора и штриховки; художник в резцовой гравюре чувствует себя много свободнее, чем в ксилографии. Отличие печати резцовой гравюры от гравюры на дереве в том, что для каждого отпечатка краску нужно наносить заново (тампоном на разогретую доску, стирая ее с гладких частей). Мастерство состоит в правильной дозировке краски. Задачу облегчает то, что в гравюре на металле тот, кто рисует на доске (резчик), и тот, кто печатает, — обычно одно лицо (хотя это и необязательно). Количество отпечатков в гравюре на металле в отличие от ксилографии не безгранично (не более 300), так как борозды от печати стираются. В процессе работы для проверки художник делает несколько оттисков, у большого мастера все они интересны. Их называют в искусствоведении «первое состояние», «второе состояние» и т. д. (примеры тому — гравюры Рембрандта).

Самые ранние образцы резцовой гравюры относятся к XV в. В Германии это так называемый мастер игральных карт, чуть позже — известный живописец и график Мартин Шонгауэр; в Италии — уже упоминавшиеся А. Мантенья, А. Поллайоло, до них — несколько анонимных мастеров. Расцвет резцовой гравюры падает на XVI столетие и связан прежде всего с именем А. Дюрера. В технике чистой резцовой гравюры в России в XVII в. работали А. Трухменский, Л. Бунин, в XVIII в. — Е.П. Чемесов, Г.И. Скородумов, в XIX в. — Н.И. Уткин, Ф.П. Толстой, в XX в. — Д.И. Митрохин.

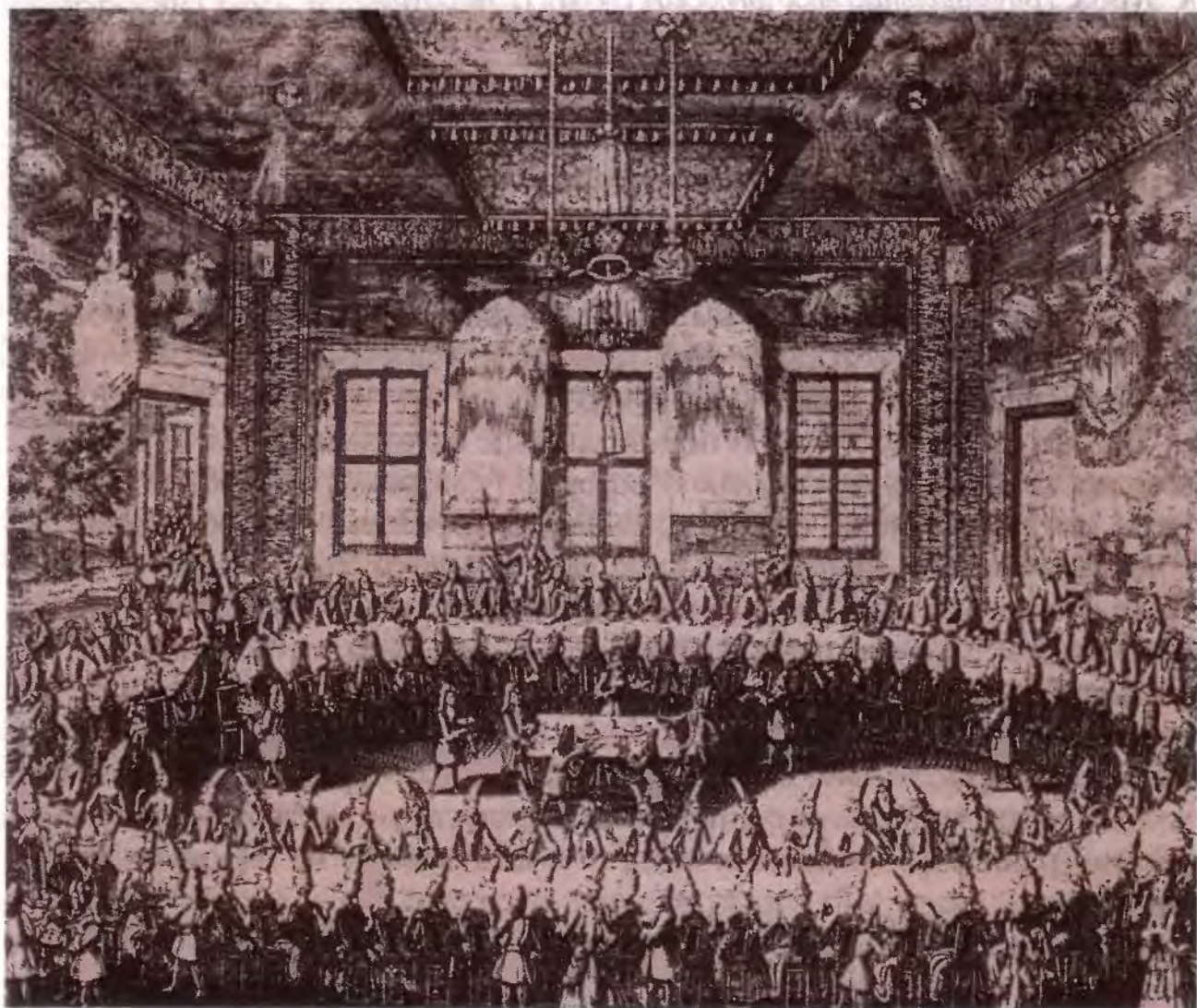
Отличие «сухой иглы» от резцовой гравюры в том, что доска не режется резцом, а процарапывается иглой (отсюда и название). Барбы, которые в этом случае много меньше, не убираются гладилкой и при печати образуют красивый черный бархатистый контур. Но в этом заключено и неудобство: барбы легко стираются при повторной печати и с доски можно делать только 12—15 оттисков. Поэтому мастера редко пользовались чистой техникой «сухой иглы» (Рембрандт, например, соединял ее с офортом). И только в XIX в., когда стало возможным гальваническим способом «осталивать» (от слова «сталь») медные доски и закреплять барбы, вновь возродилась техника «сухой иглы» в чистом виде (Дж. Уистлер, Д.И. Митрохин).

28 *Графика* *Меццо-тинто* («черная манера») — разновидность резцовой гравюры, также известная с XVII в. Доска обрабатывается не резцом, а «качалкой» (род лопаточки с острыми зубцами), отчего поверхность становится как бы зернистой. Шероховатости сглаживают гладилкой и полируют те места, которые в оттиске должны быть светлыми. Обработка доски требует тонкого мастерства, от этого зависит красота черных бархатистых тонов, тонкая игра полутонов и пр. Наивысшего расцвета эта техника достигла в XVIII в. в Англии, где ее изысканные свойства использовали для репродукции знаменитых живописных портретов, которыми так славится английская школа. В России мастерами *меццо-тинто* в тот период были И. Штенглин, И.А. Селиванов.

Основным видом гравюры с химической обработкой доски является *офорт*. В XVII—XVIII вв. углубленную печать стали широко использовать для репродуцирования живописных и скульптурных произведений. Именно на эти столетия приходится и расцвет офорта, возникшего в XVI в. Истоки офорта — в мастерской оружейников, в травлении узоров на оружии и утвари. «Но есть в офорте, — пишет Виппер, — и какая-то связь с лабораторией и фантазией алхимика: она сказывается в контрасте красной, блестящей доски и, как смарагд, мерцающего фурсульфата — во всем этом есть оттенок магии и таинственного колдовства, словно образы офорта рождаются из столкновения жидкости и огня. Не случайно, что фантазию офортис-та влечет мир, где смешиваются образы фантастического и обыденного...»⁴

Доску для офорта предварительно нагревают, иногда не один раз («коптят», как говорят офортисты), а затем покрывают специальным лаком, не восприимчивым к кислоте (в основном смесь воска, смолы и асфальта). На полученный черный фон и наносится (прорезается или процарапывается) рисунок. Борозды заполняют краской. Свободную от лака поверхность доски, т. е. процарапанные борозды, травят кислотой (можно несколько раз для большей мягкости переходов от света к тени). Многие великие мастера обращались к офорту. В их числе — Дюрер, Калло, Рембрандт, Рейнолдс, Тьеполо, Каналетто, Пиранези, Хогарт, Ватто, Буше, Фрагонар. Гойя иногда сочетал офорт с акватинтой (о ней см. далее). В технике офорта работали барбизонцы, импрессионисты, В.А. Серов, а также П. Пикассо, Дж. Моранди, Ф. Брэнгвин, многие современные графики. Особо отметим замечательных мастеров — братьев Алексея и Ивана Зубовых, Алексея Ростовцева, которые, чаще всего соединяя резец с офортом, в больших листах, печатанных иногда с нескольких досок, оставили

А. Зубов. Свадьба Петра I и Екатерины 19 февраля 1712 года в Петербурге





А. Зубов. Триумфальный ввод шведских судов в Петербург

нам облик новой молодой столицы, запечатлели славные петровские «виктории»: плещущие на ветру паруса кораблей, распахнутые веером весла, клубы дыма, узор «огненной потехи» — фейерверка. Офорт более «живописен», чем гравюра на дереве и чистый резец. В нем нет резких линий, резких граней света и тени. В листах А. Зубова тончайшие переходы света и тени передают насыщенную влагой атмосферу морского города, построенного царем-реформатором «на краю государства», как не без осуждения и изумления писал Дидро.

В чистом офорте тени и переходы еще более мягкие и теплые, все окутано легкой дымкой, как в офорте Рембрандта «Мостик Сикса». Весь лист пронизан светлым, умиротворенным настроением. Его создают чистые линии, то плавные, то изогнутые. «Кажется стремительным бег иглы, как будто мгновенно остановленный там, где мастеру достаточно легкого росчерка». Так, нарочито незакончены, свободно очерчены деревья у мостика, парус лодки. Немногими линиями, предельно лаконично мастер сумел передать главное впечатление. И свободному воображению зрителя предстает типичный голландский пейзаж: низкий горизонт, высокое небо, каналы, парус, мирно разговаривающие у перил моста мужчины. Царство покоя и тишины.

Мягкий лак — по сути, разновидность офорта. Только в лак, которым покрывается готовая к травлению доска, добавляется жир

(сало), и поэтому грунт становится особенно мягким. Доску покрывают бумагой, по которой рисуют толстым (тупым) карандашом, обязательно твердым. От нажима карандаша бумага пристает к лаку, когда ее снимают, частицы лака снимаются вместе с ней. Оставшееся травится, и отпечаток изображения в итоге напоминает карандашный рисунок. Мягкий лак как техника известен с XVII в., но вошел в моду лишь во второй половине XIX и на рубеже XIX и XX столетий. Правда, Орест Кипренский пользовался этой техникой в начале XIX в. Наиболее известным мастером XX столетия заслуженно считается Кете Кольвиц.

Разновидностью офорта является также *акватинта*. В отличие от мягкого лака внешне она скорее напоминает не карандашный рисунок, а рисунок тушью с отмывкой. Техника акватинты сложна и трудоемка. Для обработки доски используются канифоль и асфальтовый порошок. На доске процарапывается рисунок, доска несколько раз травится. Там, где при отпечатке должны быть темные места, специальным раствором снимается грунтовка и это пространство покрывается асфальтовым порошком. При подогреве доски отдельные зерна порошка пристаю́т к ней. Между зернами кислота разъедает фон. Для придания тону глубины и усиления переходов светотени процесс обработки доски повторяется неоднократно. Есть свидетельства, что технику акватинты изобрел Жан Батист Лепренс в 1765 г., работавший, кстати, в России и как график, и как живописец. Видимо, он первый и познакомил русских художников с этой техникой. Акватинту часто соединяют с офортной иглой и резцом. Великий испанский художник Франсиско Гойя часто прибегал к игле и резцу, но работал и без них, так сказать, чистой акватинтой. Разные эти способы обработки доски можно проследить на листах его «Каприччос» и «Дезастрес делла герра».

Из смешанных техник в XVIII в. получила распространение так называемая *карандашная манера*, очень напоминающая внешне мягкий лак. Доска грунтуется как для офорта, обрабатывается инструментом вроде пестика с зубцами — *матуаром*, *чеканом*, затем травится, еще раз прорабатывается резцом и сухой иглой, после чего с нее делается оттиск. Как и в мягком лаке, создается впечатление рисунка итальянским карандашом или сангиной. В XVIII в. эту технику использовали исключительно как репродукционную, для перевода рисунков знаменитых мастеров в гравюру.

Пунктирная (точечная) манера известна еще с XVI в. и заимствована, как говорят исследователи, у ювелирного искусства. На офортный грунт иглами, колесиками, рулетками наносятся частые точки, которые после травления при печати сливаются в один тон. При пунктирной манере доску можно раскрашивать с помощью цветных

тампонов, в итоге получается оттиск в несколько цветов. Правда, для каждого оттиска доску необходимо раскрашивать заново. Пунктирная манера получила особое развитие в Англии XVIII в., где возникла целая школа во главе с Бартолоцци. Именно у него учился русский гравёр и миниатюрист Г.И. Скородумов. Он в совершенстве овладел этой техникой, и его даже приглашали остаться в Англии, но художник возвратился на родину, где с 1782 г. заведовал Кабинетом гравюр в Эрмитаже. Им лично награвированы многие живописные произведения эрмитажного собрания. В пунктирной технике он создал по собственным рисункам серию видов Петербурга.

Литография, *гравюра на камне* (от гр. *litos* — камень и *grapho* — пишу) — плоская печать, она много моложе выпуклой и углубленной печати. Эту технику изобрел А. Зенефельдер в Мюнхене в 1796 г., но руководство его вышло лишь в 1818 г. Курьез в том, что Зенефельдер не был художником: он был актером и автором музыкальных комедий, а литографию он создал для дешевого и быстрого размножения нот.

В литографии рисунок наносится на специальный камень обычно серого или желтоватого цвета (тяжелый литографский камень теперь иногда заменяют легкой алюминиевой пластинкой — возникает так называемая *альграфия* — разновидность техники литографии) специальным литографским карандашом, в состав которого входят особые жирные вещества, не восприимчивые к кислоте, зато хорошо воспринимающие литографскую краску. Таким образом, травится только не тронутая карандашом поверхность. После травления накатывают краску, которая пристает только к тем местам, которых коснулся карандаш. Оттиски с камней получают на специальном литографском станке.

Литография дает самые многотиражные оттиски в силу несложности изготовления печатной формы и применения машины. Она является также самым оперативным видом гравюры. В зависимости от замысла на литографском камне можно сохранить и след карандашного графита, и заливку тушью, и легкий акварельный мазок кисти, и отточенность четкого перового штриха. Это более свободная техника: что нарисует художник на камне, то и отпечатается. Но это качество делает литографию и более простой по сравнению с другими видами печатной гравюры: в ней нет тайны, непредсказуемости ксилографии или гравюры на металле, изысканности их штрихов.

Литография стала одной из любимых техник XIX в. Ее зернистые темные тона легко передают дымчатость, «сфумато» атмосферы, за что эту технику полюбили в прежде всего романтики (Бонингтон, Жерико, Делакруа). А ее многотиражность и дешевизна изготовления, ее мобильность позволяли быстро откликаться на

все значительные общественные, политические, культурные события (О. Домье). Как точно подмечено, литография соответствовала энергии и ритму века машин и пара. В России в литографии успешно работали такие жанристы, как И.С. Щедровский и В.Ф. Тимм.

Кроме того, нельзя забывать еще об одном: в литографии, как ни в одном другом виде графической техники, имеет значение цвет. Для получения цветной литографии (*хромолитографии*) печатают с нескольких досок, т. е. для каждого цвета берется свой камень. Последовательно делают оттиски со всех камней. Если печатать одной краской по другой, можно получить добавочный третий цвет. Все это не означает, что хромолитография имитирует живопись. Цвет в графике используется с учетом графической условности.

Во второй половине XIX — начале XX в. прослеживаются две линии в развитии литографии: изысканная, эскизная и очень лаконичная по манере (это импрессионисты и их последователи — Э. Мане, Э. Дега, Дж. Уистлер, А. Фантен-Латур, А. Марке) и остросоциальная, политического характера, идущая от Домье (К. Кольвиц, Т. Стейнлен, позже — Ф. Брэнгвин). Блестящим мастером литографии был французский живописец Альбер Марке, создавший в своих произведениях поэтический образ Парижа. В литографиях Марке, изображающих парижские улицы, знаменитые соборы, Сену с ее влажным воздухом, туманной дымкой, мостами и баржами, нет величавого спокойствия или взрыва человеческих страстей, как в рембрандтовских офортах. Художник другой эпохи и страны, иного таланта и мироощущения. Марке совсем в другой технике создает свой мир образов, то непосредственных и радостных, то овеянных легкой и светлой грустью. Рисунок Марке кажется небрежным, но за этой небрежностью — невероятно строгий отбор деталей. Черные баржи и узкие лодки растворяются в сером тумане. Все как будто живет, дышит, меняется с каждым мгновением.

Особенности хромолитографии прекрасно использованы в российской детской иллюстрации. Безукоризненного мастерства эстампы к детским сказкам исполнены Ю.А. Васнецовым. Не одно поколение в России выросло на превосходных рисунках Е.И. Чарушина, так умело использовавшего особенности цвета в литографии для передачи повадок и внешности разнообразных зверушек. Замечательным мастером литографии был Б. Ермолаев.

Виды графики

По своему назначению и содержанию графика подразделяется на станковую, журнально-газетную, плакат, книжную иллюстрацию и так называемую промышленную графику.

Художественный рисунок является самостоятельным произведением именно *станковой графики*. В технике рисунка можно исполнить произведения самых различных жанров — исторического, бытового, портретного, пейзажного, натюрморта. Кстати, в силу того, что рисунок легко воспроизводится посредством гравирования или фотомеханическим способом, он широко используется в иллюстрации, карикатуре, плакате, прикладной графике. Термин «станковая графика» заимствован из скульптуры: в живописи станок называется, как известно, мольбертом. Определение «станковый» применимо и в графике, и в живописи, и в скульптуре и означает произведение самостоятельное, не связанное с архитектурой (если речь идет о живописи и скульптуре) или с книгой, журналом, газетой и т.п. (если речь идет о графике). Произведения станковой графики экспонируются самостоятельно, их легко перемещать с места на место.

Иногда станковые рисунки объединяются в серии. Известны, например, посвященные Великой Отечественной войне серии Д.А. Шмаринова «Не забудем, не простим», Л.Ф. Сойфертиса «Севастопольская сюита», А.Ф. Пахомова «Ленинград в дни блокады», Б.И. Пророкова «Это не должно повториться!». Объединение станковых листов в серии, конечно, сближает их с книжной графикой. Но в них нет единого сюжета и повторяющихся героев, как в книжной иллюстрации, а есть только единство темы и общность идеи.

В печатной графике, т. е. отпечатке, полученном на бумаге с деревянной или металлической доски, линолеума или литографского камня, самостоятельное произведение называется *эстампом*. Эстамп дает возможность получить десятки и сотни оттисков, которые всегда будут не копией рисунка, а оригинальным произведением.

Самым распространенным видом *газетно-журнальной графики* является *карикатура* (от ит. caricare — нагружать, отягощать, преувеличивать, исказить). Карикатуре свойственна определенная специфика. В ней позволительно преувеличение каких-либо черт и опущение других. Это преувеличение чаще всего негативное, с насмешкой. Но оно не должно быть безмерным, и хотя карикатурист нарушает привычные представления о действительности, должна быть соблюдена мера соотношения реального и фантастического. Выдумка в карикатуре должна быть оправдана, ибо, отходя от внешней достоверности, карикатурист обязан быть верен внутренней сущности событий. Карикатура вызывает смех, иногда добродушный, но чаще гневный и саркастический. Именно это качество — насмешка, сарказм — никак не «ложится» на язык живописи или скульптуры, и карикатурные образы в этих видах искусства не удавались даже таким большим мастерам, как Домье (его Ратапуайль). На примере карикатуры особенно ярко видно, что искусство не ставит своей целью



О. Домье.
Литография

копирование жизни. Правда жизни и правда искусства не есть понятия тождественные.

Карикатура переживает расцвет, как правило, в периоды острых общественных конфликтов, политической борьбы. Замечательные карикатуры создавали английские художники XVIII (У. Хогарт) и начала XIX в. (Т. Роулэндсон). Отечественная война 1812 г. отражена в карикатурах И.И. Терещенёва. Французская революция 1830 и 1848 гг. — в литографиях Домье, этого, по словам Ш. Бодлера, «сатира проницательных создателя». Его литографированные карикатуры выставлялись в витринах магазинов, собирая толпы людей (за карикатуру на Луи Филиппа художник даже угодили в тюрьму и подвергся штрафу). В периоды, когда политическая карикатура запрещалась

цензурой, Домье делал целые циклы карикатур на мещанское общество своего времени (его «Карикатюрана», по существу, охватывает период 30—60-х гг.). В XIX столетии жизнь карикатуры тесно связана с прессой (газетами, журналами). В конце XIX в. в Европе появились специальные сатирические журналы, прообразом которых был «Панч», основанный в 1841 г. в Лондоне. Однако его карикатуры имели скорее юмористический оттенок, чем беспощадно-разоблачительный. В России начала XX в. издавались журналы «Сатирикон» и «Новый Сатирикон». Широко известны карикатуры времени Великой Отечественной войны. Карикатура чаще всего сопровождается текстом, иногда довольно пространственным, рифмованным, требующим времени для осмысления, как и все произведение.

По наличию текста, только более лапидарного, лаконичного, как и по изобразительному языку в целом, карикатуре близок *плакат*. В отличие от карикатуры это значительно более поздний по времени возникновения вид графики. Его появление в конце XIX столетия связано с образом жизни больших городов, с рекламой, но его прообразом несомненно были «летучие листки» времен Крестьянской войны в Германии, русский лубок XVII—XVIII вв., афишки Отечественной войны 1812 г.

Если говорить о XIX в., то истоки плаката нужно, по мнению исследователей, искать в небольшого размера изображениях декоративного характера, афишах Монмартра, извещавших о какой-либо выставке, об открытии нового театра, кабачка или новой звезды «Мулен Руж» и т. д. (хромолитографии Стейнлена и Тулуз-Лотрека). Постепенно тематика плаката расширялась и стала охватывать разные сферы жизни. Одновременно формировалась и его стилистика: призывный характер, обобщенность образа, мгновенно передающего суть, ясность языка, доходчивого и понятного большому числу зрителей, лаконизм цветового решения, слитность с текстом, причем не только тематическая, но и оптическая.

В основе плаката может лежать карикатурный, сатирический или драматический образ. Так, в России в первые годы после Октябрьской революции 1917 г. в плакате было два ведущих художника. Один из них, В.Н. Дени, работал в стилистике сатирического плаката, высмеивавшего в основном «гидру революции» или «кулака-миродея» и рассчитанного на пристальное рассматривание обыгрываемых деталей, проникновение в суть метафоры общепонятного символа. Манера Д.С. Моора была иной. Его образ драматичен и всегда положителен (например, красноармеец в знаменитом плакате «Ты записался добровольцем?»). На плакате «Помоги!», посвященном голоду в Поволжье 1920—1921 гг., на черном фоне изображен похожий на скелет старик в белой рубахе с поднятыми вверх руками. Поперек

туловища — как символический знак голода — сломанный колос. Старческое тело настолько худое, что кажется, вот-вот переломится. А внизу на белом фоне черными буквами одно лишь слово «Помоги!». Необычайный лаконизм, скупость изобразительных средств, отсутствие пестроты, общая трагическая живописность черно-белых пятен, драматизм ситуации — черты, отличающие творческую манеру Моора. В годы Великой Отечественной войны четко прослеживается драматический (В.Б. Корецкий «Воин Красной армии, спаси!») или сатирический (Кукрыниксы) плакат и сменивший его сразу после перелома в ходе войны плакат юмористический (Л.Ф. Голованов «Дойдем до Берлина!»).

Особую разновидность плаката представляли «Окна сатиры РОСТА» (Российского телеграфного агентства), появившиеся в годы Гражданской войны, в создании которых принимал участие В.В. Маяковский, и возникшие по аналогии с ними в годы Великой Отечественной войны «Окна ТАСС» и «Боевой карандаш». Каждая из этих форм имеет свою специфику, но у них много и общих черт. Это представленная на одном листе целая серия рисунков, в которых последовательно разворачивается определенное действие. Рисунки тесно связаны с легко читаемым текстом под ними. Надпись, призыв, лозунг — неотъемлемая часть плаката. И в вышеуказанных, и в других формах плаката очень много общего с лубком, недаром он был своеобразным предтечей отечественного плаката: доступность и массовость, красочность, броскость, отказ от детализации, от цветовых нюансов. Схематичность изобразительных средств вполне закономерна, потому что идея произведения должна быть предельно ясной, мгновенно воспринимаемой и к тому же читаться с довольно большого расстояния. Рекламный плакат полностью подчиняется этим законам. Театральная афиша, например, должна сразу привлекать внимание, не быть скучной и невыразительной, но, кроме того, должна нести определенную, ясную, четкую и лаконичную информацию.

Одна из самых больших и важных сфер графики — *книжная иллюстрация*. Она начиналась с миниатюр. Книжная миниатюра была известна уже в Древнем Египте (папирус «Книга мертвых» Нового царства), в античности и поздней античности («Илиада» Гомера из Миланской библиотеки Амброзиана, ок. 500 г.), в Византии, в средневековой Европе. В средневековых рукописных книгах сначала это были лишь орнаменты, как бы обрамляющие текст, затем появились заглавные буквы — инициалы (ирландские рукописи, сербские рукописи, в которых инициал иногда занимал большую часть листа), в других случаях — миниатюры с изображением святых: евангелистов — в Евангелии («Остромирово Евангелие», 1057 г.), патрона заказчика («Изборник Святослава», XI в). Чуть позже появ-



В. Лебедев.
Рисунки
к книге
С. Мафшака
«Детям».
*Усатый-
полосатый*
Багаж

ляются реалии быта в самих инициалах (очерковый рисунок кино-варью — лошадь под чепраком в новгородском Юрьевском Евангелии 1103 г., причудливые, фантастические, тератологические (от гр. *teras* — урод) человечки, опутанные ремнями, — в новгородских и псковских рукописях XII—XV вв.).

В XIV—XV вв. на Западе появляется книжная иллюстрация в современном понимании. Так, в конце XV в. была создана одна из наиболее ранних из известных нам иллюстративных работ — рисунки Боттичелли к «Божественной комедии» Данте (перо, серебряный карандаш, легкая подкраска). Совершенно справедливо замечено, что в этих иллюстрациях нет порока многих более поздних работ — «иллюстративности», назойливого следования тексту. Более того, художник даже избирает моменты, не описываемые Данте, а лишь подразумевающиеся, и избегает каких-либо реалий места и времени.

Тектоника текста и иллюстраций всегда соблюдалась в книге XV в., в которой иллюстрации выполнялись в технике гравюры на дереве и печатались вместе с текстом на одной машине. С XVI в., с появлением гравюры на металле, это равновесие стало постепенно нарушаться, возникло тяготение к иллюзорности и подчеркнутому пластическому объему (оговоримся, что этот процесс почти не коснулся древнерусской богослужебной книги, во всяком случае вплоть до второй половины XVII в.). Особое внимание уделялось иллюстрации в книгах XVIII в., поскольку, как справедливо замечено, успех автора и издателя скорее зависел от качества иллюстраций, чем от содержания произведения. Счастливое равновесие наблюдается, когда автор является одновременно и рисовальщиком, и гравером. Удачный (но, увы, очень редкий) пример этого — английский поэт У. Блейк.

Во второй половине XIX — начале XX в. ряд художников, преимущественно в Англии (прерафаэлиты, затем У. Моррис и его мастерские искусств и ремесел, позже — О. Бёрдсли), много сделали для книжной иллюстрации. Но в основном это были попытки ретроспективного характера: художники нарочито возвращались к приемам средневекового ремесла, к принципу «делания» рукописной книги.

Искусство иллюстратора состоит в умении не только проникнуться духом произведения, понять его содержание, но и ощущать плоскость листа, «тайну букв». Этой плоскости листа мало соответствуют подчеркнуто объемные, пластически моделированные, «много рассказывающие», многодетальные иллюстрации. Выбор одного, самого главного момента и толкование его в стилистике книжного листа, в сочетании с начертанием и размером шрифта, в соотношении с полями и размером страницы — это то искусство, которым так прекрасно владели художники «Мира искусства», понимавшие свою задачу не как прямое иллюстрирование, а как создание «единого книжного организма» (иллюстрации А.Н. Бенуа к «Медному всаднику» А.С. Пушкина, М.В. Добужинского к «Белым ночам» Ф.М. Достоевского и др.).

Конечно, книжная графика никогда не бывает абсолютно самостоятельна в отличие от графики станковой. Рисунок всегда должен быть связан с иллюстрируемым произведением. Сложность труда книжного иллюстратора несомненна: он зависит от литературного сочинения, но не должен при этом являться его простым комментатором. Временное искусство слова и статическое изобразительное не могут находиться в полной слитности. Это два разных мира искусства, призванных дополнять и обогащать друг друга каждый своими средствами. В зависимости от своей творческой индивидуальности, таланта, характера мироощущения, проникновения в избранное им произведение каждый художник интерпретирует его по-своему, всегда при этом памятуя, что книга — это сложный единый организм со своими законами и своей архитектурной формой. Вместе с тем в работе графика-иллюстратора существует много путей. Один может изображать ключевые сюжетные моменты, как это сделал Д.А. Шмаринов в «Войне и мире», представив в изобилии и военные и бытовые сцены, и портреты героев. Другой отказывается от подобного подхода, как Добужинский в «Белых ночах». Его иллюстрации являются как бы музыкальным сопровождением к повести Достоевского: силуэты призрачных петербургских зданий, изысканные очертания решеток, застывшие над каналами и реками мосты. Петропавловский шпиль в «прозрачном сумраке» и «безлунном блеске» петербургского неба — все это создает чистое и грустное настроение, созвучное мыслям и переживаниям героев. А Кукрыниксы (М.В. Куприянов, П.Н. Крылов и Н.А. Соколов), обратившись к чеховскому рассказу

«Дама с собачкой», объединили различные принципы: здесь и портретная иллюстрация (портреты Анны Сергеевны, Гурова), и драматическая сюжетная (первая встреча героев, Гуров у себя дома в Москве, Анна Сергеевна в гостинице «Славянский базар» и пр.), и «иллюстрация настроения» вроде ялтинского пейзажа, на фоне которого рождается трогательный и печальный союз двух родственных душ.

С книгой тесно связан книжный знак — *эклибрис* (от лат. *ex libris*), знак собственника книги, который чаще всего представляет собой композицию символического или аллегорического характера в сочетании с фамилией или инициалами владельца. По технике это чаще всего ксилография, офорт, литография. Экслибрис печатается на отдельном листе и вклеивается в книгу на форзац.

Мы начинаем историю экслибриса со времени Дюрера, когда великий немецкий мастер сделал такой знак для библиотеки своего друга Пиркхеймера в технике ксилографии, но вполне возможны и более ранние, нам не известные экслибрисы. В первых книжных знаках большое место занимала надпись о бережении книги, подобно тому как в самой рукописи или книге вначале говорилось непременно о сложности ее создания и необходимости осторожно переворачивать ее листы. С появлением гравюры на металле экслибрисы встречаются все чаще, и расцвет этого вида графики связан с Францией времени рококо, с именами Буше, Моро Младшего, Сент-Обена и др. Их книжные знаки изящны и грациозны, как все искусство рокайля. Новая волна увлечения книжным знаком падает на рубеж XIX—XX вв. и, с одной стороны, связана с серьезным библиофильством, с другой — вызвана вообще высоким уровнем книги как «единого книжного организма». Все исследователи, занимавшиеся этой темой, приводят в пример знаменитый остроумный экслибрис, выполненный гравером Бракемоном для Эдуарда Мане и построенный на игре латинских слов под портретной гермой Мане: «*Manet et manebit*» («Есть и останется»).

Эклибрис, по сути, имеет очень опосредованное отношение к книжной иллюстрации, да и вообще к книге. Он является скорее частью того, что мы называем прикладной, или промышленной, графикой (сами художники именуют ее чаще промграфикой), — одного из самых массовых видов графики, с которой человек сталкивается в быту постоянно, отсюда ее огромная ответственность в эстетическом воспитании. В сферу *прикладной (промышленной) графики* входят товарные ярлыки, фирменные знаки, почтовые, торговые, издательские марки, упаковки консервных банок, духов, конфет, пластинок, сигарет и пр., вплоть до этикетки на спичечном коробке, печатная реклама. Для прикладной графики характерна органическая связь с миром вещей, их назначением. Некоторые исследователи от-

А. Бенуа.
Иллюстрация
к «Медному
всаднику»
А.С. Пушкина



М. Добужинский.
Иллюстрация
к «Белым ночам»
Ф.М. Достоевского



Кукрыниксы.
Иллюстрации
к «Даме
с собачкой»
А.П. Чехова



Экслибрис



носят к прикладной графике и книжную графику, плакат, афишу. Вряд ли это правомерно, поскольку их утилитарная функция отчетливо не прочитывается.

Мы говорили выше о разновидностях графики в зависимости от своего назначения и образного решения. Их роднит между собою общность материала и выразительных средств, оперирование художника карандашом и пером на бумаге, когда это рисунок, или специальными инструментами на деревянной или металлической доске, линолеуме или литографском камне, когда это гравюра. Главными выразительными средствами всех видов графики являются линия, контур, силуэт и пятно, светотень. В контрасте черного и белого, в протяженности линии некоторые историки искусства усматривают черты, роднящие графику с временными искусствами, — с поэзией и музыкой.

ЖИВОПИСЬ



Леонардо да Винчи в «Трактате о живописи» называл этот вид искусства «божественным» и говорил, что ему ведомы проблемы и темы, недоступные другим видам искусства. Язык живописи более условен, чем язык владеющих трехмерным пространством архитектуры и скульптуры. Живопись, как и графика, апеллирует более к воображению зрителя, создавая иллюзию пространства и объема и заставляя ее служить задуманному художником образу. По своему назначению, роли и технике исполнения живопись разделяется на монументальную (монументально-декоративную), станковую и миниатюрную.

Монументальная живопись

Монументальная (монументально-декоративная) живопись связана с архитектурой (стеной, потолком, полом) и без архитектуры не существует, т. е. ее можно уничтожить уничтожив стену (ее верхний расписанный слой во всяком случае), пол или потолок. По технике исполнения эта живопись может быть мозаикой, фреской или витражом.

Мозаика — древнейший род живописи, наборная живопись, в античные времена — из цветных морских камешков, которые укладывались по заранее намеченному рисунку в вязкий грунт (известь, цемент, мастику, даже воск). Мозаикой из камешков украшались, например, полы римских терм, помпеянских домов и пр. Собственно, известны еще более ранние примеры мозаики

Двуречья (III тысячелетие до н. э.) из глиняных орнаментов, узора из раковин или из камня лазурита (г. Ур, ок. 2800 г. до н. э., Британский музей). В античной мозаике широко использовались полудрагоценные камни (агат, яшма, лазурит и др.). Об этом есть письменные свидетельства (Плиний Старший). Со второй половины III в. до н. э., т. е. в период эллинизма, появилась мозаика из кусочков кубической формы — так называемые тессеры. Стеклянные кубики могли быть самых разных цветов, как на одной из вилл римского императора Тиберия. «Золотой дом» Нерона украшала подобная мозаика в сочетании с лепным декором. Из мелких кусочков камня составлялись целые картины (так называемая римская мозаика). Из мрамора и прочих камней выкладывались на полу узоры из квадратов, треугольников, кругов (александрійская мозаика).

Но так или иначе античная мозаика — всегда из камня, укладываемого, как всякая древняя мозаика, так называемым прямым набором, т. е. прямо в грунт, и затем отполированная. Раннехристианская мозаика, которую мы знаем по блестящим итальянским памятникам, мозаика византийская [церковь Сан-Витале, Равенна, ок. 547 г., церковь Успения в Дафни, вторая половина XI в., монастырь Хора в Константинополе (Кахрие-Джами), начало XIV в.] и древнерусская (София Киевская, XI в., Михайловский собор Михайловского Златоверхого монастыря в Киеве, XI—XII вв.) набирались из специальных цветных кусочков стекла — так называемых *смальт* и полудрагоценных камней на золотом фоне. Фон тоже был из смальты, только бесцветной, между двумя такими бесцветными кусочками прокладывалось тончайшее листовое золото или золотая (впоследствии использовалась и серебряная) фольга. Золотой фон как бы олицетворял бесконечное пространство, являлся символом бесконечности. Набор камня был очень разнообразен — от порфира и халцедона до оникса и ляпис-лазури.

В романский период в Европе мозаика некоторое время сосуществовала с настенными росписями в технике фрески. Яркий пример тому — уже упоминавшаяся София Киевская, в которой главное пространство собора — купол, барабан, паруса, триумфальная арка, конха и вообще вся центральная апсида и все подкупольное пространство — украшено мозаикой, а стены и столбы, так же как и лестница, ведущая, на хоры, — фресками. Вообще на Руси господствовала не мозаика, а более дешевая в производстве (но не менее выразительная) техника фрески.

Нужно признать, что с XIII в. по всей Западной Европе мозаика вытесняется фреской. Но она не исчезает совсем. В период Высокого Возрождения в Италии становится модным украшать интерьер и мебель вставками из так называемой *флорентийской мозаики*, узор которой составлялся из цветных отшлифованных и вырезан-



*Иоанн Златоуст.
Мозаика апсиды храма
св. Софии в Киеве.
Фрагмент*

ных по шаблону камней. Помимо цвета использовалась в рисунке и природная текстура камня.

В XVII в. в Западной Европе, а в середине XVIII в. в России появляется мозаичный набор из узких продолговатых кусков смальты, имитирующий масляную технику, в которой создаются, например, портреты по определенному живописному образцу (портрет Екатерины II по образцу Ф.С. Рокотова, ГРМ). Это противоречило начинаниям М.В. Ломоносова, наладившего производство мозаики в Усть-Рудице под Петербургом и желавшего возродить великое монументальное искусство для украшения архитектурных памятников столицы (из задуманных им 24 «поэм» для Петропавловского собора была исполнена только одна — малоудачная «Полтавская баталия», РАН, СПб.). Подражание масляной технике, передача в мельчайших подробностях фактуры материалов, примет лица лишало мозаику ее специфики как искусства, рассчитанного на осмотр с большого расстояния, на цельность восприятия, на определенный «ораторский» тон, характерный для всякого монументального искусства. Но мозаика тем не менее продолжала развиваться. В 1864 г. при Императорской Петербургской академии художеств было организовано отделение, готовившее мастеров-мозаичистов. При их помощи украшался только что построенный Исаакиевский собор.

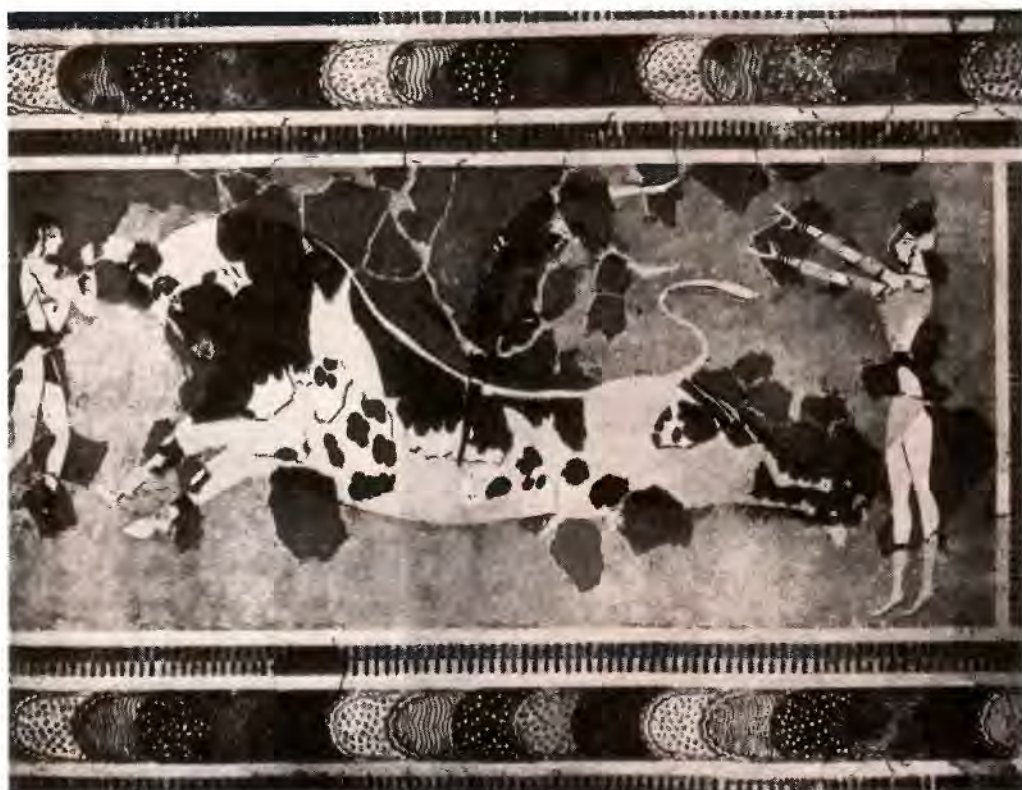
В странах ислама, а также в средневековой Испании и Португалии с XIII — XIV вв. была распространена мозаика из цветных (преимущественно голубых и синих) *майоликовых* плиток исключительно орнаментального характера, ибо ислам вообще не поощрял изображение в искусстве человеческой фигуры, усматривая в этом проявление идолопоклонства (памятники Бухары, Самарканда и т. д.). Майоликовая мозаика широко применялась в эпоху модерна (в Испании — архитектор А. Гауди; в Австрии — живописец Г. Климт, соединявший в своих декоративных панно майолику и мозаику из полудрагоценных камней с масляной живописью; в России — М.А. Врубель).

XX век знает прекрасные образцы мозаичного искусства. Многие большие мастера работали в этой технике: Д. Ривера, Д. Сикейрос, Р. Гуттузо, из отечественных — А.А. Дейнека, П.Д. Корин, Н.И. Андронов, А.В. Васнецов, А.А. Мильников, З.К. Церетели, В.Б. Эльконин и др. Но новая мозаика, как правило, набирается «*обратным способом*», т. е. на какую-либо поверхность (картон или ткань с нанесенным на них рисунком), тыльная сторона которой заливается закрепляющим раствором, картон (или ткань) удаляется и мозаика вставляется в стену

Бенотто Гоццолли. *Поклонение волхвов. Фреска капеллы в палаццо Медичи-Рикарди. Флоренция. Фрагмент*



«Игры
с быком».
Фреска из
Кносского
дворца



или в другое предназначенное ей место. Сам этот способ уже нарушает тот контакт со стеной, который был в древних мозаиках, когда мозаичисты ощупывали стену руками и учитывали в работе каждый ее изгиб. При мерцающем огне светильников или свечей мозаичные фигуры, казалось, то выдвигались из золотого фона, то вновь уходили в стену, живя своей таинственной жизнью.

Фреска (от ит. *al fresco* — по-сырому), как ясно из названия, — это живопись по сырой штукатурке. Образующаяся при высыхании пленка карбоната кальция закрепляет краски и делает их долговечными. Фреска — одна из главных техник стенной росписи. Палитра фрески в отличие от мозаики неяркая, это натуральные земляные (охры всех цветов, умбры, синий и зеленый кобальт) и растительные (индиго, баканы, киноварь и т. п.) краски. Фрескист должен учитывать, что при высыхании краски фресковой росписи бледнеют. Но самая большая сложность состоит в том, что, поскольку краски можно накладывать только на сырую штукатурку, мастер должен выполнять фреску частями, причем ровно столько, сколько успеет расписать, ведь поправки невозможны (разве только снять записанный слой штукатурки и нанести новый, что и сделал Микеланджело, в течение месяцев наблюдавший за росписью итальянскими фрескистами плафона Сикстинской капеллы, а затем снявший всю штукатурку и создавший свое великое творение на новом слое). Во фреске, как ни в какой другой технике, мастер должен иметь уверенную руку, ясное представление о композиции в целом и уметь быстро работать. Б.Р. Виппер замечательно тонко, на наш взгляд, подметил, что все



Джотто.
Поцелуй Иуды.
Фреска капеллы дель Арена в Падуе.
Фрагмент

трудности работы во фреске: невозможность поправок, необходимая быстрота исполнения, определенная ограниченность колорита, наконец, требования самой стены, архитектурного памятника в целом — и помогают в итоге создавать именно во фресковой технике самые глубокие, самые возвышенные произведения живописи⁵.

Существует также *роспись по сухой штукатурке* (от ит. al secco — по-сухому), но она очень хрупкая. Поэтому до нас дошли лишь единичные памятники, целиком выполненные в этой технике. Уникальный пример такой росписи сохранился в Мартирьевской паперти Софийского собора в Новгороде — изображение византийского императора и его



Микеланджело.
Сотворение Адама.
Фреска плафона
Сикстинской
капеллы.
Фрагмент



*Сикстинская
капелла Ватикана*
Общий вид



Рафаэль. Изведение апостола Петра из темницы. Фреска станиц Ватикана

матери, исполненное явно русским мастером, о чем говорят ошибки в надписи имен: «Константин и Олена». Но практически в технике фрески «по-сырому» проработка отдельных деталей на завершающем этапе почти всегда производилась в технике «по-сухому».

Фреска, как и мозаика, тоже очень древний вид монументальной живописи. Она была известна эгейскому миру еще во II тысячелетии до н. э.: Тронный зал знаменитого Кносского дворца на Крите украшен целыми сценами, исполненными в технике фрески, в гамме красных охр. Известно, что в античные времена штукатурку наносили в несколько слоев, а в грунты добавляли мраморную пыль. Заканчивали же мастера фреску уже по высохшей штукатурке с помощью темперы, а затем полировали горячим воском. Таким образом, это была уже не чистая фреска, а фреска с живописью восковыми красками, так называемой *энкаустикой*, известной еще в Древнем Египте. Эта смешанная техника встречалась и в Византии, и в других странах средневековой Европы. Расцвет «чистой фрески» (от ит. buon fresco — без применения темперы) приходится на эпоху итальянского Возрождения: от Джотто (капелла дель Арена) к Мазаччо (капелла

Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине), Пьерро делла Франческо (церковь св. Франциска в Арещо), Андреа Мантенья (камера дельи спози в Мантуанском дворце и церковь Эремитани в Падуе, сохр. частично), затем к работам Рафаэля и Микеланджело в Ватикане. В эпоху Возрождения приемы фресковой техники также менялись. Джотто накладывал на поверхность слой извести (две части песка и одна часть извести, смешанной с водой), после просушки намечал квадратную сетку и наносил углем рисунок будущей композиции, который просвечивал через тонкий второй слой штукатурки. С XV в. вместо квадратной сетки стали пользоваться *картоном* — рисунком в натуральную величину, который переносили на стену способом протыкания контура рисунка (так, говорят, работали над своими батальными композициями «Битва при Ангиари» и «Битва при Кашине» соперничающие в мастерстве Леонардо и Микеланджело). Леонардо бесконечно экспериментировал со стенописной техникой, работая в монастыре Санта-Мария делла Грацие, в трапезной которой он писал сцену «Тайной вечери», соединяя масло и темпера, и в итоге вообще, по сути, отказался от фрески. В технике чистой фрески работали и в XVII, и в XVIII, и в XIX вв., в эпоху модерна. В России XX столетия к ней прибегали В.А. Фаворский, Л.А. Бруни, Н.М. Чернышев и многие более молодые художники, их ученики.

С XVI в. в Венеции из-за влажного климата художники заменяют фреску живописью маслом на холсте в размер стены или потолка, в зависимости от того, для чего она предназначалась. Так работали и Тициан, и Тинторетто, в XVIII в. Тьеполо и другие великие монументалисты Венеции.

Примеров чистой фресковой живописи Древней Руси можно назвать немало: и уже упоминавшиеся росписи Софии Киевской (сохр. фрагментарно), церкви Спасо-Преображения на Ильине улице в Новгороде кисти гениального Феофана Грека, росписи владимирского Успенского собора, выполненные Даниилом Черным и Андреем Рублевым, почти не тронутые временем росписи Дионисия с сыновьями в церкви Рождества Богородицы далеко на Севере, в Ферапонтовом монастыре, фрески ярославских церквей XVII в. и многие другие.

Витраж (от лат. vitrum — стекло) — значительно более поздняя техника, чем мозаика и фреска, он зародился в эпоху зрелого Средневековья. Правда, исследователи, судя по фрагментам сохранившегося цветного стекла, считают, что он был известен еще в Древнем Египте во II тысячелетии до н. э. и в Древнем Риме I в. н. э. В раннехристианской базилике Санта-Сабина в Риме (ок. 430 г.) и Сант-Аполлинаре ин Классе в Равенне (549 г.) окна закрывали («стеклили») алебастром, который приглушал дневной свет, — это было своеобразным преддверием появления витража. В романскую эпоху, в XI—XII вв., в Западной Европе уже появился витраж в совре-

менном понимании (не дошедшие до нас самые ранние витражи церкви Нотр-Дам в Шартре, 1160 г., не сохранившейся в целом базилики аббатства Клюни, собора в Аугсбурге). На витражах собора в Аугсбурге видно, как синие и красные куски стекла скреплялись свинцовыми полосками.

Настоящего расцвета искусство витража достигает во Франции в XIII в., в период готики. Разноцветные стекла огромных высоких окон, пропускающая дневной свет, превращали его в свет таинственный, мистический, дробящийся на стенах и полу, создававший в интерьере храма колоссальной высоты ощущение погруженности в иной, поистине божественный мир. Впечатление усиливали находившиеся в соборе скульптуры, а с XVII в. в этот синтез архитектуры, скульптуры и живописи стала вплетаться музыка органа. Техника готического витража та же, что и в романскую эпоху: цветные стекла соединяются свинцовыми пластинками, которые под воздействием воздуха из белых становятся черными и визуально производят впечатление обводки, графического контура, окружающего уже не единичные фигуры, как было в романском соборе Аугсбурга, а многофигурные сцены — не только из Священного Писания, но и чисто жанрового характера (например, сцены ремесленного труда в Шартрском соборе, 1260 г., — одни из самых ранних такого типа). В цельных кусках цветного стекла детали иногда дополнялись росписью (собор Парижской Богоматери, XVIII—XIX вв., реставр. в XIX в.). Среди готических витражей континентальной Европы выделяются витражи итальянских мастеров, тяготевавших к фигуративной живописи, и французских, более любивших орнаментальный (как растительный, так и геометрический) рисунок. Но четкого разграничения не было, тем более что артели мастеров переезжали из города в город, из страны в страну и нередко один и тот же памятник (например, знаменитый Сиенский собор в Италии) украшали и французы, и итальянцы.

В ряде стран витраж из отдельных цветных стекол сохранялся очень долго, вплоть до XVIII в. (в Англии, например, Вестминстерское аббатство или более ранний памятник — собор в Уэлсе). Но в целом, начиная с эпохи Возрождения, в витраже все больше преобладает роспись кистью по стеклу, формы мельчают, дробятся. И хотя в выполнении картонов для витражей принимают участие знаменитые мастера — Л. Гиберти, П. Учелло, Донателло, Дюрер и др., — витраж все более становится живописью на стекле, теряя специфику готического витража. В эпоху барокко и классицизма (неоклассицизма) он, по сути, исчезает вовсе, используясь иногда как украшение живописью по стеклу на стенах кабинетов.

С возрождением интереса к Средневековью (готике) в середине XIX в. и особенно в эпоху модерна наблюдается попытка возрожде-

ния витража. Эта попытка представляется вполне успешной, хотя даже на работах лучших мастеров этого времени (Врубеля, Рериха, если говорить о России) лежит печать декоративной стилизации. Как и для других видов монументальной живописи — мозаики и фрески, «истинное время» витража — Средневековье.

Витраж XX в. знает много новшеств. Современные технологии позволяют создавать большие плоскости стекла, совершенно незаметно соединяя отдельные куски без всяких свинцовых обводок — так называемый *клеевой витраж* (хотя иногда их применяют, чтобы создать иллюзию рисунка), писать кистью по этим большим стеклянным плоскостям сложные многофигурные композиции, гравировать бесцветное стекло, травить узор специальной плавиковой кислотой и т. д. Известен многослойный витраж из органического стекла, из толстого колотого цветного стекла, из цветных зеркал. Для декоративной обработки современного витража широко применяются пескоструйный аппарат, травление, отливка, прессование. Это позволяет в полной мере использовать богатейшую фактуру и цветовое богатство стекла. Витражи стали одним из важных элементов современной архитектуры, они украшают станции метро, вокзалы, гостиницы, выставочные и концертные залы, спортивные комплексы и пр. Но все это не имеет прямого отношения к витражу готической эпохи.

Монументальная живопись, призванная украшать здание, имеет определенные законы и специфику. Она обращена к широкому зрителю, ее рассматривают обычно с большого расстояния. Отсюда ее лаконизм и обобщенность. Монументальная живопись не терпит мелких деталей, пространности повествования. Существующие в ансамбле с архитектурой мозаика, фреска, витраж не должны уничтожать ощущение плоскости стены, архитектонику здания, иначе они просто теряют смысл. Вот откуда в монументальной живописи большая условность, определенная плоскостность, статичность, четкость контура, силуэта, особый, отличный от станковых форм живописи ритм линий и масс. Так, чередование фигур отцов церкви и пауз между этими фигурами в мозаике центральной апсиды Софии Киевской, их пропорции, симметрия создают особую гармонию изобразительной формы в целом.

Средневековая архитектура была блестящим полем применения специфики монументальной живописи. С Возрождения начинается неуклонное стремление к смене средневековой плоскостности подчеркнутой пространственностью и объемностью, хотя, будем справедливы, все великие итальянские мастера, работы которых упоминались выше, решая эти задачи, никогда не нарушали законы архитектоники и связь монументальной живописи с архитектурой.

Миниатюра

Полной противоположностью монументально-декоративной живописи является *миниатюра* (от фр. *miniature*, лат. *minium* — киноварь, сурик, которыми в древности украшались инициалы рукописных книг) — живопись небольших размеров и тонкого исполнения. Чаще всего это изображения портретные, причем не только живописные, но и графические, о чем говорилось выше. Представляется, что средневековая книжная миниатюра — сделанные от руки рисунки, расцвеченные разными красками (гуашью, клеевыми красками, акварелью и пр., как уже упоминавшиеся выше миниатюры «Остромирова Евангелия», 1056—1057 гг., РНБ), — это вообще пограничная область между графикой и живописью. Разновидностью миниатюры является также живопись лаком, а иногда маслом или темперой по лаку на небольших изделиях (коробочках, шкатулках и т. п.), но это область декоративно-прикладного искусства. Нас же в данном случае интересует лишь *портретная миниатюра*. Она обычно небольшого формата, не более 15—20 см, пишется гуашью или акварелью по картону, бумаге, пергамену, слоновой кости, маслом по металлу, керамическими красками по фарфору, эмалями на золотой или другой металлической пластинке. Иногда миниатюрный живописный портрет вставляется в табакерки, часы, медальоны.

Портретная миниатюра складывается в основном в эпоху Возрождения (Г. Гольбейн Младший в Германии, Ж. Фуке во Франции). В технике эмали работал Л. Лимозен, в XVII в. швейцарец Ж. Петито делал в этой технике копии с живописных парадных портретов. Но подлинный расцвет портретной миниатюры приходится на XVIII столетие. В России петровского времени приобретает небывалый расцвет портретная миниатюра на эмали. В первой трети и даже в середине столетия эмалевая миниатюра исполнялась чаще всего на золотой пластинке. Искусство эмали, особенно перегородчатой, называвшейся в Древней Руси финифтью, было известно еще древнему Киеву, расписные эмали были широко распространены в XVII в. Но эмалевый портрет появился в России только в начале XVIII в. В петровское время такой портрет имел определенное назначение — это был наградной царский знак [так, на груди Марии Яковлевны Строгановой (художник Р. Никитин) и Анастасии Петровны Голицыной (художник А. Матвеев) мы видим медальоны с портретом Петра в оправе из бриллиантов]. В этой технике плодотворно работали Григорий Мусикийский (написанные в честь 20-летия со дня основания Петербурга овалы парные изображения Петра I на фоне Петропавловской крепости, 1723 г., и Екатерины I на фоне Екатерингофа, 1724 г., эмаль на золотой пластинке, а также групповой портрет царской семьи, который можно датировать только до 1718 г., так как на нем



А. Овсов.
Портрет Екатерины I



Г. С. Муסיкийский.
Портрет Петра I на фоне Петропавловской крепости и Троицкой площади

фигурирует царевич Алексей, и «Конклюдия на престолонаследие» с аллегорической фигурой, подносящей корону) и Андрей Овсов (портреты Екатерины I по живописному оригиналу Натье). В Лондоне по заказу царя эмалевые портреты писал французский миниатюрист Шарль Буатт.

Впоследствии миниатюрный портрет теряет свой «государственный пафос» и перестает быть наградным знаком. Во времена Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны это еще жалованный портрет императрицы, но со второй половины века он все чаще выступает как мемориальный знак, сувенир, передаваемый из поколения в поколение, приобретает камерный характер. Такие портреты (разумеется, уже не царских особ) делались для украшения ларцов, табакерок, шкатулок, их увозили с собой на память офицеры — участники Семилетней войны. Миниатюрный эмалевый портрет постепенно уступает место миниатюре гуашью или маслом на картоне, слоновой кости, дереве, акварелью на пергамене или бумаге (например, миниатюрные портреты В.Л. Боровиковского; благородные и тонкие по характеристике портретные миниатюры Г.И. Скородумова; рисующие картину жизни петербургского света 80—90-х гг. XVIII в. миниатюры Августина Ригга, «русского художника с нерусской фамилией», по словам исследователя его творчества А.Карева). Нужно заметить, что характер такой миниатюры, независимо от техники исполнения, амбивалентен: она одновременно и произведение искусства, и бытовая вещь, активно участвующая во взаимоотношениях людей, как бы имеющая свой адрес. В этом смысле правы исследователи, находящие ей аналогии в эпистолярной.

Искусство миниатюры на эмали вновь расцветает в России в последней четверти XVIII столетия. В этой технике работают первоклассные мастера: П.Г. Жарков, Д.И. Евреинов и др. Класс миниатюрной живописи был открыт в Петербургской академии художеств еще в 1779 г. В том же году открывается специальный класс живописи по финифти. Но миниатюра на эмали все более тяготеет к станковой живописи, увеличиваясь в размерах, и в следующем столетии первое слово в этом виде живописи предстояло сказать не эмалевой технике, а преимущественно акварельному портрету (достаточно назвать имена К.П. Брюллова или П.Ф. Соколова). К середине XIX в. портретная миниатюра вообще исчезает, вытесненная дагерротипами и фотографией и оставаясь лишь сферой любительства. «Миниатюра умирает вместе с дворянством, ее породившим», — писал Н. Врангель.

Станковая живопись. Техника и материалы

Станковая живопись в отличие от монументальной не связана с архитектурой. Станковое произведение легко перемещается из зала в зал, из музея в музей, из города в город, в другие страны и даже на другие континенты. Основой живописного произведения изначально (Египет, Греция, средневековая Европа, Ранний Ренессанс) было дерево — тополь, ясень, орех, иногда ива, в Нидерландах и Франции — чаще дуб, в Германии — ель, бук, липа. В XIV и даже в XV вв. в Италии и основу картины, и раму для нее любили делать из одного цельного куска дерева (например, «Мадонна Конестабиле» Рафаэля в Эрмитаже). Затем дерево как основу сменяет холст. Как выяснили исследователи, о нем упоминают и античные, и средневековые авторы, но не ясно, использовался ли он уже в те времена вместо дерева или им только обтягивали дерево. В трактате Ченнино Ченнини (ок. 1400 г.) холст упоминается как основа, однако еще на протяжении всего XV в. в основном писали на досках. И только на рубеже XV—XVI вв. в Северной Италии (Падуя, Венеция) стали использовать холст для письма на нем темперой (в Венеции — В. Карпаччо, в Падуе — А. Мантенья), позже — маслом. После поездки в Венецию Дюрер также начинает писать на холсте и таким образом вводит его в употребление в Германии. С XVI в., по сути, все европейское искусство знает холст как основу картины, хотя очень часто мастера обращаются и к дереву. Дольше всего на досках в Европе писали в Нидерландах: фламандцы и голландцы — вплоть до конца XVII в. В силу специфики исторического пути и развития искусства на Руси и в период Средневековья, и в Новое время, в XVIII в., иконы писали на досках (например, образа Петропавловского собора в Петербурге кисти А. Матвеева и членов его артели). В целом же дерево окончательно



А. Матвеев.
*Автопортрет
с женой*

уступает место холсту в России именно в XVIII в. — в светской живописи. Основу грунтуют. Грунт «выполняет много обязанностей»: сглаживает неровности, препятствует *связующему* (т. е. веществам, связывающим краску с грунтом и краски между собой) всасываться в основу, влияет своим цветом на общий тон картины. Так, красно-коричневый грунт в картине «Петр на смертном одре» кисти первого русского светского живописца Ивана Никитина, просвечивающий через основные краски, придает особый трагический оттенок всему изображению.

В Средние века и в Раннем Возрождении (до XVI в.) грунт был белый (гипс, мел), шлифованный, иногда он покрывался золотом.

С конца XVI в. в Италии, а затем и по всей Европе белый грунт, не исчезая совсем, уступает место масляному, красновато-коричневому (болюсу). Таким грунтом пользовались, например, русские мастера на протяжении почти всего XVIII столетия (исключение составляют два парных парадных портрета Петра и Екатерины кисти Ивана Никитина, которые мастер писал в 1717 г. в Венеции, где уже давно употребляли белый грунт). По сути, в русской живописи XVIII в. только В.Л. Боровиковский переходит уже окончательно к белому грунту. Красно-коричневый грунт экономно используется в тенях, придавая им теплый тон. Вообще в живописи русских мастеров XVIII в., особенно у художников петровского времени и середины столетия, сохраняется еще много черт старинного письма древнерусских иконописцев



И.Н. Никитин.
*Портрет
 Прасковьи
 Ивановны*

метода «вохрения по санкирю», от темного к светлому, достаточно посмотреть на портреты Ивана Никитина или Ивана Вишнякова, в то время как европейские мастера XVII—XVIII вв. много свободнее меняли грунты от цветных к белым или серым, и наоборот, в зависимости от задачи.

Несколько слов о живописных техниках. Среди них есть те, которые занимают как бы промежуточное положение между графикой и живописью, и лишь классификация, без которой невозможно всякое научное исследование, заставляет их относить к тому или иному виду.

Пастель (от фр. pastel, ит. pastello, уменьшительное от pasta — тесто) — живопись сухими мягкими цветными мелками, по сути карандашами, как графическое произведение, почти без «связующих», очень



В.Л. Боровиковский. *Портрет*
М.И. Лопухиной



В.Л. Боровиковский. *Портрет*
А.И. Безбородко с детьми

хрупкая, легко стираемая. Перекрывая или втирая краску, снимая верхний слой и т. д., можно добиться тончайших матовых, нежно-блеклых тонов. Пастель — непрозрачная краска, поэтому цвет грунта не играет роли. Основой пастели может быть не только холст, но и картон, бумага (вспомним пастели позднего Дега), даже пергамен и все-таки чаще всего холст, вот почему пастель, как правило, хранится в музеях в отделе живописи и причисляется именно к этому виду искусства, хотя в ней несомненно очень много черт от графики.

Исследователи считают, что свое происхождение пастель ведет с XV в. от работ Ж. Фуке. Ее развитие во Франции связано с именами П. Дюмустье, Н. Ланьо, в Италии — Б. Луини, А. Караччи, Г. Рени, в Германии — Г. Гольбейна Младшего. В век рококо благодаря нежности своих тонов пастель была излюбленной техникой, достаточно назвать таких художников, как Р. Карьера в Италии, М. Латур, Ж.-Б.С. Шарден, Ж.-О. Фрагонар во Франции, Ж.-Э. Лиотар в Швейцарии. Идеалы Просвещения, эпоха классицизма начисто отвергают «бледно-немощую», изысканную технику, и уже Дидро в письме к Латуру называл его пастели «только пылью». Интерес к пастели возрождается в XIX в. Эту технику используют романтики (Делакруа), барбизонцы и близкие к ним художники (Милле), но особенно импрессионисты: Э. Мане и на редкость выразительно — Дега, показавший огромные возможности линии, цвета и фактуры пастели (доста-

точно назвать хотя бы экспонаты эрмитажного собрания). Дань этой технике отдали и О. Редон, Ж.-А. Вюйяр, П. Боннар, а в России — А.О. Орловский, А.Г. Венецианов, И.И. Левитан, В.А. Серов, в XX в. — В.В. Лебедев, Н.А. Тырса.

Акварель и *гуашь* часто рассматриваются в ряду графического искусства и хранятся в музеях в разделе графики, хотя и та, и другая — «водные техники», основанные на красках: акварель — на прозрачных, а гуашь — на кроющих, так называемых корпусных. Главное связующее акварели — гуммиарабик. Быстро растворяясь в воде, краски впитываются в бумагу, растекаются. Подобно монументальной технике фрески акварель не терпит поправок и требует быстрой работы. Но вся прелесть этой трудной техники, соединяющей черты живописи (цветовая форма, богатство тонов) и графики (бумага как основа), в необычайной свежести, легкости, кажущейся беглости впечатления, усиленного пленительной текучестью тонов, просвечиванием белого фона бумаги сквозь тонкий размытый слой красок, в «таинственных недомолвках».

Техника акварели была известна еще в Древнем Египте и Китае, ее знали средневековые миниатюристы. Уже в эпоху поздней готики и в эпоху Ренессанса, в основном в Северной Европе, ею пользовались такие известные мастера, как братья Лимбург и ван Эйк в Нидерландах, Фуке во Франции, Дюрер в Германии. Но это еще не была самостоятельная техника. И в XV—XVI вв., и даже позже акварель употреблялась лишь как вспомогательное средство для раскраски гравюр, живописных эскизов, архитектурных проектов (например, раскрашенные от руки «огненные потехи», или «потешные огни» — русские фейерверки XVIII в.). Но именно в XVIII столетии акварель становится самостоятельной техникой, и русские художники Михаил Иванов и Федор Алексеев оставили замечательные акварельные пейзажи. Во Франции XVIII в. в технике акварели работали Ж.-О. Фрагонар, Ю. Гюбер. Акварель привлекала и многих дилетантов — любителей рисования с натуры. Но особенно благодатной почвой для расцвета акварели явилась Англия, «туманный Альбион». Текучие краски акварели словно специально созданы для передачи сырого воздуха, тумана и облаков, что так прекрасно поняли Бонингтон, Тернер, позже Уистлер. Как бы вопреки прозрачности и текучести акварели в XIX в. ею иногда писали в несколько слоев, плотно, по сухой бумаге (примеры этого мы находим у таких великих мастеров, как А.А. Иванов и К.П. Брюллов). Но это редкость. Обычно акварель привлекательна своей спецификой, которую среди наших отечественных мастеров прекрасно выявляли И.Е. Репин, В.И. Суриков, М.А. Врубель, в советское время — А.В. Фонвизин, В.В. Лебедев. А В.А. Серов и «миriskунники» часто сочетали акварель с гуашью, темперой, пастелью, белилами, углем, бронзовой краской (Л.С. Бакст «Элизиум», А.Н. Бенуа

«Итальянская комедия»). Сравнение акварели с фреской, разумеется, условно, оно подчеркивает, что в обеих техниках мастер должен работать быстро и иметь четкое представление о композиции в целом, но при этом нельзя забывать, что акварель — искусство интимное, которое не решает сложнейших задач больших декоративных пространств и основано на совсем другой поэтике выразительных средств. Гуашь по технике близка акварели, но густотой кроющих красок, тяготением к шероховатой бумаге она все же ближе к пастели.



Э. Мане. *Нана*

Э. Мане. *Мадмуазель Викторина в костюме матадора*



Э. Дега. *Женщина, расчесывающая волосы*



Ф. Алексеев. *Вид на Адмиралтейство и Дворцовую набережную*

Однако не акварель, гуашь и пастель — главные техники станковой живописи (тем более, что они занимают промежуточное положение, в чем-то соприкасаясь с графикой), а темпера и масло. У них одинаковые пигменты, но разные «связующие», что определяет и технику работы, и окончательный результат.

Темпера (от лат. *temperare* — смягчать, смешивать) «связующим» имеет яичный желток (в античности) или яичный белок в Средневековье и в эпоху Ренессанса, к которым прибавляли мел или фиговый сок и казеин. Темпера сложна в работе, так как краски нельзя смешивать: их накладывают тонким слоем рядом друг с другом. Смешанные тона получаются лишь в том случае, когда один слой кладут поверх другого. Чтобы темпера блестела, ее покрывают лаком из смеси смолы и конопляного масла. Непрозрачная, лежащая ровным слоем, диктующая свои незыблемые правила, темпера хорошо подходит строгому искусству иконы и алтарных образов, канонические правила которых складывались веками. Одним из ярчайших примеров красоты этой техники является иконостас Благовещенского собора Московского Кремля — древнейший из дошедших до нас русских так называемых высоких иконостасов. (До этого времени алтарная часть храма отделялась от молящихся лишь невысокой деревянной или каменной преградой, как в византийских храмах, и алтарь был виден.) С XV в. высокий иконостас ста-



новится обязательной частью внутреннего убранства русского храма. Он представляет собой высокую стенку из горизонтальных поясов икон — *чинов*. В иконостасе как бы переходит вся живопись со стен, сводов и из купола собора. В центре иконостаса располагаются царские врата, ведущие в алтарь. В нижнем ярусе помещались иконы почитаемых местных святых или праздников, которым посвящен данный храм. Над этим чином — главный, деисусный чин (в Византии он ограничивался тремя фигурами — Христа, Богоматери и Предтечи, что и является, собственно, деисусом). Над главным ярусом располагается праздничный чин — изображение евангельских событий от Благовещения до Успения Богоматери, над «праздниками» — пророческий чин (изображения пророков), и над ними уже в XVI в. стали помещать праотеческий чин — изображение праотцев церкви. С XVI же столетия в композицию иконостаса широко входит деревянная резьба, иконы все чаще украшаются богатыми орнаментальными ризами с жемчугом и камнями. Высокий иконостас складывался на протяжении XV—XVI вв. Для него характерны определенная иконография и композиция, сложная символика, идея иерархии, главенства и подчинения. Собственно, иконо-

*Успение
Богоматери.
Икона*

**Никита
Павловец.**
*Богоматерь
Вертоград
заключенный*



Ян ван Эйк.
Чета
Арнольфини

стас — это произведение монументального искусства, мы же упоминали о нем в связи с техникой исполнения икон. В создании иконостаса Благовещенского собора принимали участие такие великие мастера, как Феофан Грек и Андрей Рублев. Лаконичный силуэт фигур на светлом или золотом фоне, красота колорита, построенного на сочетании глубоких благородных цветов (например, «черный, как южная ночь», по словам В.Н. Лазарева, мафорий Богоматери, написанный Феофаном, — из множества тончайших цветовых переходов, создающих живую, вибрирующую поверхность, или светлая, праздничная, радостная гамма рублевских икон со знамени-

тыми голубыми пробелами), — все это безупречное чутье в колористическом и композиционном решении выявляет почерк величайших творческих индивидуальностей эпохи русского Средневековья.

В XV в. темпера — самая распространенная техника Средневековья — уступает место *масляной живописи*, которая пришла в Италию вероятнее всего из Нидерландов. Вазари называл изобретателем масляной техники Яна ван Эйка. Но задолго до этого масло уже было известно в Китае. В Средние века в Европе масляной краской нередко раскрашивали храмовые статуи. Однако использовать масляную технику как живописную первым стал скорее всего действительно Ян ван Эйк. У него эту технику перенял по одной версии венецианец Антонелла да Мессина, а по другой — флорентинец Доменико Венециано. Впрочем, кто бы ни познакомил итальянцев с маслом, именно венецианская «школа колоризма», от Мессины через Джованни Беллини к Джорджоне и Тициану, сделала очень много для внедрения и усовершенствования этой техники. Распространение масляной техники стало столь широко, что постепенно всякую живопись стали ассоциировать в быту с маслом.

Для масляной техники характерна большая палитра «связующих»: сохнувшие растительные масла (льняное, ореховое, маковое и др.) и различные лаки. Эта широта выбора дает необычайное разнообразие комбинации технических приемов: применения корпусных и прозрачных красок, смешения их, наложения одной на другую и пр. Каждый такой прием в других техниках возможен только в единичном варианте. Масляная техника «не торопит» художника, как сохнувшая штукатурка «торопит» фрескиста или промокающая бумага — акварелиста. Масло дает блеск, им легко передавать разнообразие фактур предметного мира: шелк парика, мех и атлас кафтана, кружево жабо, тяжесть серебряной цепи, бронзу или дерево, как, например, в портрете архитектора Александра Филипповича Кокоринова кисти Левицкого или мальчика Василия Дарагана работы Вишнякова. Масляная техника позволяет класть краски то жидко, то пастозно, как Боттичелли в своей «Примавере», когда цветы и листья в его таинственном апельсиновом саду кажутся рельефными, настолько они многослойные.

Но всякая медаль имеет две стороны. И богатая (один из исследователей даже назвал ее «дерзкая, самоуверенная») масляная живопись во времени тускнеет, от лака в составе «связующих» желтеет, покрывается трещинами (*кракелюрами*), чего не знает темпера. Старые мастера пользовались свинцовыми белилами, которые непрочны и в отличие от современных цинковых также желтеют. В XIX в. романтики в передаче мрачного грозного неба злоупотребляли битумом (асфальт), который сохнет очень медленно и способствует появлению кракелюр.



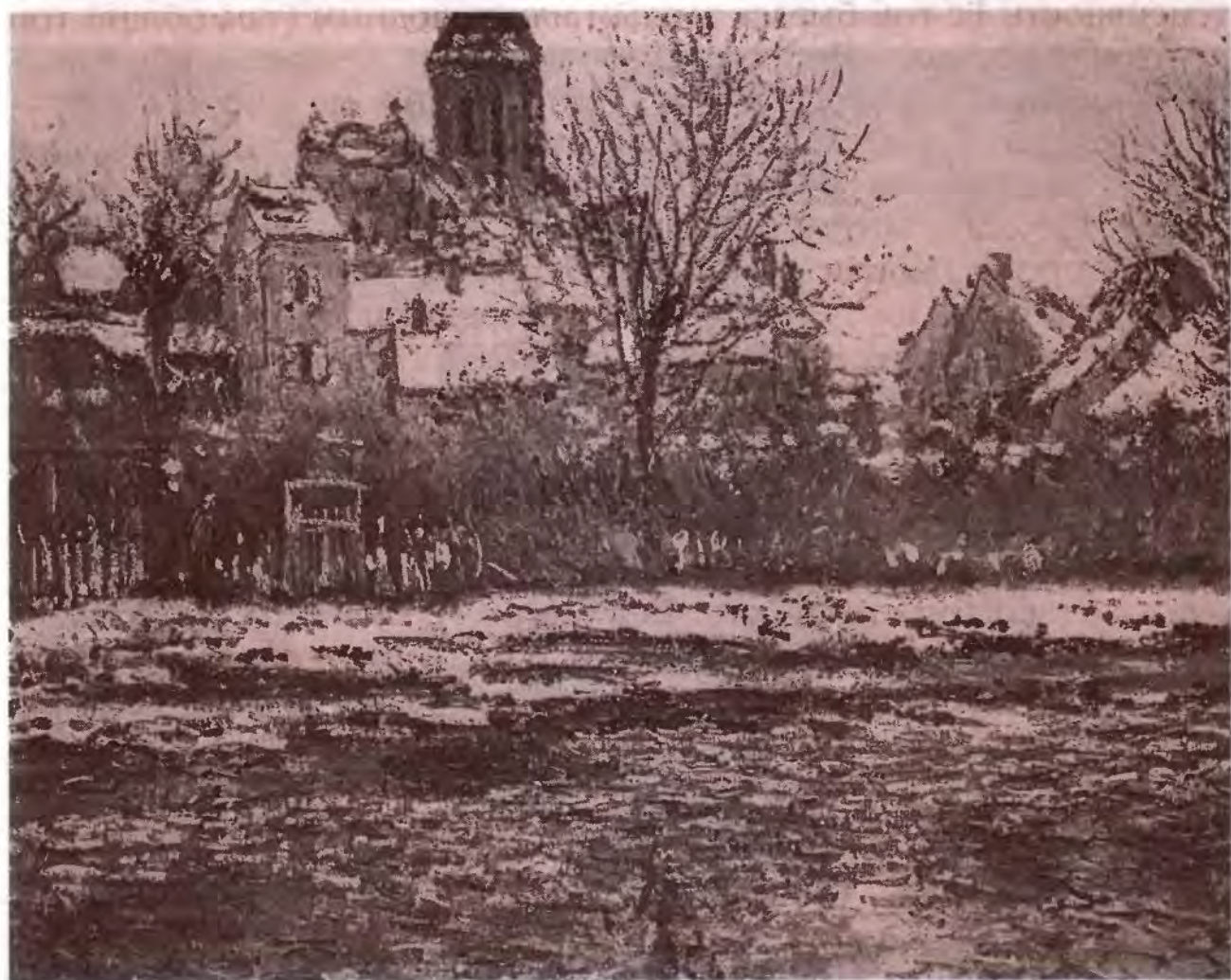
Боттичелли.
Рождение Венеры



Д. Г. Левицкий.
*Портрет
М. Н. Кречетникова*

Со второй половины XIX в. характер работы мастеров в масляной технике меняется. Как верно замечено историками искусства, у *старых мастеров* (так мы будем называть художников, которые творили до середины — второй половины XIX в.) можно четко выделить как бы три стадии работы. Первая — это детальный рисунок кистью на грунте, определяющий основную композицию и распределяющий свет и тени, исполненный прозрачными красками в один или два тона. Вторая стадия — нанесение основного слоя (называемого *подмалевка*) кроющими красками. В этом слое лепится форма, белилами формируются все светлые места. Белила при этом могут быть подцвечены: умброй, охрой, киноварью и др. Почерк художника, характер мазка ощущаются именно в этом пастозном слое. Последняя стадия, последний слой — прозрачные *лессировки* (которые, кстати, даже не видны на рентгенограмме, по ним почерк художника «не прочтешь»). Они как бы уточняют форму, придают блеск и особую цветность всему произведению. Но некоторые художники обходятся и без этой стадии (например, Ф. Халс). Начиная со второй половины XIX в. художники стали соединять все стадии воедино, создавая рисунок, форму и колорит

К. Моне. *Дом в Аржантее*





А. Рябушкин. Свадебный поезд в Москве

в едином процессе, как, например, импрессионисты, добиваясь того ощущения мгновенности, сиюминутности, (*impression*), которое так блестяще передавали Клод Моне и его единомышленники.

68 *Живопись*
Краска создает колорит, она его элемент. Каждая краска имеет определенный цвет, определенную светлость и определенную интенсивность. Ее тон бывает теплым или холодным (так, общий тон картины Сурикова «Переход Суворова через Альпы» — холодный, а «Покорения Сибири Ермаком» — теплый). Тон зависит от соседствующих красок, а также от основы, грунта и подмалевка. Давно подмечено исследователями, что все краски — результат действия света. Цвет предмета — это та краска, которую предмет отражает, поглощая все прочие. Согласно Ньютону, черная краска — так сказать, отсутствие всякого цвета (вот почему Моне считал, что черного цвета нет вообще, даже тени — цветные). Белый же — концентрация всех красок. Белый солнечный луч, пропущенный сквозь призму, разделяется на основные краски. Красную, желтую и синюю краски называют *первичными*, зеленую, фиолетовую и оранжевую — *вторичными*. Все краски спектра, вместе взятые, дают в свою очередь белую. Общеизвестно, что цвет предмета не есть нечто неизменное, он меняется в зависимости от освещения и того, с каким цветом соседствует. Белая скатерть будет выглядеть по-разному в зависимости от того, какого цвета яблоки на ней лежат: зеленые или красные. Палитра древних художников была ограничена. До нас дошли сведения, что Полигнот, например, пользовался всего четырьмя красками: черной, белой, красной и желтой. Известно также, что античные художники долго не различали синюю и зеленую краски, еще дольше — лиловую и фиолетовую. Замечено, что северные мастера быстрее, чем южане, стали различать тональные переходы в цвете неба,

моря, облаков и т.п. — не даром парижские или амстердамские живописцы такие замечательные колористы. Правда, не ясно, как в это утверждение вписывается лучшая по общему признанию из европейских школ колоризма — венецианская, которую вряд ли можно назвать северной даже по отношению к Греции.

В разные эпохи задачи *цвета* понимали по-разному. В античности или, скажем, берущем ее за образец классицизме использовали локальный цвет, лежащий большими цветовыми пятнами, без учета их изменения от соседства с другими цветами, от воздушной среды и пр., не нюансированный, без разработки рефлексов и оттенков внутри каждого цвета. Возьмем, например, знаменитую картину французского живописца XVII в., основателя классицистической школы во Франции Никола Пуссена «Танкред и Эрминия», написанную на сюжет поэмы итальянского поэта XVI в. Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим». Идеал классицизма проповедует высокое, возвышенное и прекрасное. Герой, как правило, воплощает идею благородного подвига во имя отечества, долга перед государством, героиня — чувство самопожертвования во имя любви и сама как бы являет собой прекрасное. Поэтика

Ф. Толстой. *Семейный портрет*





Давид. *Клятва Горациев*

классицизма построена на античности как идеале искусства. Поэтому особое значение в языке классицизма приобрела скульптурная лепка формы, ясность композиции, четкость линейного ритма. Все это читается в вышеназванном произведении. Художник-философ Пуссен прославляет в своем произведении человеческий разум, героизм и мужество. Наделенной такими качествами предстает перед нами дочь антиохийского царя Эрминия, нашедшая на поле боя рыцаря-крестоносца Танкреда. Произнося волшебные заклинания, она отсекает мечом свои волосы, чтобы перевязать ими раны воина. Герои Пуссена — люди больших и благородных страстей. Используемые им выразительные средства характерны для стиля классицизма. Четким контуром очерчены фигуры главных героев и оруженосца Танкреда, плавной линией переданы нежный наклон головы Эрминии, движение ее рук. Формы тела совершенны. Цвета одежд, крупов лошадей — красный, синий, желтый, коричневый — сами по себе локальны и в сочетании с коричневатыми тонами пейзажного фона образуют редкостное гармоническое созвучие. Или другой пример. В 1785 г. глава неоклассицистического направления Жак-Луи Давид пишет «Клятву Горациев». С помощью синего,

желтого, красного, белого, коричнево-оливкового цветов он лепит форму фигур, одежд, мечей, пола, колоннады, фона, но превалирующими в моделировке и здесь остаются рисунок и светотень. Лучший ученик Давида Энгр также строит свою изысканную форму на «музыкальной» линии и игре светотени.

Линия и светотень как раз и лежали в основе моделировки всего академического искусства, на которое в 1820-е гг. обрушились с критикой художники романтического направления. Не случайно Делакруа приписывают фразу, что Энгр не умеет писать, «он раскрашивает свои картины» (на что «столп академизма» якобы отвечал, что Делакруа «пишет бешеной метлой»). Даже если бы этот обмен «любезностями» действительно имел место, он означал не личную вражду двух рассерженных мэтров, а столкновение разных художественных мировоззрений, различного понимания задач искусства и его поэтики.

Много ближе для Делакруа, чем современник и соотечественник Энгр, был Рубенс, его любимый художник. И это не случайно. Барочные мастера, такие, как Рубенс, большинство итальянцев XVII в., ве-



Делакруа.
*Поединок гяура
с псией*

ликий Караваджо и его последователи по всей Европе, писали на сложных красочных сочетаниях, сильными, мощными, широкими, экспрессивными мазками (что не мешало, разумеется, ярчайшей индивидуальности каждого, отличающей Рубенса от Ван Дейка, Рембранта от Халса, а Тьеполо от Маньеско). Бурные светотеневые контрасты, мощная красочная лепка характерна и для романтиков. Рисунок не имеет для них превалирующего значения, как для классицистов. И Делакруа бросает красную краску на шальвары марокканца в одном из своих африканских этюдов, совсем не заботясь о том, насколько точно соответствует это как бы небрежно брошенное, вызывающе яркое пятно абрису фигуры. Но Делакруа идет дальше барочных мастеров. Он первый, уяснив законы красочных контрастов, доказал, что соседство определенных тонов друг с другом неожиданно придает интенсивность одному из них (например, желтый цвет усиливает положенная рядом фиолетово-синяя тень).

В середине XIX в. был сделан еще один, крайне важный шаг в постижении цветовых законов: живописцы вышли на пленэр. Сейчас каждый ученик средней художественной школы ходит на этюды. Но

Э. Мане. Завтрак на траве

72

Живопись



когда в 40-х гг. XIX в. группа французских художников во главе с Теодором Руссо поселилась в 60 км от Парижа, в лесах Фонтенбло, в деревушке Барбизон (отсюда и название группы — «барбизонцы») и стала писать свои пейзажи на пленэре, показав, что дерево, написанное на открытом воздухе и в мастерской, — два разных дерева, это стало настоящим переворотом в искусстве. Простые уголки Средней Франции, департамента Иль-де-Франс, предстают с их полнотой в своей безыскусственности, в своей неброской прелести. Правда, барбизонцы ограничивались только этюдами на воздухе, заканчивали свои произведения они в мастерской, и потому их пейзажи выглядят традиционно «коричневатыми», пожалуй, за исключением работ Добиньи, который решительно высветлил свою палитру (но его лишь с оговорками можно причислить к барбизонцам, он и в Барбизон не ездил ни разу). В России живопись на пленэре вводит великий художник Александр Иванов (и, заметим, раньше барбизонцев).

Следующий шаг в этом направлении предстояло сделать художникам, которые в истории искусства получили название импрессионистов (от фр. *impression* — впечатление).

История импрессионизма коротка. Она началась общественными скандалами, вызванными «Завтраком на траве» Эдуарда Мане (1863), а затем его же «Олимпией». Жаркие споры о цвете, свете, рисунке в кафе Гербуа на улице Батиньоль, 11 (отсюда недолго просуществовавшее название «батиньольская группа»), несколько выставок за 12 лет (1874—1886) — и полное непризнание. В 1887 г. наконец пришел первый успех за океаном, но к тому времени зачинатель движения Эдуард Мане умер (1883), а дружба, сложившаяся на улочке Батиньоль, давно отошла в прошлое. Успех, всемирная слава, даже настоящий триумф выпали на долю одного из самых верных импрессионизму художников Клоду Моне. Но и он узнал полное забвение, ибо умер в 1926 г., когда уже родились, по сути, все авангардные направления века.

Импрессионисты считали, что картину нужно целиком писать на воздухе, перенося на холст непосредственные оптические наблюдения, все особенности характерного для данного момента освещения. Они стремились фиксировать непосредственное зрительное впечатление, передавать индивидуальное восприятие.

Импрессионисты стали писать чистыми красками, разложив цвет на составные спектра, доказав, что даже тени — цветные, а не черные. Они изъяли черный цвет из своей палитры (как отсутствие всякого цвета) и создавали образ солнечного освещения не контрастами света и тени (как делал это, к примеру, Делакруа в «Еврейской свадьбе в Марокко»), а выделяя светлое на светлом. Основываясь на оптическом строении глаза, они не смешивали краски на



Джорджоне.
Спящая
Венера



Тициан.
Венера
Урбинская

палитре, рассчитывая на их смешение в глазу зрителя (этот прием был доведен до логического конца неоимпрессионистами Сёра и Синьяком, накладывавшими на холст несмешанные краски в виде точек или квадратиков, поэтому их называли еще *пуантелистами* — от фр. *point* — точка, или *дивизионистами* — от фр. *division* — разделение).

В поисках наидостовернейшего («как видит глаз») главной задачей импрессионистов становится передача света и воздуха, лепка пред-

мета в зависимости от освещения в различное время суток и года. Конечно, в погоне за фиксацией мгновенных, острых ощущений от жизни современного города, от постоянно меняющейся природы импрессионисты во многом ограничили, обеднили себя. Постепенно они растворили форму в световоздушной среде, деформировали ее. И если это понятно и объяснимо, скажем, в серии лондонских пейзажей Клода Моне с их туманом и влажной атмосферой, то приводит к неоправданной дематериализации формы в других случаях. Были у импрессионистов и иные слабые места. Устранив всякий намек на сюжетность (не говоря уже о социальной проблематике), они предали забвению законы «картинности», подменили картину этюдом, типичное — случайным, мгновенным, психологическое — физиологическим, философское обобщение — ощущением (что, как не часть природы, прелестные женские образы О. Ренуара?). Но в умении передавать мир во всем его цветовом богатстве, разнообразии, изменчивости, в особой, лишь этими художниками уловленной трепетности в передаче света и воздуха, в культуре этюда импрессионисты сделали так много, что, как уже говорилось, писать по-прежнему уже было невозможно. И не случайно мы вспоминаем об импрессионистах более ста лет спустя, восхищаемся Жанной Самари, актрисой Комеди Франсез, изображенной Ренуаром в рост за кулисами театра. Жидкие, какие-то текучие краски нанесены на холст тонким слоем. Их сияющие переливы образуют легкое облако рыжеватых волос, слегка улыбающиеся темные глаза, яркий рот, облегающее стройную, изящную фигуру жемчужное платье. Свет струится по ее телу, вспыхивает в светлых волосах, гаснет в фоне. О цвете приходится говорить очень осторожно, потому что он неуловимо сложен, изменчив. Нет просто желтого, коричневого, тем более белого. Все кажется подвижным, мерцающим. Краски текут, оттенки переливаются, переходят из одного в другой на лице, шее, руках, что придает особую трепетность и жизненность образу юной, очаровательной, избалованной успехом женщины из парижской богемы. Как и все портреты Ренуара, это произведение доносит до нас пленительный аромат своего времени, передает стиль эпохи, ее эстетический идеал.

Импрессионизм — это особое поэтическое творчество, новое художественное видение мира, новая поэтика. В этой «почти младенческой способности человека видеть мир непосредственно» (М.В. Алпатов) одержало победу чисто образное, а не понятийное мышление, что так важно в век научного прогресса, когда искусство все упорнее вытесняется техникой и подменяется антиискусством. Ван Гога, Гогена, Сезанна называют в истории искусства *постимпрессионистами*, потому что они вошли в искусство после них (хотя все испытали влияние импрессионистов, а Сезанн начинал вместе с ними). Но их



Ван Гог.
Подсолнухи

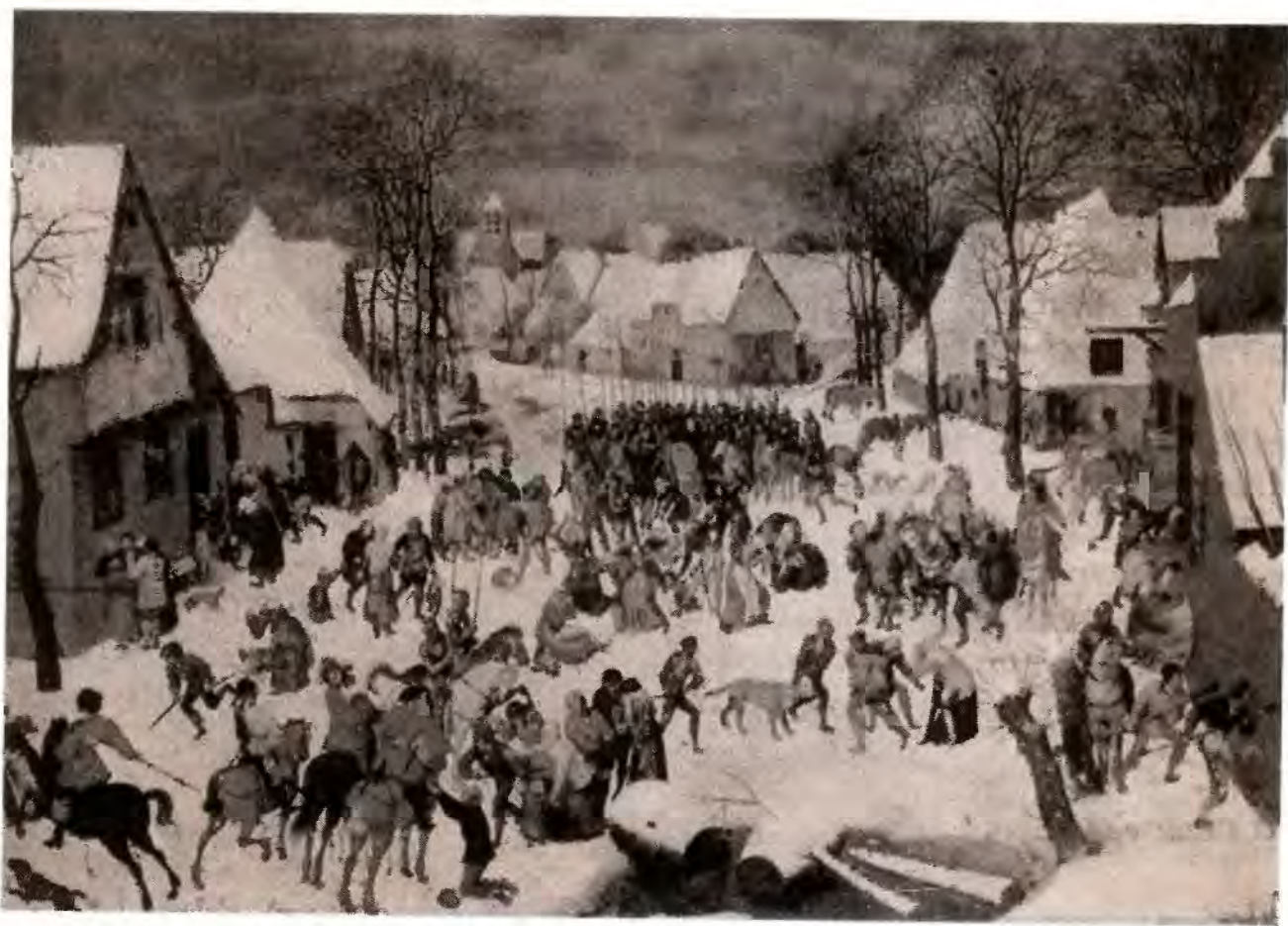
творчество явилось как бы реакцией на импрессионизм, на его способ видеть и писать. Каждый из них творил по-своему, по-разному понимая прежде всего задачи цвета. У Гогена, писавшего в плоскостной, декоративной, «ковровой» манере, цвет всегда символичен: трава — просто зеленая, без всяких оттенков («знак травы»), небо — синее, песок — оранжевый, земля — черная или коричневая (например, «Таитянская пастораль»). У Ван Гога краски имеют уже не декоративное, а психологическое значение, недаром сам художник писал, что противопоставлением мягкого розового и кроваво-красного, нежно-зеленого и кричаще-желтого в своей картине арльского периода «Ночное кафе» он хотел показать, что «кафе — это место, где можно

сойти с ума и совершить преступление»⁶. Сезанн — это сама стихия живописи. Его форма — не растекающаяся, не растворяющаяся в световоздушной среде, а чеканная, согласно его теории (хоть он и говорил, что не любит никаких теорий), всегда тяготеющая к определенным геометрическим фигурам: кубу, шару, цилиндру. Художник не боится даже такого условного приема, как черный контур вокруг предметов или фигур (например, упоминавшийся выше «Вечер с Тангейзером»).

Возвращаясь к эволюции цвета в живописи в целом, можно сказать, что переломным для нее был конец XV столетия. В итальянском кватроченто (сначала в Венеции и в Северной Европе, а уже затем в Тоскане) краску перестали накладывать отдельными плоскостями, как это делали почти все мастера XV в. (от Паоло Уччелло до Боттичелли), а стали сливать в полутона. От большого цветового локального пятна художник шел к поиску тона, к тоновой живописи. Краска лепит форму, пространство, свет, движение. Произведения Каравад-

П. Сезанн. Игроки в карты





78 **П. Брейгель Старший.** *Избиение младенцев*

Живопись

жо — блестящий пример того, как свет все более пронизывает краску, переставая быть просто освещением. Возникают его фантастические по мощи и силе всполохи темно-красных, оливково-зеленых, васильково-синих оттенков. Фантастична светоносность Рембрандта. Трудно найти аналог немислимым по изысканности полутонам черного, серого, розового, белого у Веласкеса. И совершенно справедливо подмечено, что в XVIII столетии, в век рокайля, эта «игра с краской» достигает чистого эстетизма. Появляются сероватые, розоватые, сиреневатые и другие «вянущие», блеклые, как пастель (шуткой звучит для нас название «цвет бедра испуганной нимфы»), тона. Понадобилась победа нового стиля — классицизма, чтобы живопись как бы возвратилась к самодовлеющей роли краски, к прежнему пониманию локального цвета.

Нельзя забывать, что мы очень условно, схематично (что в определенной степени неизбежно во всяком анализе) расчленяем живописную форму на элементы: в разные эпохи разные художники всегда отдавали предпочтение то цветовому пятну, то линии, то светотени. Очевидно, что линия, силуэт, статуарно-пластическая моделировка формы, плоское цветовое пятно — более ранние «орудия» художника, о чем говорят античная вапозпись, средневековые витражи и ми-

ниатора, русские иконы. Но очевидно также, что со временем эти «орудия», эти выразительно-изобразительные средства не исчезали бесследно и в разные эпохи вновь выходили на первый план, вплоть до декоративных стилизаций под древнее народное искусство в наши дни.

Линейно-плоскостной стиль в живописи некоторые исследователи связывают (на наш взгляд, довольно механистически) с эпохами авторитарно-тоталитарными (архаическая Греция, раннее Средневековье, Киевская Русь), ибо такая живопись, по их мнению, имеет большую связь с архитектурой, выполняя чисто декоративные функции. Но тогда как быть с совсем не линейно-плоскостным стилем живописи Тинторетто или Веронезе, чьи монументальные картины и алтарные образы создают живописный образ пространства, движения, прорыва в глубину? Достаточно вспомнить ошеломляющую «Голгофу» Тинторетто в скуоле Сан-Рокко в Венеции или «Пир в доме Левия» Веронезе из музея Венецианской академии художеств. Более того, в самом линейно-плоскостном стиле можно различить определенную эволюцию: например, от чернофигурной плоскостной вазописи VI в. до н. э. к краснофигурной рубежа VI—V вв. до н. э., уже значительно более динамичной, тяготеющей к передаче фигур в ра-

П. Брейгель Старший. Крестьянский танец



курсе и движении, а от нее — к почти прозрачной росписи по белому фону сосудов (так называемые белые лекифы) середины V в. до н. э., в которой уже легко просматривается стремление к светотеневой моделировке формы. Мы взяли пример из вазописи. Но если верить Плинию, в античные времена уже в живописи темперой на доске (не сохранилась) Аполлодора, так сказать, основателя станковой картины в современном понимании, прослеживается моделировка формы с помощью светотени. Недаром его называли «скиаграфом» — живописцем теней, а его искусство — «скиаграфией». Но следует заметить, что и в светотеневой моделировке, и в постижении пространства греки как бы остановились на полпути. Исследователи справедливо отмечают, что греческому художнику было чуждо представление о глубине, бесконечном пространстве, дальних планах. Обычно для примера приводится знаменитая «Альдобрандинская свадьба» (Ватиканская библиотека, вероятнее всего, римская копия с греческого оригинала Апеллеса), в которой нет того, что художники называют «точкой схода» и что составляет основу линейной перспективы, и потому при ее созерцании глаз зрителя движется, как при обзоре длинного фриза, по каждой фигуре в отдельности. А ведь определенная эволюция в постижении пространства, глубины наблюдается даже и в таком значительно более условном и каноническом искусстве, как искусство Средневековья. Достаточно сравнить мозаичное изображение сцены Евхаристии в центральной апсиде Софии Киевской с аналогичной сценой Михайловского собора Михайловского Златоверхого монастыря, выполненной на 60—70 лет позже софийской. Статичные фигуры с широко открытыми глазами и паузы между ними читаются в софийской мозаике почти как рапорт орнамента: фигура — цезура, фигура — цезура и т. д. Статика, неподвижность, экстатичность при огромном внутреннем напряжении сменяются в михайловской мозаике движением, подчеркнутым поворотом плеч, голов, ног, по-прежнему графически жестким (ибо линейное начало и здесь преобладает), но уже очень сложным ритмом складок плащей — все это вместе создает при всей условности языка ощущение некоего пространства и подобие пластики тела.

Для средневекового искусства значительно менее важной была проблема света, светотени. Иератическое искусство мозаики или иконы решает ее по-своему. Икона стремится передать вечный порядок вещей, неизблемость. Иконописца не интересует то, как выглядит предмет в данную минуту, он передает только его символ, знак. Светотень же сама по себе предназначена изобразить мгновенное, высветлить одно, утаить, погрузить в тень другое, создать иллюзию естественного освещения. Древнерусская икона (во всяком случае до конца XVII в. — времени Симона Ушакова и художников его круга,



т. е. до периода постепенного разложения системы изобразительного языка, всей системы древнерусского мышления) не стремится к передаче иллюзорного мира, ибо изображает мир мистический.

Далеко не сразу художник стал изображать предметы в пространстве, как их видит человеческий глаз: уменьшающимися, сокращенными, в определенном ракурсе, закрывающими друг друга и т. д. Средневековое искусство и эту проблему решает по-своему. В иконе столько точек зрения, сколько важных по смыслу объектов изображения. Так, на иконе «Рождество Христово» Богородица изображена в центре, но на втором плане и в соответствии с оптическим восприятием она в таком случае должна быть по размеру меньше тех фигур, которые изображены на первом плане. Однако иконописца это не смущает: он пишет не так, как видит, а так, «как знает». И «кулисы» в композиции передаются каждая со своей точки зрения. Средневекового мозаичиста не смущает даже зеркальное повторение композиции (например, в главной апсиде Софии Киевской в сцене Евхаристии, уже упоминавшейся нами: апостолы подходят к Христу с двух сторон «Престола уготованного» и его фигура повторяется дважды — и справа, и слева).

*Чудо Георгия
о змие.
Икона*

*Ангел Златые
власы.
Икона*

Веласкес.

*Конный портрет инфанта
Балтасара Карлоса.
Фрагмент*



Веласкес.

*Конный
портрет
инфанта
Балтасара
Карлоса*

Средневековое искусство имело свое понятие о перспективе (длгое время в искусствоведении существовал термин «обратная перспектива», который условен и даже попросту неверен, поэтому вряд ли имеет смысл его употреблять). В средневековом живописном произведении параллельные линии сближаются не в глубине, на горизонте, а впереди, как будто точка схода находится прямо около зрителя — средневековый живописец не искал оптического сходства, он искал идею, символ, Божественное Откровение. И прошли века, прежде чем Джотто, «последний художник Средневековья и первый художник Нового времени», сумел не решить еще, а только поставить проблемы линейной и воздушной перспективы, лепки формы светотенью, ракурсов — в цикле своих знаменитых фресок в капелле дель Арена в Падуе. В этой живописи многое напоминает Средневековье, что вполне естественно. В сцене «Вифлеемского избияния младенцев» детские фигурки размещены почти по византийскому принципу «изокефалии» (равноголовья). Восседающая на ослике в сцене «Бегство в Египет» Мадонна непомерно велика по сравнению с другими фигурами, выполненными в рост; фигуры вообще не соразмерны с архитектурным пейзажем («Сретение»), с архитектурой интерьера («Брак в Кане Галилейской»). Джотто не нашел еще единой точки схода — этой главной тайны центральной (линейной) перспективы, и поэтому у каждой части композиции и слева, и справа остается своя точка схода. Но в той же «Тайной вечере» (изображении последнего ужина Христа с учениками) Джотто размещает часть фигур необычайно смело, спиной к зрителю, и мы вполне ощущаем пластику тел, их плотность и весомость.

Проблемы поставлены. Но понадобилось еще столетие, чтобы Мазаччо решил их в цикле фресок капеллы Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции. В многофигурной, соединившей три сцены (что само по себе архаично) композиции «Подать», или «Чудо со статиром» (центральная часть, представляющая Христа с учениками, и две боковые: левая — Петр, вылавливающий по приказу Учителя рыбу, в чреве которой оказывается необходимая для уплаты подати монета, и правая — уплата дани), и в композиции «Изгнание Адама и Евы из рая» для художника, кажется, не существует никаких технических проблем. Фигуры соотнесены друг с другом в пространстве, с пейзажным фоном, твердо стоят на земле, в передаче анатомии отсутствуют погрешности. Более того, художник сумел передать психологическое состояние обоих прародителей, по-разному реагирующих на наказание.

Но для этого нужно было обладать гением Мазаччо. И еще целое поколение художников, так называемых перспективистов и аналитиков, решало для себя те же проблемы, пытаясь достичь мастерства

Мазаччо (П. Уччелло, А. Кастаньо, Д. Венециано. и др.). Одновременно в Северной Европе этим занимались братья ван Эйк, Р. ван дер Вейден и др. Это не значит, разумеется, что отныне живописцы Возрождения стали строить картину как геометрический чертеж. Искусство не точная наука, а художественный вымысел, и во имя художественной правды они отступали от математического расчета в построении (достаточно вспомнить «Афинскую школу» Рафаэля или «Пир в доме Левия» и «Брак в Кане Галилейской» Веронезе). Ибо, как говорил Суриков, «правда жизни не есть правда искусства». И в «Афинской школе», этом классическом примере линейной, прямой перспективы, для усиления значимости главных персонажей — фигур Платона и Аристотеля — великий умбриец отступает от математической точности и вводит несколько горизонтов и несколько точек схода. Истинный стенописец всегда помнит, кроме того, о плоскости стены. Так, в сцене встречи царя Соломона с царицей Савской в церкви Сан-Франческо в Ареццо Пьеро делла Франческа не забывает, по словам М.В. Алпатова, «снять» впечатление глубины, способное разрушить плоскость стены. Тела как бы стелются вдоль стены, никогда не выступая из нее. В пейзажном фоне великий стенописец не случайно дает здания с фасада, подчеркивая этим плоскостность, подчиняя изображение стене. Принцип этот проводится мастером до мельчайших частных, вплоть до выстроенных в ряд четырех сапог двух мужчин в этой сцене⁷. Создает ли искусство иллюзию жизненной правды или нечто более значительное и высокое, чем сама «жизненная правда» — вопрос особый.

Наиболее классически ясный пример линейной, прямой перспективы являет «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи. Стол, за которым расположились для последнего ужина с Учителем его ученики, написан параллельно плоскости стены, и точка схода всех уходящих линий находится над головой Христа, четко читающейся на светлом фоне окна. Спокойствие и статика центральной фигуры Учителя, уже произнесшего: «Истинно говорю вам, один из вас предаст меня», — а главное, знающего, кто его предаст, еще более усиливают экспрессию и величайший трагизм всей сцены. Фигура Христа, опустившего глаза и ушедшего в свои думы, — узел композиции. Всех остальных персонажей Леонардо делит на четыре группы по три человека, обращая их лицом к зрителю, чтобы показать реакцию каждого на слова Учителя. Мастера не смущает условный, чисто театральный прием незанятости переднего края стола, позволяющий ему открыть лица всех присутствующих для зрителя. Ученики негодуют, но сколь по-разному они проявляют свое негодование. В ужасе перед возможностью такого злодеяния опустил глаза самый молодой ученик Христа Иоанн, пораженный этой вестью Петр хватается за нож, не верит



**Пьеро
делла
Франческа.**
*Портрет
герцога
Урбинского
Федерико
да Моте-
фельтро*

своим ушам скептик Фома. И только Иуда изображен в профиль на темном фоне, и о его реакции можно судить лишь по судорожно зажатому в руке кошельку с серебряниками да опрокинутой локтем солонке. Образ Христа объединяет все группы. Развитию действия, этому движению фигур в сторону Учителя, к центру, соответствует ритмическое членение стены на полосы темных ковров и светлых окон. У Леонардо все строго выверено: общая композиция, силуэты фигур, ритм линий и цветовых пятен, контрасты света и тени — все это вместе создает образ, заставляющий зрителя думать о добре и зле, дружбе и предательстве, ненависти и любви, страстный образ, исполненный общечеловеческого смысла.

В основе композиции «Тайной вечери» Леонардо лежит строгий математический расчет. И в этом художник плоть от плоти своей эпохи. Рационализм этой поры оказал влияние и на искусство, оно проникнуто духом меры и порядка, анализа, математической точности. Недаром



Тинторетто. *Тайная вечеря.* Венецианская церковь Сан Джорджо Маджоре

именно художники Ренессанса способствовали развитию учения о пропорциях, теории перспективы, изучению анатомии. Леонардо был в числе первых ученых — анатомов, перспективистов, математиков — своей эпохи. Другая эпоха — барокко заявляет о себе и иным представлением о живописном пространстве — так называемой *косой перспективой*. Поначалу, еще в позднем Возрождении, в статику прямой перспективы вторгается визуальное воплощение бурного движения (так, Веронезе в «Благовещеньи» изображает в стремительном полете приближающегося архангела Гавриила). А еще раньше Тициан в «Мадонне Пезаро» использует косую перспективу — немислимые диагонали и пересечения, при которых «точка схода» оказывается далеко сбоку. Воспитанный на статике и гармонии ренессансных идеалов, Тициан, однако, уравнивает все фигурами заказчиков на переднем плане. По диагонали строит композицию Тинторетто в «Тайной вечери» в венецианской скуоле ди Сан-Рокко — возможно, одном из самых экспрессивных изображений в иконографии этой сцены. Вполне зримую диагональ образует крест в алтарных образах Рубенса «Воздвижение креста» и «Снятие с креста» в Антверпенском кафедральном соборе. Но Рубенс — это уже художник чистого барокко.

Барокко очень широко использовало разнообразие ракурсов, совмещение нескольких точек зрения. Последнее не исключало существ-

вования в каждом определенном месте своей единой «точки схода». Это касается прежде всего иллюзионистической плафонной живописи. Так, например, в плафоне Поццо в церкви св. Игнация в Риме в нескольких местах одинаково виден центральный купол с его иллюзионистической живописью.

С конца XIX в. появляется такое понятие, как *сферическая перспектива*. Ее можно проследить иногда у П. Сезанна; она почти всегда наличествует в произведениях К.С. Петрова-Водкина. XX столетие, впрочем, смешало все понятия.

Параллельно с линейной, прямой перспективой художники Возрождения решали проблемы *световой перспективы* (основываясь на способности человеческого глаза видеть ближние предметы отчетливее и яснее, чем удаленные) и тесно с ней связанной воздушной перспективой (чем дальше предметы, тем ступеннее и голубее кажется воздух). Исходя из последнего и возникло, начиная с Ренессанса, деление пространства в пейзаже на три плана: коричневый, зеленый и самый удаленный — голубой. В нарушении этой четкой и ограничивающей художника регламентации сыграла роль акварель с ее текучими, богато нюансированными переходами. Этот процесс начался приблизительно с конца XVIII в., но, как уже говорилось, даже



Веласкес. Венера с зеркалом



барбизонцы не смогли расстаться с общим коричневым тоном. Справедливо замечено, что, в сущности, «только импрессионистам удалось окончательно освободиться от векового гипноза трех планов»⁸.

Коротко о *горизонте* в композиции живописного произведения. Горизонт имеет определенное значение в художественном образе. Высокий горизонт и даже сплошь записанное пространство в миниатюре, в алтарных образах — это характерное наследие Средневековья, и оно долго держалось в Северном Ренессансе, до конца так и не расставшемся со средневековыми традициями. Низкий горизонт монументализирует фигуру, укрупняет ее, делает величественнее, что прекрасно использовал в XVII в. Ван Дейк в своих парадных портретах. Кроме того, это способствует театрализации изображенного — достаточно вспомнить акварели русского художника второй половины XVIII в. И.А. Ерменёва «Нищие»: одна или две фигуры в рубище на бесконечном, уходящем вдаль горизонте, подчеркивающим их одиночество и безысходность. Тот же прием — в «Жиле» Ватто: меланхолическая печаль и безграничное одиночество, которые не смягчают даже полускрытые фигуры внизу, сзади и с боков.

Как все виды изобразительного искусства, живопись — искусство статическое и избирает для изображения какой-то один момент. Но само понятие *статики* выражается и понимается в разные эпохи по-разному. Мы говорили о бурном движении (что само по себе подразумевает состояние во времени) у Веронезе и Тинторетто, т. е. в позднем Ренессансе. Еще с большим основанием это относится к времени барокко, недаром М.В. Алпатов характеризовал его как «мир, где нет покоя». Это сказывается не только в композиции, в любви к диагональному построению (упоминавшиеся алтарные образа Рубенса из Антверпенского кафедрального собора), но и в самой динамике мазка, скорости линейного ритма, в усложненных ракурсах, резких светотеневых контрастах.

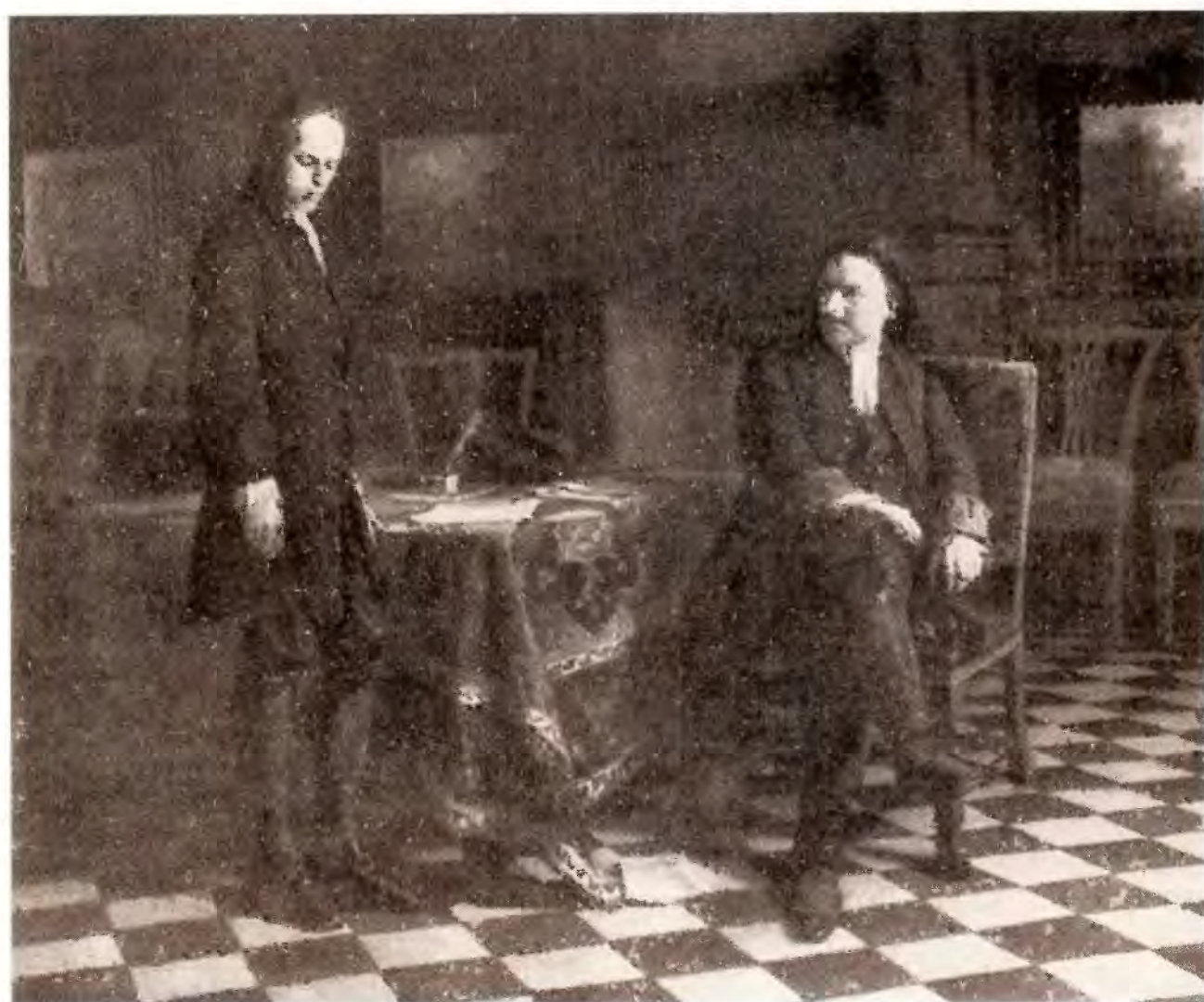
Наконец, в создании художественного образа картины далеко не последнюю роль играют такие, казалось бы, незначительные элементы, как формат и рама. Они самым тесным образом связаны с художественным замыслом, как и композиция, колорит, линейный ритм и т. д., и не бывают случайны.

В станковой картине живописец более свободен в выборе *формата*, монументалист зависит от предложенной ему плоскости стены, плафона, люнета, сводов или проема окна, что иногда очень затрудняет композиционную задачу, как это было с Рафаэлем в Станцах Ватикана, когда он должен был координировать свой замысел с не-

89



П. Федотов. *Свежий кавалер*



Н. Ге. *Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе*

обходимостью вписывать композицию в люнет, разорванный окном. В монументальной живописи формат изображения диктуется прежде всего самой архитектурой: узкие простенки готического храма неизбежно влекут за собой вертикальный формат алтарных картин, а горизонтальные, распластанные по земле пропорции ренессансных построек позволяют создавать композиции поперечного формата. Хотя все это, разумеется не непреложный закон. В станковом произведении для повествовательной композиции обычно используется прямоугольный холст, который по ширине значительно больше, чем по высоте. Историками искусства замечено, что холст, вытянутый вверх, часто использовали художники-декоративисты изысканного, аристократического направления (Кривелли, Юбер Гюбер) или экзальтированно-мистического (маньеристы, Эль Греко, которого, впрочем, многие исследователи считают также маньеристом) для подчеркивания торжественности или таинственности изображаемого момента. Повторимся, это лишь самые общие наблюдения, опре-

деленных законов формата картины не существует, художник сам творит эти законы во имя своего замысла. Можно лишь проследить определенную тенденцию, и для историка искусства она очевидна.

Покой, гармония, концентрация глубокого возвышенного чувства обычно заложены в круге (от ит. *tondo*), столь любимом итальянцами Возрождения (Боттичелли «Мадонна с музицирующими ангелами», Рафаэль «Мадонна в креслах», Микеланджело «Святое семейство»). По кругу, как бы вписанному в прямоугольную раму, идет движение глаза в произведениях, с необычайной полнотой выражающих совершенство и возвышенность чувств («Сикстинская мадонна» Рафаэля, «Троица» Андрея Рублева). Знаменательно, что классицист Энгр, поклонявшийся Рафаэлю, по приезде в Италию написал пейзаж с его домом именно в круге, как бы возродив ренессансную традицию и отдав дань любимому художнику. Со второй половины XVI по XVIII в. распространенным форматом становится овал, иногда, как в русском портрете XVIII в., особенно его первой половины, овал, вписанный в прямоугольник (И. Никитин), или чистый овал поздних портретов Ф.С. Рокотова. Овал более динамичен, чем совершенная, идеальная форма круга.

Рама, конечно, менее важный элемент, чем формат, но она, с одной стороны, концентрирует внимание зрителя на изображенном, а с другой — как бы отделяет картину от внешнего мира. Понятие рамы возникло с появлением станковой картины, приблизительно на рубеже поздней готики и раннего Ренессанса. Интересно заметить, что даже такой второ-



О. Кипренский.
Портрет АА. Челинцева



Л. Бакст.
*Древний
ужас. Панно*

92



Е. Лансере.
*Императрица
Елизавета
Петровна
в Царском
Селе*

ступенный элемент, как рама, подобно другим элементам картины, также выражает эпоху. Пышная, украшенная рельефным изображением плодов и растений, иногда вырезанная из того же дерева, что и доска, на которой написано произведение (как у Рафаэля), или с таким же декором, только исполненным в гипсе, — встречается в эпоху Возрождения; еще более



П. Филонов.
Коровницы

пышная и всегда золоченая — в эпоху барокко; скромная, простого профиля, коричневая или черная — в бюргерской Голландии XVII в.; белая, соответствующая высветленной палитре, гармонирующая со свежестью пейзажей, — у импрессионистов и т. д.

Выше речь шла об особенностях и элементах формы живописного произведения, имеющих огромное значение для создания художественного образа. Нужно также помнить, что художественный образ, его структура, толкование его идеи и темы находят выражение в определенном *жанре*: историческом, батальном, анималистическом, жанре портрета или пейзажа, натюрморта. Внутри каждого жанра имеются свои градации, например портрет поясной, бюст, поколенный (полупарадный) портрет, парадный в рост, групповой, портрет в интерьере, портрет в пейзаже и пр. В пейзажном жанре принято выделять *марины* и т. д.

Формирование жанра началось в эпоху Ренессанса, и разные эпохи давали пищу для расцвета того или иного жанра. Но ведущим всегда считался исторический жанр, причем его тематика включала прежде всего сюжеты из Священного Писания и античной мифологии, а затем уже собственно исторические. Когда первый русский профессор Петербургской академии художеств Антон Павлович Лосенко показал на академической выставке 1770 г. свою картину на древнерусский сюжет «Владимир и Рогнеда», она стала истинным «гвоздем экспозиции» и положила начало существованию русского исторического жанра.

Скульптура



Если живопись и графика создают лишь иллюзию пространства, объема на двухмерной плоскости холста, бумаги, стены и т. д., то скульптура реально объемна, трехмерна, пластически осязаема, наконец, весома. У нее свои выразительные средства, прежде всего пластический объем, характер движения, силуэт, ритм линий и масс, светотеневая моделировка формы, пропорциональность, архитектоничность масс, мера соотношения целого и частного (например, постамента и фигуры в монументе), от которых зависит общее гармоническое решение.

Однако скульптуре присущи и свои ограничения. В сравнении с живописью ее тематика значительно уже: мы не знаем удачных находок в создании пейзажа (да и как изобразить в пластике, например, лучи солнца, проникающие сквозь листву, что так вдохновляло барбизонцев и импрессионистов), это же можно сказать и о натюрморте. Зато скульптура имеет самую тесную связь с архитектурой, и не только как искусство объемное, оперирующее трехмерным пространством. Скульптура напрямую зависит от архитектуры: от стены, фриза или фронтона, для которого она предназначена (если речь идет о монументально-декоративной скульптуре), и от архитектурного ансамбля в целом (если это монумент). Именно архитектура и ландшафт определяют и масштаб скульптуры, и ее освещение, и пр.

*Пергамский
алтарь*



*Гигант Алкионей. Фрагмент фриза
Пергамского алтаря*



Фидий и его школа.
Девушки восточного фриза Парфенона



А. Шлюгер.
*Минерва. Резное панно в вестибюле
первого этажа Летнего дворца Петра I
в Летнем саду*



К. Оснер.
*Низвержение Симона-волхва. Рельеф
 Петровских ворот Петропавловской
 крепости*

Лоренцо Гиберти.
Восточные двери баптистерия. Флоренция

В старину употребляли два термина — «пластика» и «ваяние». Под *пластикой* подразумевается лепка из мягкого, пластичного материала (глины, воска, пластилина), которому художник волен придать любую форму. Произведения, выполненные в мягком материале, часто используют для отливки в материале твердом (бронза, гипс, стекло и т. п.). *Ваяние* — это работа с твердым материалом (камень, дерево), который как бы сопротивляется усилиям мастера и нередко сам подсказывает художественную форму. Ваяние не требует отливки, разве только если нужна копия.

В современном искусствознании все чаще оба эти вида именуется скульптурой. Не следует забывать, однако, что пластика и ваяние — две различные, хотя и вполне равнозначные категории творческого мышления, параллельно развивающиеся в современной скульптуре. Каждая из них обладает собственной спецификой и по-своему влияет на структуру художественного образа. Некоторые исследователи (В.Н. Петров, например) считают, что в пластике больше интимности и лиризма, больше простора для индивидуального самовыражения художника, она воссоздает натуру, опираясь на конкретные живые наблюдения, и поэтому более реалистична. В ваянии же преобладают сила и монументальность. Преодолевая сопротивление материала, художник прибегает к более условным решениям, нередко упрощает и обобщает форму, придавая художественному образу характер и значение символа. Напомним, что термин «пластика» иногда употребляется в более широком смысле, применительно не к одной лишь скульптуре, но и к другим видам изобразительного да и вообще художественного творчества (например, к балету). Изобразительные же искусства относятся к числу пластических искусств в целом. Так, говоря о «пластических качествах» живописи, мы подразумеваем цельность и динамизм формы, взаимосвязанность составляющих ее частей, соподчиненность и монолитность всех элементов задуманной художником композиции. В этом смысле произведения ваятеля тоже пластичны (если они, разумеется, представляют собой явление большого искусства). Однако следует четко различать принципы скульптурного мышления того мастера, который обрабатывает податливый материал, придавая ему задуманную форму, и того, кто, подобно Микеланджело, в глыбе мрамора угадавшему идеальный образ Давида, разбивает камень, чтобы освободить фигуру от сковывающей ее материи.

Виды скульптуры

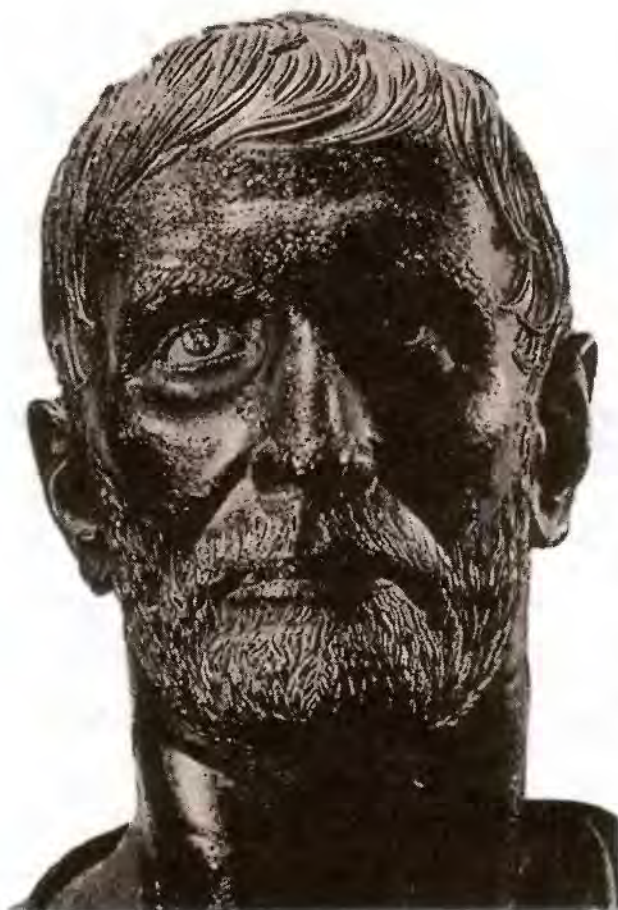
Как и живопись, скульптура разделяется на виды: монументальную (и монументально-декоративную), станковую, скульптуру малых форм (которую в последнее время все чаще относят к декоративно-прикладному искусству) и скульптуру миниатюрную. Каждый из этих видов имеет свою специфику.



Мирон. Дискобол

Кроме того, скульптура подразделяется по отношению к фону на рельеф и круглую скульптуру. *Рельеф* в свою очередь может быть *углубленным* (как знаменитые древнеегипетские рельефы, высеченные на стенах храмов, гробниц, дворцов); «низковыпуклым» — *барельефом*, в котором изображение выступает из фона менее чем наполовину объема (зофор Парфенона на афинском Акрополе, барельефы Летнего дворца Петра I в Летнем саду и Казанского собора в Петербурге и пр.) и «высоковыпуклым» — *горельефом*, изображение в котором выступает из фона более чем наполовину своего объема, а иногда лишь совсем небольшой плоскостью касается его. Горельеф дает возможность создания сложных композиций, необычных ракурсов, позволяет передать стремительное движение. Поэтому именно на горельефах часто встречаются сцены яростной борьбы, трагических переживаний. Например, на горельефе алтаря Зевса в Пергаме (ок. 180 г. до н. э.) изображена битва богов с гигантами. Гиганты гибнут, отчаяние и страдание читаются в их фигурах, но соответственно древнегреческому эстетическому идеалу они полны благородства и величия духа. Преувеличенность эмоций, подчеркнутая динамичность, грандиозность образов усиливаются сложной светотеневой моделировкой.

Так называемый «Бюст Брута»



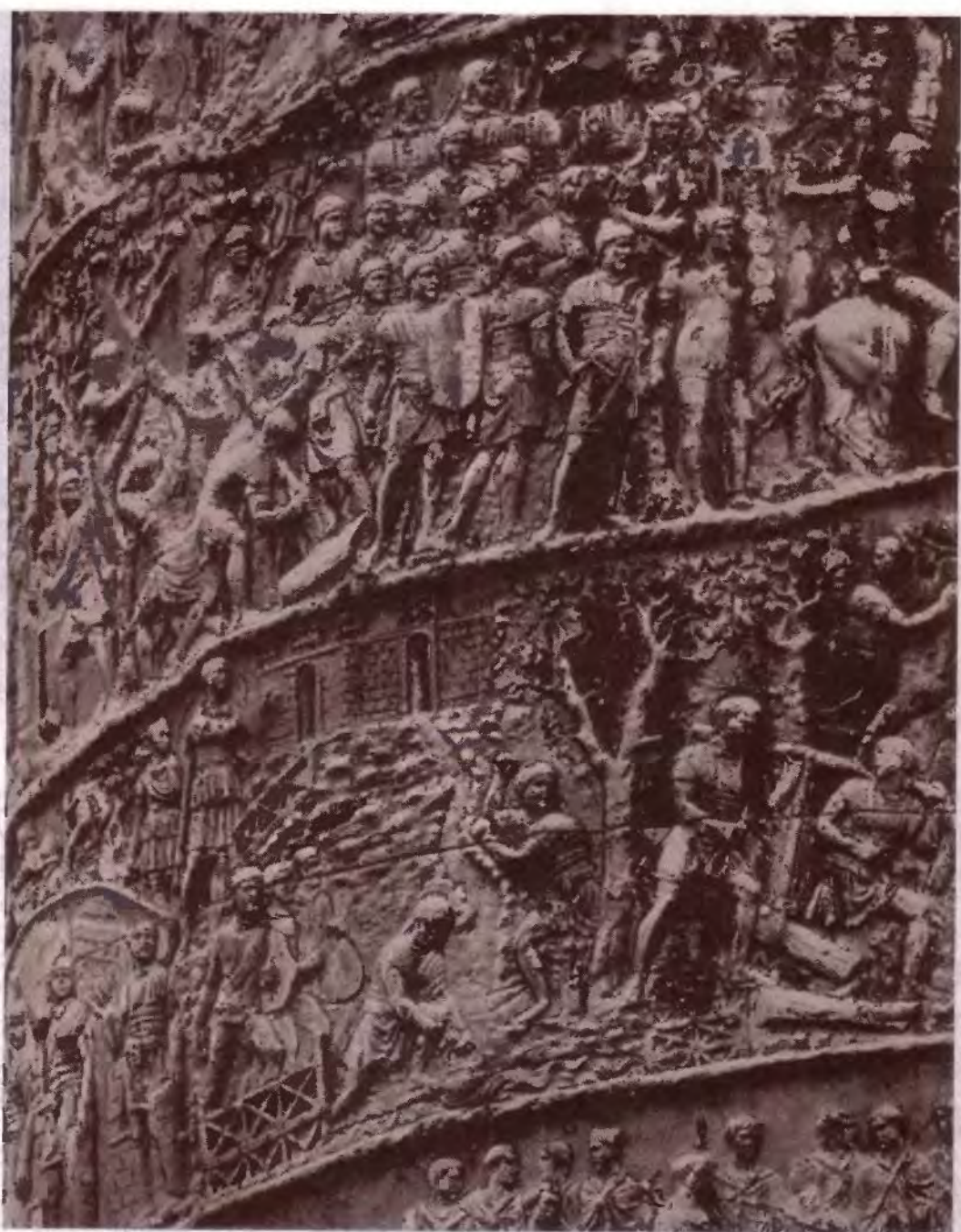
100 Портрет императора Каракаллы



Скульптура

Значительно реже встречается так называемый *перспективный*, или *живописный*, рельеф, в котором сочетаются все формы рельефа — от углубленного до горельефа. Именно живописный рельеф дает возможность скульптору не только изобразить многофигурные сцены, но и представить их на пейзажном или архитектурном фоне, в перспективном сокращении, как это сделал, например, Лоренцо Гиберти в прославивших его рельефах на дверях баптистерия (крещальни) флорентийского собора Санта-Мария дель Фьоре. Интересно отметить, что в Древней Руси существовал в основном только рельеф. Всякая круглая скульптура тогда ассоциировалась с языческими идолами и «болванами», вот почему в петровское время, в эпоху обмирщения искусства, на Руси с таким трудом привыкали к светской скульптуре. Кроме того, Русская земля испокон веков славилась резьбой по дереву, искусство древоделов (по-древнерусски — «древоделей») было широко распространено в народе.

Круглая скульптура, как ясно из наименования, рассчитана на круговой осмотр. Она тоже делится на несколько видов: бюст, статуя, скульптурная группа, монумент, конный монумент. Изображение человека в рост, независимо, больше или меньше натуральной величины, называется *статуей* (от лат. stare —



Рельефы колонны Трояна в Риме. Фрагмент

стоять). Подлинного расцвета этот вид круглой скульптуры достиг в Древней Греции классического периода (V—IV вв. до н. э.). В статусе скульптора V в. до н. э. Мирона «Дискобол» представлен идеал прекрасного, гармонически развитого человека. Образ атлета — основная тема и другого знаменитого скульптора V в. до н. э. — Поликлета, в творчестве которого этот художественный образ стал эталоном. Кстати, именно Поликлетом был написан первый античный теоретический трактат «Канон», в котором скульптор точно рассчитал размеры частей тела исходя из роста человека как единицы измерения. В сдержанно-мощных, спокойно-величественных образах

Кора.
Фрагмент

Аполлон.
Курios из Тенеи



«Дорифора» («Копьеносца»), «Диадумена» (атлета с повязкой победителя на голове), «Раненой амазонки» (предназначавшейся для знаменитого храма Артемиды в Эфесе) Поликлет разработал прием *контрапоста* — контрастного расположения различных частей тела, не нарушающего, однако, динамического равновесия. Перенесение центра тяжести фигуры на одну ногу, с изгибом средней линии — *хиазм* открыл большие возможности для решения проблемы динамики, равновесия и симметрии. Универсальность этой х-образной линии отметил впервые замечательный английский живописец и гравер Уильям Хогарт в своем трактате «Анализ красоты», назвав ее «линией красоты».

Однако нелегко прокладывался путь к этому образу. Сначала, в

эпоху архаики, появились куросы — изображения обнаженных юношей, еще тесно связанные с египетской пластикой: прижатые к бокам руки, строгая фронтальность, схематически переданные пропорции, общая статика, при этом широко открытые глаза, рот, напоминающий по форме лук (отсюда название «архаическая улыбка»), которые придают лицу выражение свободы, открытости миру. Если в пластике куроса решалась проблема ваяния обнаженного тела, то в пластике женской фигуры — проблема задрапированного тела. Женские фигуры — коры (от гр. κορῆ девушка) впервые появились в Греции в период архаики. Обычно они изображали жриц богини Афины (чаще всего кор находили в районе Афин). Уже в ранних архаических корях видно стремление скульптора возможно точнее промоделировать тело, задрапированное одеждой (хитоном). Глаза удлинненные, широко раскрытые. «Архаическая улыбка» едва намечена. Как правило, кор раскрашивали: при розовато-красных волосах брови и ресницы могли быть черными, одежда — яркая, очень нарядная. Лица куросов и кор не индивидуализировались. В мужских фигурах статикой позы подчеркнуты сдержанность, мужество, сила, а в изображениях кор — та же сдержанность, благородство оттенены мягкой женственностью. Все это выражало нравственный идеал греков в период архаики, а в искусстве той эпохи эстетический и этический идеалы сливались.

Другим видом круглой скульптуры является *бюст* — изображение головы человека с верхней частью торса. В зависимости от обреза бюст может быть *оплечным, погрудным, поясным*. Бюст, срезанный прямыми плоскостями по плечам, груди и спине, называется *гермой* (так в древности именовался межевой четырехгранный каменный столб, который венчала голова бога Гермеса — охранителя дорог и межей). Наивысшего расцвета эта форма скульптуры достигает в римском искусстве. В отличие от греков, которые искали обобщенный, собирательный образ идеального человека, римляне оставили образцы суровых, конкретных, вполне реалистических скульптурных портретов полководцев, императоров или их приближенных. Каждый такой образ глубоко индивидуален и неповторим, в каждом читается его судьба, подчас полная неожиданных взлетов и сокрушительных падений. Истоки римского портрета лежат в погребальном обряде, в традиции римлян делать восковые маски с умерших, что приучало к точности почти документальной. Бюст как никакой другой вид скульптуры отражает дух эпохи. В портретах времен Римской империи мы «читаем» всю историю Рима: произвол правителей, праздный быт утратившей интерес к общественной деятельности римской знати, о которой Ювенал писал: «Свирепей войн налегла на них роскошь».

Развитие скульптурного портрета эпохи империи прошло несколько стадий. Глубокий интерес к человеческой личности, тонкую характеристику человеческих чувств и их трезвую реалистическую оценку, характерные для второй половины I в. н. э. (портреты Веспасиана, Вителлия), сменило в эпоху Адриана (II в.) стремление создать идеал, подобный греческому (портреты Антиноя — любимого фаворита императора). Портреты последних веков существования империи (III—IV) отличает сатирический, обличительный пафос. Одновременно менялся и выразительный язык скульптуры. Зрачок, который в портретах I в. н. э. окрашивали, со II в. намечают пластически; мрамор стали полировать. В III—IV вв. появляется техника насечки, подчеркивающая шероховатость мрамора, упрощается скульптурная моделировка. Географическая пестрота римского мира, варваризация армии, особенно усилившаяся после эдикта Каракаллы о распространении прав римского гражданства на жителей провинции (212), обусловили появление портретов людей неримского происхождения. Глубоким психологизмом, элегической грустью поражает одухотворенный образ женщины в портрете, условно называемом портретом сирийки (ГЭ). Напротив, грубой, жестокой силой дышит портретное изображение императора Филиппа Аравитянина (ГЭ); даже мрамор обработан так, чтобы подчеркнуть жесткую, плохо выбритуую, «дубленую» кожу лица.

Эволюцию скульптурного бюста можно проследить и на современном материале. Так, во время Великой Отечественной войны скульптор В.И. Мухина выполнила портреты полковника Юсупова и полковника Хижняка. Никаких лишних атрибутов для характеристики — лишь на постаменте вылеплен орден. Зато лица моделирова-



*Св. Иосиф.
Фрагмент
статуи
Реймского
собора*

*Водосливы
(гаргуйли)
собора в
Наумбурге*



Б. К. Растрелли.
Конная статуя Петра I



Б. К. Растрелли. *Голова Петра I.*
Фрагмент конной статуи

ны очень тщательно; мастер, например, не боится изобразить Юсупова с повязкой на глазу и шрамом на щеке. Мужество героев войны настолько поражало, что не нужно было других внешних примет для их характеристики.

Если же мы обратимся к эпохе барокко, то увидим совсем иные, динамичные композиции, необычайно свободно развернутые в пространстве, эффектные, пышные, иногда перегруженные деталями, полные символики и аллегорий. Бюст Петра I работы Б.К. Растрелли (1723, расчистка до 1729—1730, бронза, ГЭ; повторение в чугуне — 1810, ГРМ) — это динамическая, подчеркнуто пространственная композиция, с винтообразным разворотом торса по отношению к голове, со светотеневыми контрастами пластических масс, живописных, прекрасно передающих множественность фактур: мягкие развевающиеся волосы, кружева жабо, металл лат, муар ленты Андрея Первозванного. Все полно напряженного динамизма, все подчеркивает неукротимую энергию, негибаемую волю необыкновенного человека. Это скорее образ целой эпохи, нежели конкретного индивидуума. Обобщенность придает бюсту черты монументальности, но вместе с тем в портрете есть и подлинная ис-

торическая правда; чувство историзма вообще было присуще Растрелли. Этим художником была создана и скульптурная группа, известная под названием «Анна Иоанновна с арапчонком», — один из ярчайших памятников по цельности и исторической верности художественного образа и по пластической выразительности (1732—1741, бронза, ГРМ). Введение в композицию фигуры арапчонка, столь характерного персонажа придворного быта XVIII в., необходимо скульптору не только для пластического равновесия масс. Оно позволило объединить парадный и жанровый мотивы, усилило впечатление от «каменноподобной» фигуры императрицы, в образе которой как бы слились воедино азиатский деспотизм и изощренная роскошь западноевропейского придворного антуража. Растрелли продемонстрировал здесь не только безупречное владение языком монументальной скульптуры, мастерство обобщения при сохранении острой индивидуальной характеристики, но и глубокое проникновение в мир русской жизни, в удивительные контрасты «русского XVIII столетия», создав символ эпохи. («Престрашного была взору, — писала об Анне Иоанновне Н.Б. Шереметева, — отвратное лицо имела, так была велика, что когда между кавалеров идет, всех головою выше и чрезвычайно толста».) Типичный пример барочной композиции — винтом закрученная фигура Самсона, разрывающего пасть льву, в Большом каскаде Петергофа (скульптор М.И. Козловский, 1800—1802, после войны восстановлена В. Симоновым). Мощь торса Самсона подчеркнута контрастами светотени. Разворот фигуры, разнообразие ракурсов должны были, по замыслу автора, напоминать стиль «петровского барокко».

Монументальная скульптура, как всякое монументальное искусство, наполнена высоким идейным содержанием. Ее образы обобщены, величественны, героичны. Скульптору-монументалисту необходимо умение отбирать самое главное, непреходящее, избегать мелочной детализации. Как уже говорилось, монументальная и монументально-декоративная скульптура всегда связана с архитектурой и окружающей средой. Однако, как верно подмечено историками искусства, в наиболее ранних из дошедших до нас памятниках Египта огромные статуи тектонически еще не соразмерны масштабу и пропорциям египетских храмов (например, сидящие фигуры на фасаде храма в Абу-Симбеле). Знаменитая Аллея сфинксов в Карнаке вообще связана не с определенной архитектурой, а лишь «с безграничностью окружающего пространства», по поэтическому замечанию одного исследователя.

Древняя Греция знает более тесную связь монументальной скульптуры с архитектурой. Хрестоматийные примеры этой связи — бронзовая фигура Афины Промехос (Воительницы) в центре

Акрополя и 13-метровая фигура Афины Парфенос (Девы) в восточной части Парфенона, выполненная Фидием в хрисозлефантинной технике (пластинки слоновой кости и золота на деревянной основе). Но наиболее органичной представляется связь с архитектурой Парфенона барельефов зофора, лентой пробегающего за колоннами по всему наосу. На них Фидий изобразил панафинейское празднество: юношей, скачущих на лошадях, состязающихся в ловкости на колесницах, музыкантов, жертвенных животных, девушек, несущих дары богине. Все это выражено в пластически ясных образах, соответствующих эстетическому идеалу высокой классики, который был некогда сформулирован афинским стратегом Периклом: «Мы любим прекрасное, соединенное с простотою, и мудрость без изнеженности».

На метопах восточной стороны Парфенона изображены сцены битвы богов с гигантами, северной — падение Трои, южной — борьба греков с кентаврами, западной — битва греков с амазонками (все 92 метопа, расположенные по периметру антаблемента, выполнены Фидием и его учениками, а также художниками старшего поколения). Барельефы становятся выше, с более выпуклой моделировкой, проработанностью в тенях. И почти горельефны центральные фигуры фронтонов Парфенона: на восточном (лучше сохранившемся) Фидий изобразил «Рождение Афины из головы Зевса», на западном — «Спор Афины и Посейдона за обладание Аттикой». Соразмерность сцен квадратному пространству метопа и подчиненность композиций треугольникам фронтонов позволяет Фидию живо и искренне передать в сценах на мифологические сюжеты чувство веры в торжество человеческого разума, в силу красоты, в победу греков над «варварами» — персами и над стихийными силами природы. Идеальная красота, глубокая человечность богов и богинь, им изображенных (прекрасного Диониса, Афродиты, отдыхающей на коленях своей матери Дионы, богинь судьбы Мойр и др.), не только радовали глаз своей гармонией, но и вселяли в зрителя уверенность, позволяли ему вырваться из плена обыденности.

Греческие статуи атлантов и кариатид в архитектуре исполняли роль тектонических элементов (достаточно вспомнить прекрасные женские фигуры — кариатиды, поддерживающие антаблемент на одном из портиков храма Эрехтейон — последней постройки на Акрополе в период высокой классики).

Русский классицизм, имевший своим идеалом именно греческую классику, дает нам прекрасный пример традиции в скульптуре петербургского Адмиралтейства: «Морские нимфы» работы Ф.Ф. Щедрина («нимфы, держащие глобусы», как назвал их строивший Адмиралтейство



Донателло. *Св. Георгий.*
Ниша церкви Ор-Сан-Микеле. Фрагмент

архитектор А.Д. Захаров), так же легко и изящно несут небесную сферу, как греческие кариатиды — антаблемент Эрехтейона. А.Д. Захаров писал о нерасторжимости его архитектурного образа со скульптурным: «Без украшения наружность виду того иметь не может, а от того и красоту теряет и пропорции во всех частях расстраивает».

Средневековая монументальная скульптура также тектонична, но ее тектоника отличается от античной. На ранних этапах Средневековья скульптура ограничивается лишь капителью колонны (фигурки акробатов, какой-нибудь «сциопод» — таинст-

Донателло.
Памятник кондотьеру Гаттамелате в Падуе



Вероккио.
Конная статуя кондотьера Коллеони



венное существо с одной ногой). С XII в. скульптура, особенно во французской средневековой архитектуре, уже играет огромную роль в декоре храма. В областях, где было сильно оппозиционное церкви движение (Лангедок, Прованс, Бургундия), скульптура носила подчеркнуто-назидательный характер: порталы и тимпаны над западным входом заняты сценами «Страшного суда», апокалипсических видений и «Страстей Христовых» (соборы Сен-Лазар в Отэне, Сен-Пьер в Муассаке). Композиция обычно строится вокруг главных персонажей — Христа или Богоматери. Их фигуры, как и в живописи, превосходят остальные по масштабу, несмотря на то что располагаются не на переднем плане (хотя всегда по центру). Рельефы лишены пространственности. Вся плоскость заполняется сверху донизу, как на миниатюрах («боязнь пустот»). Но эта условность никак не мешает общей выразительности. В сцене «Страшного суда» в тимпане портала собора Сен-Лазар в Отэне (нам известно даже имя его мастера — Жиллеберт, что редкость для анонимного в своей основе средневекового искусства) вокруг огромной фигуры вершащего суд Христа, величественной и статичной, идет борьба за души человеческие между ангелами и чертями, и маленькие дрожащие человечки с подкосившимися ногами — жалкие человеческие души — ожидают решения своей судьбы. В Провансе, сильнее испытывавшем влияние античности, по сторонам портала появляются статуи святых в рост. Фасады иногда во всю ширину украшены рельефными фризами. Изображения по-прежнему полны драматизма и патетики, но в них много и живых наблюдений (церковь Сен-Трофим в Арле). На одном из ранних, еще романского времени, фасадов Шартрского собора фигуры святых напоминают нерасчлененные блоки; в церкви Сен-Пьер в Муассаке фигура апостола Петра изгибается и гнется, подчиняясь изгибу арки портала.

Средневековые соборы и снаружи (Франция), и внутри (Германия) заполнены статуями — от уже упомянутых неподвижных фигур западного портала (романского периода) Шартрского собора до почти круглой скульптуры Реймского или Страсбургского соборов. Но портретных изображений во французской архитектурно-декоративной пластике нет. И только в немецкой готике мы видим портреты и даже фигуры реальных лиц (например, донаторов Наумбургского собора). Более того, немецкие мастера нередко придают им или остроиндивидуальный облик (св. Иона Наумбургского собора), или явно выраженные национальные черты (например, даже в таком несомненно идеализированном персонаже, как Бамбергский всадник).



*Страшный суд.
Рельеф тимпана портала собора Сан-Лазар в Отэне*

Этот прием «узнавания» еще более усилен в искусстве Возрождения (св. Георгий скульптора Донателло, выполненный им для ниши флорентийской церкви Ор Сан Микеле, по меткому определению Н.Н. Пунина, «не очеловеченный бог, как в античности, а обожествленный человек», при всей его идеальности и некоторой доле абстрактности). Средневековье еще не знает свободно стоящего монумента (вышеупомянутый знаменитый Бамбергский всадник нерушимо связан со стеной). Понадобилось почти полторы тысячи лет, чтобы вновь возродилась античная идея конного монумента. В 1443—1453 гг. Донателло в Падуе отливает конную статую кондотьера Гаттамелаты. Широкая, свободная моделировка формы создает монументальный образ военачальника, главы наемных войск, с маршальским жезлом в руке, облаченного в доспехи, но с обнаженной головой. Он сидит на грузном, величественном коне. Хвост лошади туго заплетен, левая передняя нога опирается на ядро. Спокойная и простая поза коня, уверенность в себе всадника производят впечатление величавой суровости и благородства. Строгий, без лишних деталей постамент соразмерен с площадью перед собором Св. Антония.

Самый известный ученик Донателло — Андреа Вероккио создал конный монумент кондотьера Коллеони для венецианской площади у церкви Сан-Джованни э Паоло. В отличие от монумента Донателло, конь которого идет тяжелой, мерной поступью, конь Вероккио ступает легко, словно танцуя. Он наряжен, грива не стянута в тугой узел и не подстрижена, а спадает вольными вьющимися прядями, сбруя богато декорирована. Проработка формы, моделировка выполнены очень тщательно, с анатомическими подробностями,



Микеланджело.
*Ночь. Аллегорическая фигура на гробнице
Джулиано Медичи*



Микеланджело.
Статуя Джулиано Медичи на гробнице



Микеланджело.
Давид

Ф. Щедрин.
*Фигура воина в аттике центральной
башни Адмиралтейства*

вплоть до вздувшихся вен на ногах коня. В позе всадника, в гарцующей поступи коня много эффектности, даже театральности. Сложного профиля высокий постамент рассчитан так, чтобы силуэт всадника четко смотрелся на фоне неба, на маленькой площади, окруженной высокими домами. Черты изысканности у Вероккио вполне соответствовали той аристократизации вкусов, которая была характерна для Флоренции конца XV в., хотя в памятнике Вероккио не-



**Э.-М. Фаль-
коне.**
*Памятник
Петру I.
Деталь*

сомненно есть и величие, и цельность истинно монументального образа. Кондотьер Вероккио — это не столько образ конкретного человека, сколько обобщенный тип представителя той эпохи. Голова же донателловского Гаттамелаты, сделанная с маски, имеет портретное сходство с моделью.

История искусства знает и противоположные примеры, когда мастер намеренно отказывался от портретного сходства. Так поступил Микеланджело, когда работал над образами герцогов Лоренцо и Джулиано в капелле Медичи. Скульптор подчеркивает выражение усталости и меланхолии в лице Джулиано и тяжкое раздумье, граничащее с отчаянием, у Лоренцо, считая необязательным точную передачу индивидуальных черт. Для него важнее философская идея противопоставления жизни и смерти, облеченная в поэтическую форму. Чувство беспокойства, тревоги, состояние надломленности, запечатленные в этих образах (те диссонансные ноты, которые уже нарушали архитектурную гармонию Ренессанса и являлись предвестием новой эпохи в искусстве), для скульптора неизмеримо важнее портретного сходства. М.И. Козловский при создании памятника Суворову (1799—1801, СПб., Марсово поле) также полагал, что потомкам безразлично, какое было лицо у великого русского полководца. Он отказался от портретного сходства (хотя статуя была задумана как прижизненный памятник), создав скорее обобщенный образ воина, героя, «бога войны», в военном костюме которого соединились элементы вооружения древнего римлянина и средневекового рыцаря (согласно новейшим изысканиям, в него вкраплены и черты военной

одежды, которую хотел, но не успел ввести император Павел). Энергией, мужеством, благородством веет от всего облика полководца, гордого поворота его головы, изящного жеста, которым он поднимает меч. Легкая фигура и постамент цилиндрической формы создают единый пластический объем. Соединяя мужественность и грацию, образ Суворова отвечает и нормативу героического, свойственному классицизму, и общему пониманию прекрасного как эстетической категории, характерному для XVIII в. Этот обобщенный образ национального героя — без намека на иллюстративность и повествовательность, — созданный монументальными средствами, справедливо считается одним из наиболее совершенных творений русского классицизма.

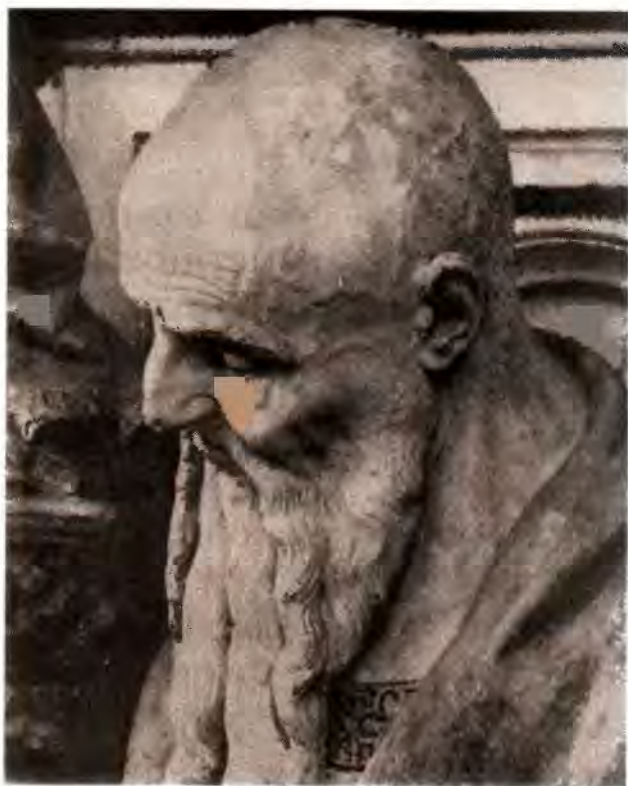
Отметим особое значение *постамента* в решении образа в целом. Специфика монументальной скульптуры такова, что она неизбежно требует постамента, неких котурнов, ибо осматривать ее нужно находясь на некотором удалении. Известен просчет, допущенный Роденом (его признавал и сам скульптор), который первоначально установил свою многофигурную композицию «Граж-



Э.-М. Фальконе.
Памятник
Петру I
(«Медный
всадник»)

дане Кале» почти без постамента, прямо на булыжной мостовой города, где и разворачивалась легшая в ее основу средневековая героическая история. Памятник не рассчитан на то, чтобы с ним «дружески здоровались за руку», он требует торжественности в восприятии.

Иногда постамент в очень деликатной форме, ни в коем случае не иллюстративно-прямолинейно способствует раскрытию идеи памятника. Постамент-скала, которому придан абрис вздымающейся волны, неразрывно связан с художественным решением образа царя-реформатора в памятнике Петру I работы Фальконе (1765—1782, СПб.). Общеизвестно, что скульптура В.И. Мухиной «Рабочий и колхозница» предназначалась для советского павильона на Всемирной выставке в Париже 1937 г. (архитектор Б.М. Иофан), который, по сути, стал ее постаментом. Огромный 33-метровый пилон возносил ввысь фигуры рабочего и крестьянки, символизирующие их нерушимый союз. Но когда эта скульптура была установлена на невысоком постаменте около ВДНХ (ныне — ВВЦ), авторский замысел оказался нарушенным.



Клаус Слютер.
Голова пророка.
Фрагмент «Колодца пророков»



Ф. Гордеев.
Надгробие Н.М. Голицыной



Жермен Пилон. Гробница Генриха II и Екатерины Медичи

Как видим, для монументальной скульптуры очень важно соотношение частей — самой статуи и постамента, памятника и окружающей среды. Есть непреложная закономерность в том, что у скульптора И.П. Мартоса аллегорическая фигура плакальщицы в надгробии Е.С. Куракиной размещена на невысоком прямоугольном постаменте с рельефом, изображающим ее рыдающих сыновей, а фигура Е.И. Гагариной в рост — на высоком круглом постаменте (оба — ГМГС). Создателю монументальной скульптуры нельзя также не учитывать, на какой высоте она будет размещена, под каким ракурсом на нее будут смотреть. Высоко вознесенные фигуры обязательно должны быть уменьшены в нижней части туловища, иначе его верхняя часть будет выглядеть несоразмерно малой. Это хорошо знал Микеланджело, когда ваял «Давида» для высокого постамента и устанавливал столь любимого флорентийцами «Гиганта» на площади Синьории (перенесенный позднее в музей Флорентийской академии художеств, он стал неожиданно «коротконогим»). Этот закон с точностью соблюден Ф.Ф. Щедриным в фигурах четырех воинов — Ахилла, Аякса, Пирра и Александра Македонского, установленных по углам центральной баш-

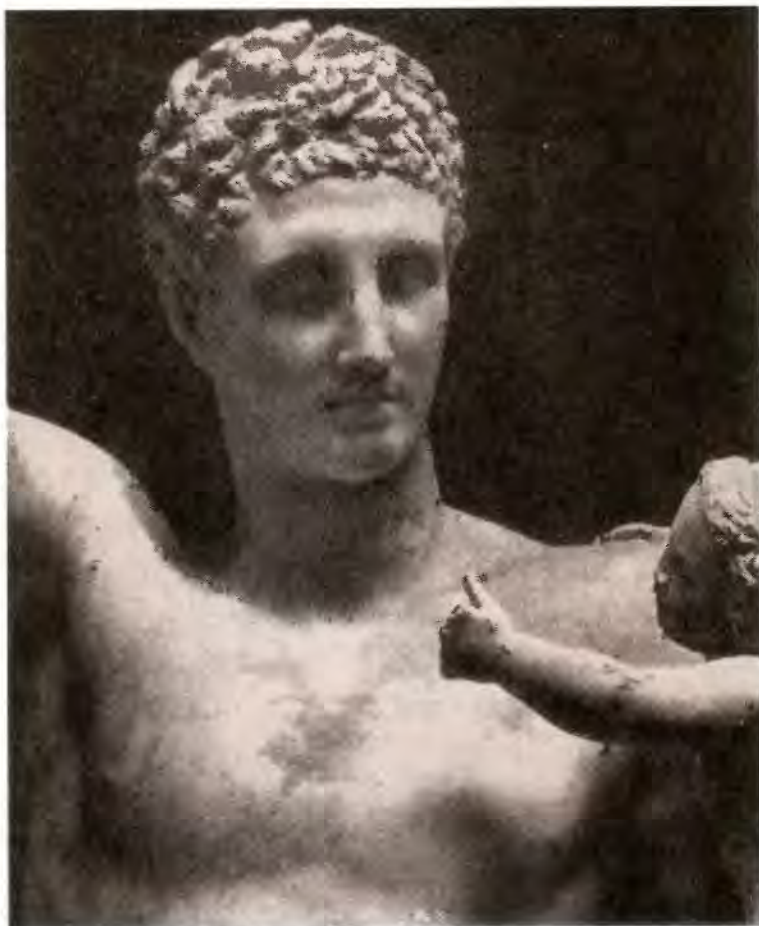
ни Адмиралтейства на огромной высоте и видимых зрителю в резком сокращении. Его по-своему учитывали и древнерусские резчики по камню, когда сверху и почти до низу украшали владимиристо-суздальские соборы.

Мемориальная пластика, отражающая непреходящие чувства, — один из важнейших разделов монументальной скульптуры. В выполненных с редким художественным совершенством надгробиях работы Ф.Г. Гордеева, М.И. Козловского и особенно И.П. Мартоса созданы образы просветленные, исполненные тихой скорби, высокого лирического чувства, мудрого приятия смерти. Это настроение позже очень точно выразят поэты-романтики: «Спящий в гробе, мирно спи, жизнью пользуйся, живущий» или «Твоя могила, как рай, спокойна, там все земные воспоминанья» (В.А. Жуковский).

В эпоху барокко декоративная скульптура заполняет буквально все пространство церкви. Достаточно вспомнить интерьер собора св. Петра в Риме, все пространство которого заполнено скульптурой разного жанра — от декоративных элементов алтарей и витых колонн сени до многочисленных надгробий. Таким образом, мемориальная пластика находит себе приют не только на кладбищах, но и в церквях.



Жан Гужон. Нимфы. Рельеф «Фонтана невинных»



Скопас.
Менада
(Вакханка)

Пракситель.
Гермес
с Дионисом.
Фрагмент

К монументально-декоративной пластике относится также *садово-парковая скульптура* во всех ее разновидностях: статуи, барельефы, декоративные вазы (в какой-то мере явление пластического искусства) из самых разных материалов — дерева, мрамора, свинца, меди и др. Садово-парковая скульптура так или иначе зависит от ландшафта парка или сада, в котором она располагается. Примеры такой скульптуры мы находим в Летнем саду в Петербурге и в Петергофском парке; в петровское время она была широко представлена в Стрельне, Ораниенбауме, Царском Селе. Украшение Летнего сада не было хаотичным и случайным, как это обычно представляется, а проводилось по определенной художественной и просветительской программе.

Некоторые статуи и скульптурные группы заказывались специально современникам, как, например, скульптурная группа П. Баратта «Мир и Победа» в честь Ништадтского мира. Покупались и антики (известна история с вывозом из Венеции Венеры, получившей у нас название Таврической), делались заказы на копии со знаменитых античных статуй.



В *станковой скульптуре* одно из основных мест занимает *бюст*. Но портрет в его современном понимании сложился в скульптуре далеко не сразу. Египетские Ка, неподвижные, не рассчитанные на праздное обозрение, тщательно запрятанные в захоронениях до прихода из царства Аида двойники умершего (по этому изображению он и узнает свое тело), трудно назвать портретом. Ничего портретного нет и в статуях архаических курсов, тело которых с крепко прижатыми к нему руками напоминает нерасчлененный блок. Курсы близки к египетским изображениям и по трактовке длинных, до плеч, прямых волос. В их «архаической улыбке», в широко открытых глазах, которые впервые обращены не внутрь себя, а в окружающий мир, несомненно, есть нечто узнаваемо типовое.

В период высокой классики (V в. до н. э.) лица богов и атлетов вполне бесстрастны. Исключение составляет портрет Перикла, но он, конечно, идеализирован Кресидаем, сумевшим благодаря высокому шлему скрыть неправильность формы головы великого стратега. Только в конце поздней классики, во второй половине IV в. до н. э.,

Константин

Донателло.
Давид



Неразумная дева. Статуя на портале собора в Магдебурге. Фрагмент

Тома де Томон.
Памятник императору Павлу I в Павловском парке

появляется собственно портрет: Еврипида, Софокла (через много лет после его смерти), Сократа (поражающий своей индивидуальностью далекого от какого-либо идеально-прекрасного и тем самым абстрактного начала), Демосфена, наконец, Александра Македонского, в изображении которого его придворный скульптор Лисипп даже не скрывает обезображивающего лицо полководца нервного тика. В этот период меняется мимика даже у мифологических персонажей: складки на лбу, открытый рот подчеркивают и без того экспрессивный образ Менады, представленной Скопасом в сложном развороте и бурном движении. Пракситель придавал выражение мечтательности своим Гермесам и фавнам, что гармонировало с их расслабленными позами и томными, ленивыми движениями. И все-таки, возвращаясь к собственно портрету, можно сказать, что греческие мастера создавали скорее тип, чем индивидуальность, передавали характерное, а не особенное, и в этом их большое отличие от римских скульпторов. Индивидуальное ступшевывается и идеально-прекрасное становится главным в римском портрете только в периоды особого увлечения грече-

ской классикой — в правление Октавиана Августа или Адриана. В основном же римский портрет сохраняет верность индивидуализации, от протокольно-сухого, документально-дробного портрета периода республики, когда еще очень ощутимы были связи с древним ремеслом снятия маски с лица усопшего, до портретов империи — самих императоров, полководцев, высоких чиновников, их жен и возлюбленных, по которым легко угадывается, как уже говорилось, история Рима. Вряд ли можно назвать портретной огромную, в 2 м высотой, голову императора Константина с экстатическим выражением глаз и волевым подбородком — это уже, собственно, не портрет, а само воплощение той новой эпохи, которая знаменовала полный распад античного мировоззрения и античной культуры и провозглашала победу и господство в европейском мире (во всяком случае на два ближайших тысячелетия) нового — христианского — мировоззрения и искусства.

О портретном начале в немецкой средневековой монументальной скульптуре мы уже говорили, в станковой же скульптуре Средневековье не только немецкое, но и европейское в целом своего веского слова не сказало. Впрочем, и Возрождение почти не оставило нам примечательных скульптурных портретов (такие примеры, как портреты Никколо Удзано Донателло и его кондотьера Гаттамелаты, — скорее исключение): создание идеально-возвышенного образа, вернее, синтез идеала и жизненности — все-таки основная проблема всех видов искусства Ренессанса.

Этого стремления к идеально-абстрактному нет, как правило, в барочной скульптуре. И «Давид» Бернини (вилла Боргезе) впечатляет не легендарностью своего подвига, а скорее своим индивидуальным обликом бунтаря, плебея, у которого отталкивающе злое выражение лица с близко посаженными глазами, острым носом и тонкими губами. Барокко — именно та эпоха, в которую скульптурный портрет получает столь полное развитие, какое до него знала лишь эпоха римская. По сравнению с римским барочный портрет при всем строгом сохранении своей стилистической системы имеет более тесную связь со зрителем (портреты Людовика XIV и герцога д'Эсте работы Бернини, портреты Петра I и А.Д. Меншикова работы Б.К. Растрелли). С XVIII в. благодаря прежде всего Гудону во Франции (а в России — Шубину) скульптурный портрет начинает передавать даже мимолетное, мгновенное выражение лица портретируемого (лукавая улыбка жены Гудона или ироническая — Вольтера; смесь самых разных чувств — от грусти до скепсиса — на лице шубинского Ломоносова или — в другом ключе, но также целая «палитра» разнообразных движений души на лице Павла I, мечтательно-романтическом и безобразном одновременно). Во второй половине XIX столетия, для которого характерно импрессионистическое восприятие природы в

целом, эти поиски субъективного, мгновенного были продолжены (О. Роден, П. Трубецкой, С. Коненков). Но данный путь в скульптуре таит много опасностей (хотя и в живописи в итоге он привел к деформации и размытости формы).

Коротко о *скульптурной группе* — наиболее сложной форме композиции в станковой скульптуре. Один из ранних примеров статуарной группы — знаменитые «Афина и Марсий» Мирона, но фигуры здесь еще расположены в одной плоскости, рассчитаны на одну точку восприятия, не взаимосвязаны, существуют как бы независимо друг от друга. Не случайно их долгое время и воспринимали как отдельные фигуры, пока изображение этой группы не было обнаружено на монетах и не сопоставлено с ее описанием у Павсания. Пробле-



*Эккехард
и Ута.
Статуи собора
в Наумбурге*

при максимальной эмоциональной выразительности и психологической напряженности. В «Снятии с креста» Микеланджело использует для этого прием, который историки искусства называют «принципом умалчивания»: он не изображает полностью ноги Марии, «опускает» левую ногу Христа, нарушает масштабы фигур, увеличивая их от краев к центру и снизу вверх. Но тем выразительнее повисает на руках учеников обмякшее, тяжелое мертвое тело Спасителя, безграничным кажется отчаяние окружающих. Художники последующих поколений развивали композицию статуарной группы со всеми находками и потерями, свойственными их эпохам, но трудно найти более яркое произведение, где бы фигуры были так слиты в одно пластическое целое единым напряжением воли и обуревающих их чувств.

В станковой скульптуре не меньшее значение, чем в монументальной, имеет ритм масс и линий, соотношение отдельных частей фигуры и композиции в целом, та пропорциональность, от соблюдения которой зависит общая гармония произведения, как в мионовском «Дискоболе» с его спокойной красотой, душевной силой и человеческим достоинством.

К станковой скульптуре относится также *скульптура малых форм* — всем знакомые статуэтки из фарфора, терракоты, стекла, бронзы, дерева и прочих материалов (хотя по современной классификации их чаще всего рассматривают в ряду произведений декоративно-прикладного искусства).

В *миниатюрной скульптуре* следует выделить в первую очередь *глиптику* — сложное древнее искусство резьбы по камню, как правило, дорогих пород, а также горному хрусталу и стеклу. Глиптика бывает двух видов: *камея* — выпуклый рельеф, и *гемма*, или *инталья*, — углубленный рельеф или даже просто гравировка. Вначале был распространен углубленный рельеф, потому что драгоценные и полудрагоценные камни — геммы (от лат. *gemma* — драгоценность) служили печатями (печати Месопотамии, Египта — знаменитые египетские скарабеи, печати, найденные на Крите, и пр.). В отличие от печати-интальи камеи изначально были украшениями. Крупнейшее в мире собрание Эрмитажа насчитывает в своей коллекции свыше десяти тысяч резных камней и среди них знаменитую «Камею Гонзага» — профильное изображение египетского царя Птолемея и его жены на трехслойном камне.

К миниатюрной скульптуре относят также *монеты* и *медали*, на которых гравировается определенное изображение. Это тоже очень древнее искусство. Медаль, памятный знак имеет чаще всего круглую форму, реже — овальную или ромбовидную. Рельефное (барельефное) изображение сопровождается надписью или датой. Обычно на главной стороне — *аверсе* изображается портрет того, в честь кого монета или медаль изготовлена (кто, по сути, и приказал ее чеканить). На задней стороне — *реверсе* изображается само событие, в честь которого чеканится медаль, или какая-либо аллегория (на мо-



Камень Гонзага

нете обычно изображаются атрибуты того, кто представлен на аверсе). Расцвет медальерного искусства — период Римской империи, эпоха Возрождения (Пизанелло), в России — петровское время. На наградных и памятных медалях петровского времени часто изображали «виктории», планы и баталии, взятые прямо из гравюр, в частности изображений «Книги Марсовой». В XIX в. знаменитым мастером медалей в России был скульптор Ф.П. Толстой, во Франции — Ш.-Д. Шаплен. Одним из видов миниатюрной скульптуры являются плакетки — небольшие металлические, деревянные, керамические и другие пластинки самой разнообразной формы (чаще всего прямоугольной, многоугольной, овальной или круглой) с рельефным изображением. В XV—XVIII вв. такая плакетка служила украшением для мебели, стен, шкатулок и т. д., в наши дни разнообразной формы плакетки нередко входят в ансамбль женского костюма.

Цвет в скульптуре не играет такую роль, как в живописи, но тем не менее в определенные эпохи имел широкое применение. Мы знаем, что в эпоху архаики греки раскрашивали свои статуи. Цвет играл огромную роль в общем декоративном решении. Раскраска была условной: борода могла быть синей или зеленой, глаза — красными; у кор при розовато-красных волосах брови и ресницы были черными, а одежда — празднично-яркой, нарядной. Раскрашены и танагрские статуэтки, и благодаря им мы представляем эллинистический мир во всем многоцветии его бытовых деталей. Полихромна, с обилием золота, готическая скульптура. Итальянская майолика мастерской Луки делла Роббиа вся многоцветна. Барокко использует не столько краску, сколько соединение



Голова возничего. Фрагмент



Дельфийский возничий. Бронза

разных по цвету материалов: белого и темного мрамора, черного и зеленого базальта, красного и серого гранита и т. д. (достаточно вспомнить надгробие Александра VII работы Бернини в соборе св. Петра).

Существует несколько возможностей использования цвета в скульптуре. Одно из них — *тонирование*. Так, Пракситель с помощью живописца Никия тонировал воском свои мраморные скульптуры. Благодаря теплому тону воска «Отдыхающий Гермес» или «Афродита Книдская» являли собой не натуралистическое подражание человеческому телу, а истинно художественный образ, исполненный человеческой теплоты. Часто тонируют гипс, чтобы избавиться от его мертвящей белизны (уже упоминавшийся гордеевский «Прометей», ГРМ). Помимо тонирования использовалась раскраска в несколько тонов (именно так раскрашивались та-нагрские статуэтки). Греки частично раскрашивали мраморные статуи (волосы или лента в волосах, губы, глаза, если их не инкрустировали). Русская народная деревянная скульптура почти всегда раскрашивалась (пермская скульптура). Употреблялось также сочетание разных цветных

материалов — начиная от хрисоэлефантинной техники до барочных надгробий (например, уже упоминавшееся надгробие Александра VII, надгробия Лазаревых работы Ф.Г. Гордеева). В отдельные эпохи цвет в скульптуре вообще отвергался (белоснежные, «сахарные» фигуры классициста Кановы; таким белоснежным, видимо, представляли себе Рим скульпторы Нового времени, создавая памятник Виктору-Эммануилу, объединителю Италии, который виден с любой точки и любого холма Вечного города).

Однако к какому бы способу использования цвета ни прибегал скульптор, он всегда должен помнить, что цвет в пластике не может быть иллюзорным, не может имитировать цвет подлинный, ибо это будет только нарушать пластическую гармонию. Впрочем, этот постулат распространяется на весь язык, на все выразительно-изобразительные возможности скульптуры. По средствам выразительности скульптура беднее живописи, она знает ограничения в жанрах (бюст, статуя, группа или рельеф, монумент) и в отличие от живописи и графики не апеллирует напрямую к эмоциям и чувствам человека. Как справедливо подмечено, скульптура создает не иллюзию человеческого тела, а «концентрированную органическую энергию», и обращается прямо к воле и интеллекту зрителя, избегая преходящих моментов и специфической экспрессии⁹.

Материалы и техника скульптуры

Как живописец-монументалист избирает для себя мозаику, фреску или витраж, а станковист — масло, гуашь, темперу и т. д., так и скульптор представляет свой образ и свою идею в материале твердом (камень, мрамор, слоновая кость) или мягком (пластилин, глина или воск для перевода в металл и т. д.). Смысл, идея, задача задуманного произведения определяют и выбор материала. Из фарфора не выполнишь монументальной скульптуры, а гранит вряд ли удачный материал для настольного украшения.

Техника скульптуры разделяется на три вида — лепка, т. е. собственно пластика, в мягком материале (глина, воск), ваяние — обработка твердых материалов (дерево, камень, слоновая кость), отливка и чеканка в металле.

Обычно процесс работы скульптора начинается с рисунка, наброска, затем он переходит к созданию модели в мягком материале (глина, пластилин, воск). Здесь мастер волен что-то убавить, убрать. В старые времена от модели скульптор переходил непосредственно к работе в окончательном материале (Шубин, Козловский, Мартос, Щедрин, Ж.-А. Гудон и др.). В XIX—XX вв. модель стали отдавать каменщикам («гранитчикам», «мраморщикам») для перевода в основной материал. Но любые исполнители — не сам автор. Вот почему уже в конце XIX в. Роден

возмущался такой практикой. К примеру, Растрелли сам отливал «Петра», а работая над скульптурой «Анны Иоанновны с арапчонком», сам строил печь для обжига и литья. Так же действовал и Фальконе, создавая монумент, который позже великий поэт назвал «Медным всадником». Исследователями замечено, что если работа скульптора в мягких материалах движется как бы изнутри («искусство прибавления», по выражению Б.Р. Виппера), то работа мастера в твердых материалах — снаружи внутрь («искусство отнимания»). Широко известны слова Микеланджело о том, что работая он просто удаляет из камня все лишнее. «Всякая статуя должна быть задумана, чтобы ее можно было скатить с горы и ни один кусочек не отломился».

Глина может быть и самостоятельным материалом, тогда она требует обжига и называется *терракотой*. Мировую известность приобрели маленькие терракотовые раскрашенные статуэтки, найденные в греческих могилах близ Танагры (отсюда их название «танагра») — прекрасный исторический материал для всех интересующихся бытом «золотого века» античности. Это чаще всего женские фигурки: женщина на прогулке, в шляпе, с корзинкой, сидящая у зеркала за туалетом и т. д. — зримый, цветной, яркий образ далекой эпохи. Чтобы терракота не пропускала воду, ее стали покрывать глазурью. Этот метод был известен в древнейшие времена еще в Месопотамии и Персии, но в Европу (Испания) он пришел от арабов, которые применяли его в основном для изготовления утвари. Испания прославилась на весь мир своей посудой с металлическим отливом — «люстром» (он получался благодаря наличию в поливе примеси свинца). Из Испании техника цветной глазури (по-видимому, от острова Майорки возникло название «майолика») перешла в Италию. В XV в. во Флоренции возникает упоминавшаяся майоликовая мастерская Луки делла Роббиа и его сыновей, из которой выходят в основном рельефные изображения Мадонны, сцен Священного Писания, обычно в форме тондо (круга) или люнета (полуовала) в обрамлении гирлянд из цветов и плодов. Иногда такие сцены были и прямоугольной композиции («Рождество Христово» Луки делла Роббиа, ГЭ).

В XVIII в. майолику сменяет открытый китайцами еще в VII в. *фарфор*, тайну которого европейцам наконец удалось разгадать (в Западной Европе — Бетгеру, в России — Виноградову). Скульпторы Кендлер, Бустелли, Фальконе много и успешно работали в фарфоре (например, модели Фальконе для Севрской фабрики, ГЭ). Но все-таки основное применение фарфор нашел не в скульптуре, а в прикладном искусстве (как и каменная масса, иначе называемая веджвудской — по имени мастерской Дж. Веджвуда в Англии второй половины XVIII в., прославившейся своей утварью синих, фиолетовых и черных тонов с белыми рельефными вставками).

Гипс больше служит как вспомогательный материал для отливок с глины и воска, но и как отлив с живой модели он известен очень давно (применялся еще в мастерских Тель-Эль-Амарны). В эпоху Возрождения стали делать гипсовые отливки с античных статуй. С возникновением академий художеств, как уже говорилось, становится обязательным рисунок с гипсов. Целые музеи гипсовых слепков известны в Европе (замечательная коллекция ГМИИ, собранная И.В. Цветаевым, Москва; бывший музей «Трокадеро» в Париже и др.). Возможен и окончательный вариант произведения из гипса (например, «Прометей» Ф.Г. Гордеева, ГРМ).

Из твердых материалов скульптуры древнейшим было дерево, известное в Египте и архаической Греции (огромные идола — ксоаны), совсем забытое в эпоху зрелой античности в классической Греции и в Риме. Дерево можно легко окрашивать, чем широко пользовались как египетские мастера, так и западноевропейские в эпоху Средневековья и барокко. Дерево сперва грунтовали или обклеивали холстом, а только потом красили или золотили (для иконы дерево также грунтуется и левкасится). В Средние века и в эпоху Возрождения, особенно Северного, дерево было излюбленным материалом для изготовления распятий, украшений алтарей, церковной утвари. Известны испанские резные алтарные образа большого размера — *ретабло* — с фигурами и рельефами, иногда с вкраплением живописных изображений (кроме дерева употреблялись мрамор и алебастр). Раскрашенные фигуры святых, которые выносили во время богослужения в настоящих одеждах, с натуральными волосами и инкрустированными глазами, со специальным механизмом внутри, благодаря которому в нужную минуту из глаз святых лились слезы, а у Христа из ран шла кровь, — в основе своей тоже были деревянные. Скульпторы итальянского Возрождения прибегали к дереву очень редко, его вытеснили мрамор и бронза. Лишь Донателло в старости вновь обратился к этому материалу для изображения Марии Магдалины — и не случайно: по трактовке образа, по пластике эта скульптура близка именно средневековым произведениям искусства. Мастера барокко часто использовали дерево, совсем забытое в эпоху классицизма и в XIX в.

В России XVIII в. из дерева вырезали скульптуры для деревянных же триумфальных ворот. Такие ворота ставились в честь «викторий», коронаций, тезоименитств и т. п. и представляли собой синтез всех искусств: архитектуры, скульптуры, живописи. Так, над средним пролетом трехпролетных Аничковских ворот (архитектор М.Г. Земцов по проекту Д. Трезини, стояли на «Невской перспективе» у Аничкова моста), воздвигнутых в 1732 г. в честь въезда в Петербург Анны Иоанновны, был резной герб с короной, фонарь и купол украшали двуглавые орлы и венчала все сооружение статуя императрицы. Кроме того, на кровле

ворот были размещены 16 деревянных золоченых статуй из липы в античных тогах из крашеной холстины. На Адмиралтейских воротах (1732), воздвигнутых по тому же поводу (архитектор И.К. Коробов), стоявших также через «Невскую перспективу» на правом берегу реки Мьи (Мойки) у Мытного двора, на кровле было уже 32 фигуры.

Новый интерес к дереву намечается в начале XX в. (в России благодаря творчеству С.Т. Коненкова, С.Д. Эрзи, а в Германии — Э. Барлаха). Дерево обрабатывают особыми ножами и резцами, используя для создания образа его богатую текстуру. Особенность работы с деревом заключается в том, что «чурбан» необходимо сначала разъять надвое, чтобы древесина высохла и не дала впоследствии трещин, а затем соединить. Дерево как материал хорошо тем, что его можно широко использовать и в монументальной, и в станковой скульптуре.

Другой крепкий материал — *слоновая кость*, известная еще с каменного века. Слоновая кость используется чаще всего для мелкой скульптуры. Исключение составляет христоэлефантинная техника в монументальной скульптуре Древней Греции: на деревянную основу накладывались золотые пластины для изображения одежды, а слоновая кость употреблялась для лица и тела (статуи Зевса для Олимпийского храма и Афины для Парфенона работы Фидия). Но это именно исключение, так как слоновая кость существует в мелких кусках и более удобна для мелкой пластики: византийских и романских реликвариев, переплетов книг, так называемых консульских диптихов, а в эпоху готики — предметов быта (гребни, шахматы и пр.). С эпохи барокко слоновая кость широко используется в портретной миниатюре (особенно в XVIII столетии).

Самый распространенный из твердых материалов — *камень*, который может быть разных цветов и разной степени твердости. Наиболее твердый — обсидиан, черный или темно-зеленый базальт, красный или фиолетовый порфир, черный диорит. Все это — излюбленные материалы египтян, высекающих из них свои огромные, мрачные, застывшие в вечной статике статуи. Хрупкий и прозрачный алебастр, известный еще шумерам, употреблялся как для монументальной скульптуры, так и для мелкой пластики.

Более мягкий (но и более ломкий) камень — известняк, широко применялся в скульптуре Древней Греции. Из еще более пористого песчаника сделаны скульптуры многих готических храмов (скульптурные группы Благовещения, изображение св. Иосифа в Реймсе, изображение Церкви и Синагоги с завязанными глазами в Страсбурге и пр.). Близок к известняку туф, из которого резались знаменитые рельефы владимиро-суздальских храмов, иногда сверху до половины высоты (церковь Покрова на Нерли, Дмитриевский собор во Владимире), а иногда и сверху донизу (Георгиевский собор в Юрьеве-Польском). Мрамор, собственно, — особая порода известняка, только наиболее твердая

и разных, очень красивых цветов — от ярко-белого до черного, дающая сложнейшую игру светотени. Этим и объясняется его успех у скульпторов (пентелийский мрамор скульптур на фронтонах и метопах Парфенона, паросский мрамор статуй Праксителя, каррарский мрамор Микеланджело и т. д.). Мрамор можно полировать, «вощить», как это делали греческие мастера IV в. до н. э., или, наоборот, оставлять его поверхность нарочито необработанной. Такую эволюцию от гладкого полированного мрамора к «необработанному» можно проследить в работах Микеланджело — от его первой «Pieta» в соборе св. Петра в Риме до Мадонны Рандонини в замке Сфорцеско в Милане. Это можно увидеть и на античных римских портретах, представляющих нам как бы всю «палитру», все возможности скульптора (достаточно сравнить портрет Луция Вера с портретом Веспасиана, а изображение так называемой сирийки — с бюстом «солдатского императора» Филиппа Аравитянина, ГЭ). Роден любил сочетать гладкие поверхности мрамора с шершавыми, как бы необработанными («Вечная весна», «Поэт и муза», ГЭ).

Модель, выполненную в глине или гипсе, скульптор мог переводить в мрамор двумя способами. В античные времена и в Средние века применялся метод свободного высекания в камне. Начиная с Ренессанса и в Новое время стали применять механический метод пунктира: циркулем и специальной пунктирной машиной определяют, где и сколько нужно просверлить до поверхности будущей статуи, учитывая разные уровни. В наши дни все чаще, как уже говорилось, создатель модели передает дело в руки «мраморщика», что неизбежно нарушает единство и цельность замысла. Инструментом скульптора в работе над мрамором на всех стадиях является *молоток* (не совсем обычный, представляющий собой тяжелый куб на увесистой деревянной ручке), затем *штунт* (всегда стальной, круглый или четырехугольный сверху и заостренный книзу — для откалывания больших кусков), *тройнка* (стальная лопатка, круглая наверху и сплюснутая и расширяющаяся книзу с широкими зубьями — для снятия камня между намеченными машиной пунктами) и в конце работы — *скарпель* (похожий на тройнку, но без зубцов — для снятия последних слоев и заглаживания остающейся поверхности). Греческие скульпторы с конца V в. до н. э. и особенно римские мастера для просверливания узких глубоких отверстий в прическе, одежде любили использовать *бурав* — инструмент очень опасный, нарушающий цельность мрамора. Для шлифовки мрамора при завершении работы пользуются разнообразными *рашпилями*, иногда *пемзой*.

Из металлов, применяемых для отливки скульптуры, наиболее распространена *бронза*, — смесь олова с медью, известная на Востоке еще в III тысячелетии до н. э. Новое время знает и отливку из чугуна, алюминия, формование из бетона и т. д. Приемы отливки, чеканки,ковки, естественно, отличны от приемов работы в камне. Прежде всего бронза легче камня, ибо она полая внутри. Поэтому она дает воз-

возможность для более разнообразных решений: просветы, сложные повороты, большие ответвления от основной массы, — чего нельзя выполнить в камне. В бронзе более четкий, темный силуэт, большая игра светотени. Наконец, бронза менее мрамора поддается атмосферным влияниям, воздействию сырого воздуха, а *патины* (зеленоватый налет), возникающая от сырости, иногда даже придает ей благородный «оттенок времени», как это случилось, например, с растреллиевской «Анной Иоанновной с арапчонком», пролежавшей в земле Михайловского сада всю блокаду. Большой восприимчивостью мрамора к воздуху объясняется то, почему в последние годы все «мраморы» Флоренции нашли приют в палаццо Барджелло (музее скульптуры), а бронза (например, челлиниевский «Персей с головой медузы») свободно стоит в Loggia dell'Orsgagna на площади Синьории.

Литье из бронзы было знакомо еще древним египтянам, от них перешло к грекам. Скульптор IV в. до н. э. (так называемой поздней классики) Лисипп работал в основном в бронзе и, как говорят источники, оставил более 1500 статуй. Раннее Средневековье предпочитало бронзу в отличие от позднего, любившего дерево и особенно камень. С эпохи Возрождения история литья из бронзы практически уже не прерывалась.

Существуют три основных метода литья из бронзы. Первый метод, при котором металл выливается в *полую форму*, — грубый, пригодный для создания примитивных геометрических форм, он использовался главным образом для литья оружия. *Метод земляной формы* хорош тем, что авторская модель не погибает, как в первом случае, но отливка идет по частям и окончательное произведение требует длительной обработки. Третий метод — самый сложный, он называется «с потерянными воском» (*à cire perdue*), так как восковая модель автора при отливке погибает: горячий воск вытекает и его место занимает расплавленная бронза, таким образом, повторный отлив исключен. При всей сложности это несомненно более совершенный способ, чем первые два. Так отливали памятники Петру I Растрелли и Фальконе.

Холодная ковка металла (необязательно бронзы, это может быть и золото, и серебро) известна была и в древности — в Вавилоне и Египте, где металлическими пластинами с выкованными на них рельефами (они ковались изнутри) обкладывались большие статуи, основа которых была деревянной или глиняной. Ковку металла очень любил Бенвенуто Челлини. В XIX в. основа статуй стала не деревянной, а железной. Кованая скульптура легче в работе (и дешевле), чем литая, она имеет более обобщенный и схематичный силуэт, поэтому хорошо смотрится с большого расстояния и на высоком постаменте. Ковка, литье, чеканка широко применяются и в миниатюрной скульптуре — в медалях, плакетках и т. п.

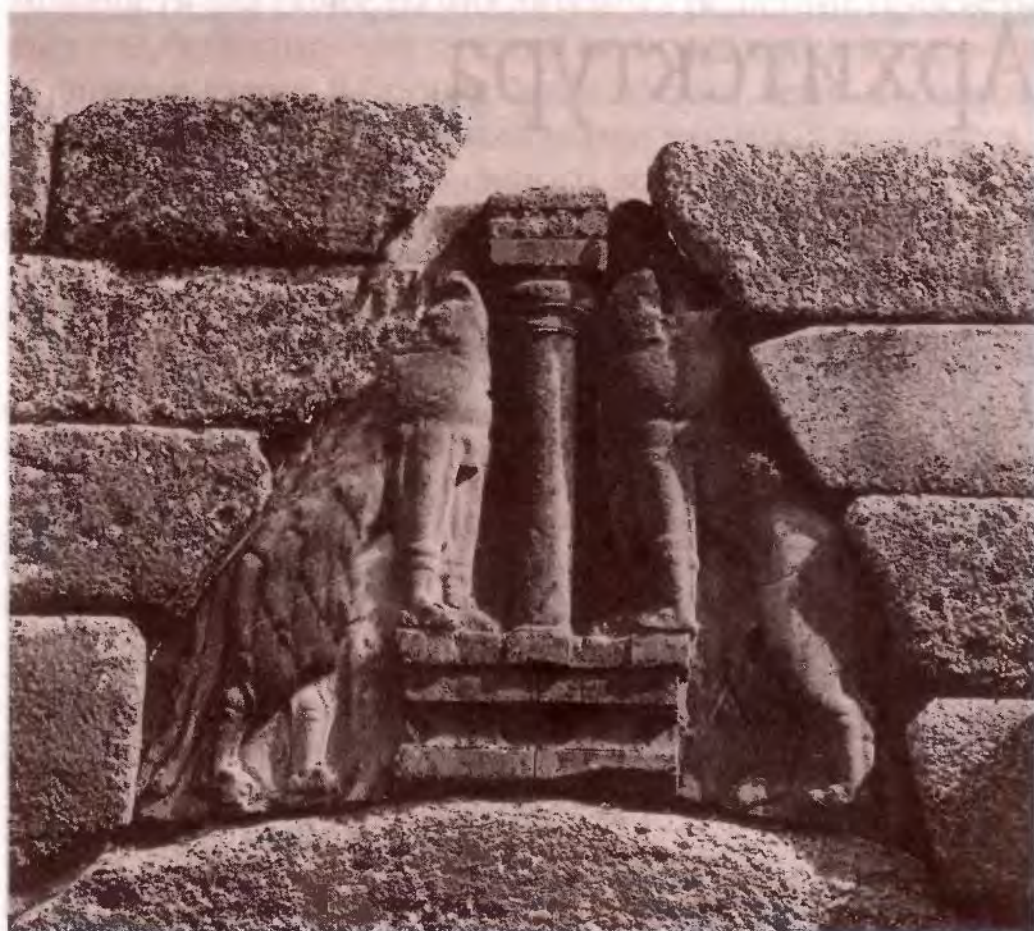
Архитектура



Специфика архитектуры как вида искусства

Римский архитектор Витрувий (I в. до н. э. — I в. н. э.) в трактате «Десять книг об архитектуре» так сформулировал три основных закона этого вида изобразительного искусства: *firmitas, utilitas, venustas* — прочность, польза, красота. И действительно, нет зданий, не имеющих функционального назначения («польза»). Люди всегда стремятся к тому, чтобы создаваемые ими архитектурные сооружения существовали максимально долго («прочность»). Конечной целью архитектора является не просто постройка какого-либо сооружения, а создание определенного художественного образа («красота») — именно этой стороной архитектура и соприкасается с изобразительным искусством.

Архитектура — одно из труднейших искусств. На воплощение архитектурного замысла подчас уходит жизнь не только одного человека, но и нескольких поколений и даже ряда столетий (например, постройка готических соборов, начиная с собора Парижской Богоматери и заканчивая Кёльнским, продолжалась на протяжении столетий). Трудности, с которыми сталкивается архитектор, вызваны прежде всего тем, что архитектура, с одной стороны, — это искусство самое материальное, да еще сугубо утилитарное, а с другой — абстрактное, рождающееся из чисел и точных расчетов. Она соединяет в себе черты живописи и графики,



*Львиные
ворота
в Микенах*



**Икгин и
Калликрат.**
*Парфенон на
Афинском
Акрополе.*

Круглый храм на «Бычьем рынке»



А. Захаров. Адмиралтейство.
Центральная башня



Ф. Боррамини. Церковь
Сан Карло алле кватро Фонтане

оперируя линиями, плоскостями и цветом, и черты скульптуры, оперируя массами и объемами. Но ни живопись, ни графика, ни скульптура не связаны так с социальной средой, не отражают столь вышукло и ярко эпоху и одновременно не создают ее стиль, как архитектура.

В отличие от живописи, графики и скульптуры (даже если это предельно условные кубистические живописные и графические портреты П. Пикассо, экспрессионистические произведения раннего В. Кандинского или декоративные скульптуры Генри Мура) архитектура не изображает натуру. Применительно к архитектуре можно говорить скорее об идее определенного художественного образа, об изображении идеи. Идея пронизывает все другие виды искусства — живопись, графику, скульптуру, музыку, но именно в архитектуре она является в своем самом чистом, обнаженном виде. Например, в античности, начиная с архаики, все виды искусства пронизаны идеей определенной меры, и этой мерой является человек. Создатели ваз даже частям своих сосудов дали название частей человеческого тела: ножка, тулово, шейка, ручки и пр. От архаики к классике и далее в эллинизме скульптор стремился, преодолевая тяжесть камня, постигнуть все тайны пластики человеческого тела: так, от куро́са с прижатыми к туловищу руками через мироновского «Дискобола» и атлетов Поликлета он приходит к стоящему в изящно-свободной позе праксителейскому «Гермесу» или к уже более будничному (счищающему с себя после состязания песок) «Апоксиомену» Лисиппа.

С пластикой и живописью как искусствами изобразительными архитектуру объединяет архитектоника формы, т. е. основной принцип построения композиции, соотношения частей ее элементов. Эта соподчиненность, соразмерность всех частей наиболее наглядно проявилась в античной архитектуре. Архитектура эпохи античности от храма в антах через простиль и амфипростиль приходит к периптеру — Парфенону, в котором все подчинено оптическим особенностям человеческого глаза — от ступеней, ведущих к колоннам, к расположенному выше колонн антаблементу и венчающей его крыше с фронтонами. Античный зодчий принимал в расчет тысячу мелочей, с тем чтобы огромный храм не подавлял человека, как «лес колонн» в египетском Луксоре или Карнаке, а был для него жилищем любимого бога (или нескольких божеств).

Наоборот, в готическом соборе нас поражают тонкие пучки колонок с изысканно-хрупкими капителями, высокие стрельчатые своды, огромные окна, через витражи которых проходит дневной свет, становясь ирреальным, мистическим. Все неудержимо стремится ввысь, к небу, к Богу. Человек, пришедший в храм, чувствует себя в доме Божьем, стремится к слиянию с Богом и вместе с тем неотступно ощущает свою малость, ничтожность перед его величием. Это впечатление достигается строем всего художественного образа, на него рассчитана поэтика готической архитектуры. Однако легкость и изящность готического собора — чисто внешние. В действительности стрельчатые своды опираются на массивные столбы, скрытые пучками колонн; тяжесть сводов и стен ложится на сложную систему аркбутанов и контрфорсов, но это не бросается



А. Шусев. *Казанский вокзал в Москве*



Ф Шехтель. *Особняк С.П.Рябушинского в Москве*

в глаза. Образ уже создан. И самое замечательное, что этот архитектурный образ находит созвучие в других видах искусства: в изогнутых линиях почти бестелесных скульптурных фигур святых (соборы Шартра или Муассака во Франции — колыбели готики), в ломких складках плащей Мадонны или рисунке вскинутых рук в сценах «Оплакивания» — живописи бесчисленных алтарных образов готического периода; в плоскостном многоцветии готических миниатюр на пергаменных лис-

тах богослужебных книг. Так и создается единый стиль искусства великой эпохи. Точно такую же теснейшую связь с другими видами искусства мы видим, скажем, в архитектуре барокко. Сложная внутренняя и внешняя конфигурация римских храмов Бернини и Борромини соответствует их скульптурному декору, как витые колонны алтарной сени (кивория) собора св. Петра бурным мраморным складкам плащей и покрывал усопших на гробницах в том же соборе. Столь же изысканно-сложен узор, причудлив силуэт в светской скульптуре, например в группе «Аполлон и Дафна» Бернини на вилле Боргезе. Можно обратиться и к отечественным памятникам. Достаточно встать в середине Дворцовой площади в Санкт-Петербурге, чтобы ощутить столкновение и содружество двух эпох, а определяет их исключительно архитектура: барочный Зимний дворец Ф.-Б. Растрелли с его сложной профилировкой стен, выступами, чередующимися со впадинами, филенками, картушами, статуями (а современные Зимнему дворцу статуи были еще теснее связаны с самим зданием, более органичны с ним) — и спокойная, мерная парабола фасада Главного штаба с четко определенным центром в виде триумфальной арки, украшенной единственной скульптурной группой. Это классицизм Карло Росси. И оба здания (прежде всего благодаря гениальному решению Росси оживить закруглением скучный фасад Главного штаба) создали одну из самых красивых площадей в мире.

Архитектор получает, естественно, иное образование, чем живописец или скульптор. Кроме умения рисовать он обязан знать математику, должен уметь мыслить не только как художник, но и как инженер. В отличие от изобразительной фантазии живописца или скульптора главным для архитектора является ритмическое чутье: в соотношении фасада и его декора, в контрастах светотени, в определении места пролетов, в организации бытования задуманной им трехмерной массы в пространстве и, что, может быть, самое сложное, в организации целостного ансамбля зданий и пространства. Блестящими примерами такого ансамбля могут служить барочные площади Рима с их организацией пространства, такие, как Пополо, Навона и соборы (архитекторы Бернини, Борромини, Мадерна, Райнальди), а в России — уже упоминавшиеся классицистические петербургские ансамбли Росси, который не просто оформил фасад Главного штаба, а создал дивной красоты площадь, не просто построил Михайловский дворец, а соединил его через Михайловскую улицу с Невским проспектом и создал Михайловскую площадь (Площадь искусств), не только построил Александринский театр, но также оформил площадь перед ним, улицу позади театра, справедливо носящую имя зодчего, и площадь, завершающую эту улицу.

Чувство пространства и массы у архитектора должно сочетаться с умением воспринимать пространство сверху вниз (теоретики искусства считают это одним из основополагающих признаков архитектурного творчества). Доказано, что если обычный человек воспринимает план

К Росси.
Елагин дворец



К. Росси.
*Театральная
улица (улица
зодчего Росси)*

здания «с пола», как определенное очерченное пространство будущего строения, то архитектор воспринимает будущее строение с перекрытия, с крыши, т. е. сверху вниз. В первобытном обществе «строительство» так и началось с крыши, которая защищает от осадков. Если в данной местности выпадало много осадков, то крыша была двускатная, если мало или вообще не было — плоская. Теоретиками архитектуры давно доказано, что древнейшие архитектурные прототипы развились из характера покрытия, а не стен и опор.

Споры историков архитектуры о том, что составляет стержень архитектурной концепции — пространство или масса, что главнее — пространство, ограниченное определенными формами, т. е. массой, или сами эти формы, представляются не слишком существенными, ибо очевидно, что организация определенного пространства является идеей и целью архитектурного творчества, а тектоника масс — это язык, средства определенного архитектурного стиля¹⁰.

Изобразительные искусства — искусства статические. Архитектура отличается от живописи, графики, скульптуры помимо всего еще и тем, что для ее восприятия имеет значение временной фактор. Как наружный облик здания, так и его интерьер нельзя воспринять единым взором, подобно произведению живописному или графическому. Мы видим один фасад, от силы — два, с угла, т. е. в сокращении, уже не говоря об интерьере. На осмотр целого нужно время. При этом должно работать не только зрение, но и осязание (мы трогаем стену, держимся за перила, всходим на ступени — и наше ощущение от перил или ступеней классического создания Росси — Михайловского дворца будет совсем иным, чем от перил и ступеней дома Рябушинского — образца модерна Шехтеля). Каждое здание как бы диктует нам нормы поведения, походку, шаг: человек не будет вести себя в Софии Киевской, как в рокайльной беседке, а в Версале несомненно будет себя чувствовать иначе, чем в готическом соборе. Кроме того, восприятие архитектуры во времени означает, что для полноценного понимания данного архитектурного образа нужно мысленно населить это здание людьми эпохи его постройки, в соответствующих костюмах и соответствующем антураже.

От чего зависит тот или иной архитектурный образ? Не в последнюю очередь от того, насколько он вписывается в ландшафт. Как скульптор, работающий над монументом, интересуется прежде всего местом, где будет поставлен памятник, так и архитектор должен прежде всего изучить пейзаж и рельеф местности, где будет возводиться здание. Общеизвестно, как прекрасно умели выбирать место для церкви древнерусские зодчие: у излучины реки или на невысоком холме. Парфенон высится на Акрополе, на фоне синего неба, не вдалеке от лазурного моря, Кирилло-Белозерский и Соловецкий монастыри словно расстилаются вдоль безбрежной водной глади. Архитектура монастыря Мон-Сен Мишель (Франция), стоящего на вершине горы, иная, чем архитектура замка Вартбург, расположенного среди тюрингских лесов (Германия). Голландские домики в силу обстоятельств («Бог дал голландцам небо и воду, землю они изобрели себе сами») лепятся близко друг к другу и стремятся ввысь. Улицы Санкт-Петербурга, задуманного Петром на краю света («Столица на пределах государства, — писал Дидро, — то же, что сердце в паль-



А. Гауди. Жилой дом «Каса Мила»



Ф. Лидваль.
Азовско-Донской банк

цах у человека: круговращение крови становится трудным и маленькая рана — смертельною»), на болотистых берегах серого Балтийского моря широки и ровны.

Большое влияние на архитектурный образ оказывает, конечно, климат. Те же широкие улицы Петербурга, где дома ловят скудный дневной свет и редкое солнце, и узкие улочки Тбилиси или городов

Болгарии с крытыми галереями вдоль узких улиц обусловлены исключительно климатом. Концентрация жизни вокруг внутреннего двора с колоннами, по периметру которого располагались помещения жилого дома, определила идущее с античных времен строение южного жилища с его замкнутыми глухими внешними стенами. От климата зависело и количество окон: в старых псковских деревнях в домах до сих пор нет окон, выходящих на северную сторону. А в Скандинавии и России появились даже двойные окна для сохранения тепла.

Материалы

Древнейший из материалов, которыми оперирует архитектор, — *д е р е в о*, древнейший вид строительства — *сруб* (горизонтальное наложение бревен) на Руси, *стойка* (вертикальное наложение) — в Норвегии и вообще в Скандинавии, и решетчатая постройка, *фахверк* (свободные проемы деревянной решетки заполняются различным материалом — строительным щебнем, камнями и иногда даже обшиваются досками), — по всей Европе.

К а м е н ь для строительства употреблялся самый разный: в античности — мрамор, в Средние века — песчаник, известняк, гранит. В землях, где камня мало, применяли *к и р п и ч*: как сырец (высушенный на солнце кирпич — *плинфа* плоской благородной формы: на плинфе из Софии Киевской, сохранились не только специальные клейма мастеров, но даже следы птичьих лап, оставленные при просушке), так и обожженный. В Софии Киевской использована *смешанная система кладки* (от лат. *opus mixtum*): ряды камня чередуются с рядами плинфы. Древнерусские зодчие прекрасно решали проблему декоративности фасада здания, применяя принцип так называемой *кладки с утопленным рядом*: один ряд плинфы укладывался вровень с фасадом, следующий — немного отступя и покрывался розовым раствором — *цемянкой* (на толченом кирпиче, отсюда розовый цвет). Чередующиеся ряды кирпича и цемянки образуют «полосатую» кладку, создавая определенный декоративный эффект. В Софии Новгородской, построенной в основном из плитняка-ракушечника, из отесанных камней, кирпичом выложены только арки, а для фундаментов вообще использован местный валун. Наиболее «чистый» пример кирпичной кладки — новгородская церковь Петра и Павла в Кожевниках (начало XV в.). Но церкви могли быть и оштукатурены, и таких примеров в том же Новгороде или Пскове немало. Древняя Русь знала и глазурованный кирпич — *поливные изразцы*, широко применявшиеся в XVI—XVII вв. (собор Василия Блаженного на Красной площади в Москве, изначальное название — церковь Покрова на рву, ярославские церкви XVII столетия).

Имеются примеры соединения всех трех материалов — камня, кирпича и дерева, или двух — дерева и камня, как в Кносском двор-

*Тронный зал
Кносского
дворца*



Пантеон в Риме

Интерьер Пантеона



Колизей



Д. Трезини.
 Летний дворец
 Петра I
 в Летнем саду



Д. Трезини.
 Летний дворец
 Петра I
 в Летнем саду

Д. Трезини.
 Летний
 дворец
 Петра I
 в Летнем
 саду

це на Крите, где фундаменты были каменные, а колонны — деревянные. Кирпич, форма которого задана (хотя и здесь наблюдается определенная эволюция от плинфы — более тонкой и более квадратной, чем современный, приближающийся к прямоугольнику кирпич), диктует определенные архитектурные формы. Вместо колонн и антаблемента — несущих и несомых частей — сначала деревянного (Кносс), затем каменного (Греция) зодчества, с появлением кирпича главными элементами становятся арка, свод, купол

(Рим). И это был целый переворот в архитектуре. Римляне знали один «вечный» материал — бетон, который дал им огромные возможности для дерзких технических решений и создания новых архитектурных форм: анфилад гигантских терм, расстилающихся на многие гектары, роскошных императорских дворцов, Колизея и подобных ему сооружений, величественного Пантеона с куполом более 40 м диаметром. Бетон дает большую гладкую поверхность без швов.

В XIX в. появился *железобетон*: стали использовать железные конструкции (соединение железных треугольников — фермы), которые заполняли бетоном, — тип уже известного фахверка, только дерево здесь заменило железо. С середины XIX в. в строительстве начали применять *армированный бетон* — разновидность железобетона: в бетон вставляются железные бруски, усиливающие его упругость и способность к растяжению и дающие новые возможности в перекрытиях мостов, ангаров, больших заводских помещений и т. п. Работа с железом, зависящим от законов статики, неизбежно строится на сложных вычислениях, и здесь на первое место выходит скорее не архитектор, а инженер.

С изобретением литых стеклянных плит вместе с железом как строительный материал стало употребляться стекло. Всем известен первый опыт в этой технике — знаменитый Хрустальный дворец в Лондоне, построенный в середине XIX в. Полностью пропускает свет и, наоборот, препятствуя проникновению ветра и холода, стекло вместе с тем имеет огромные негативные свойства — оно не дает человеческому глазу увидеть завершение пространства архитектурными массами, тем самым нарушая основную архитектурную концепцию: «пространство — масса».

Основные конструктивные элементы

К числу конструктивных элементов, имеющих прямое отношение к решению архитектурного образа, относится прежде всего фундамент, но, как дело «чистой инженерии», он не входит в сферу наших интересов, затем несущие конструкции, т. е. колонны или столбы, стоящие свободно или прилегающие к стене. Судя по Кносскому дворцу на Крите, сначала колонны были деревянные. Вместе с тем известны каменные египетские колонны (с капителью, украшенной растительным орнаментом), датируемые серединой III тысячелетия до н. э.).

Колонна состоит из базы, ствола и капители. Классическая европейская (греческая) архитектура построена на принципе сопоставления, вернее даже, борьбы опоры (вертикали, несущего членения) и тяжести (горизонтали, несомого членения). В колонне сложились



Д. Трезини.
Колокольня
Петропавлов-
ского собора

три системы конструктивных отношений, которые в истории архитектуры называются *ордерами* (от лат. *ordo* — порядок): дорический, ионический и коринфский.

У греческой колонны *дорического ордера*, приземистой и малоизящной, нет базы, она ставится прямо на верхнюю ступеньку (стилобат) ступенчатого подъема к храму — стереобата. Ствол колонны разделен вертикальными желобками — каннелюрами. Капитель дорической колонны состоит из подушки — эхина, и плиты — абаки, на которую непосредственно и опирается антаблемент (несомая часть, перекрытие).

Антаблемент состоит из трех горизонтальных поясов: *архитрава* — нижних балок перекрытия, *фриза* — поперечных балок (его лицевые части, выходящие на фасад, украшены тремя желобками — триглифами, а промежутки между балками закрыты почти квадратными по форме плитами — метопами, таким образом, для зрителя фриз состоит из чередующихся триглифов и метопа) и *карниза*, венчающего антаблемент и располагающегося над фризом. Двускатная крыша с двух противоположных сторон образует треугольники — фронтоны. По углам фронтона и над его самой высокой центральной частью помещались акротерии — декоративные украшения в виде пальметт или аканта, иногда фигур. Вообще, как уже говорилось, скульптура на храме помещалась во фронтонах и на метопах. Внутри же храма устанавливалась фигура божества, которому и был посвящен храм, — обычно стоящая, по размерам намного превышающая человеческий рост, реже — сидящая (например, Зевс в посвященном ему храме в Олимпии).

Греческое чувство меры выявляется в архитектуре, может быть, более ярко и выпукло, чем во всех других видах искусства. Мерой всех вещей для греков был человек, человеческое тело, и в архитектуре все соотношения частей и общая конструкция решены с учетом оптического строения человеческого глаза. Для того чтобы дорическая колонна не «провисала» в середине, приблизительно на одной трети ее высоты снизу делалось небольшое утолщение — *энтазис*, с той же целью утолщалась середина антаблемента и стилобата (на современном архитектурном языке этот принцип, использующийся для исправления оптических искажений, возникающих при восприятии частей здания простым глазом, и для усиления пластической выразительности здания, называется *кюрватурой*).

Дорический ордер просуществовал с VI до первой половины IV в. до н. э. и дал множество вариантов в ритмике, пропорциях, количестве колонн, хотя суть конструкции самого ордера осталась прежней. Кстати, в период его расцвета установилось некое «классическое» соотношение колонн храма: по длинной стороне фасада вдвое больше, чем по короткой, плюс одна (например, в храме Посейдона в Пестуме 6 к 13, а в Парфеноне — 8 к 17).



Церковь св. Кириака в Гернроде



*Церковь
Сан Дзено
в Вероне*

Ионический ордер более изящный, чем дорический. Капитель ионической колонны представляет собой две волути, похожие на бараньи рожки. Колонна имеет базу, а не стоит прямо на стилобате, как дорическая. Ствол колонны тоньше, чем у дорической, и не имеет энтазиса, каннелюры же более глубокие и частые (храм Артемиды в Эфесе, храм Nike Аптерос на Акрополе). Антаблемент также изящнее дорического, но главное его отличие в том, что он сложнее профилирован: архитрав состоит из трех слоев, фриз не делится на метопы и триглифы (обычно по нему сплошной лентой идет рельеф,

как в упомянутом уже храме Нике Аптерос на Акрополе) и завершается зубчаткой (стилилизация некогда выступавших наружу концов деревянных балок), карниз выступает сильнее.

Капитель колонны более позднего, *коринфского ордера* (со второй половины V в. до н. э.) напоминает корзину из двойного ряда стилизованных листьев аканта (репейника). Антаблемент коринфского ордера, как и капитель, богаче ионического по декору, зубчатка в нем заменена консолями. Изобретение коринфской капители легенда приписывает золотых дел мастеру Каллимаху, который сделал ее сначала из металла. Пример коринфского ордера — храм Аполлона в Бассах (ок. 430 г. до н. э.). Следует отметить, что греки использовали коринфский ордер реже, чем дорический и ионический.

Римляне позаимствовали у греков все три ордера и создали еще три свои вариации: так называемый *тосканский ордер* — вариант дорического, но у колонны есть база и нет каннелюр, *композитный ордер*, в котором ионические волюты сочетаются с коринфским акантом, и *импост*. Импостная капитель, имеющая форму куба или опрокинутой пирамиды, возникла, когда римляне от горизонтального антаблемента перешли к системе арок и сводов, как особый конструктивный элемент между колонной и пятой арки. В Средневековье, в романскую и готическую эпоху, когда античная система соотношений частей несущих и несомых уступила место совсем другим расчетам, изменился и художественный образ колонны: особенно поражают разнообразием орнаментальных и фигуративных композиций капители. А барокко даже изменяет иногда сам ствол колонны (например, витые колонны алтарной сени собора св. Петра в Риме архитектора Бернини).

Основной архитектурной концепцией, как уже говорилось, является соотношение пространства и массы. Можно проследить, какому из этих элементов оказывается предпочтение в тот или иной период. В греческой архитектуре главным всегда является тектоника масс, недаром историки архитектуры сравнивают греческое здание со статуей, с пластическим телом. Римская архитектура стремится прежде всего к организации пространства. И для этого, как говорилось, на смену горизонтали антаблемента (несомое), находящегося в прямом сопоставлении с вертикалями колонн или столбов (несущее), приходят новые элементы — а р к а и с в о д. Другими словами, на смену стоечно-балочной системе в композиции архитектурного сооружения приходит система сводчатая, работающая совсем по другому принципу: свод в отличие от балки создает распор. Собственно, свод был известен еще на Древнем Востоке. Но только римляне разработали именно целую систему, архитектурную концепцию, напрямую связанную с освоением пространства как художественного образа, ибо свод у римлян не просто способ перекрытия, а средство художественного выражения в представлении основных архитектурных понятий «пространство» и «масса». Римляне подходили к решению этой



Неизв. архитектор.
Церковь
Знамения в
Дубровицах

Неизв. архитектор.
Преобра-
женская
церковь
в Кижсах



**Интерьер
и иконостас
Преобра-
женской
церкви
в Кижсах**

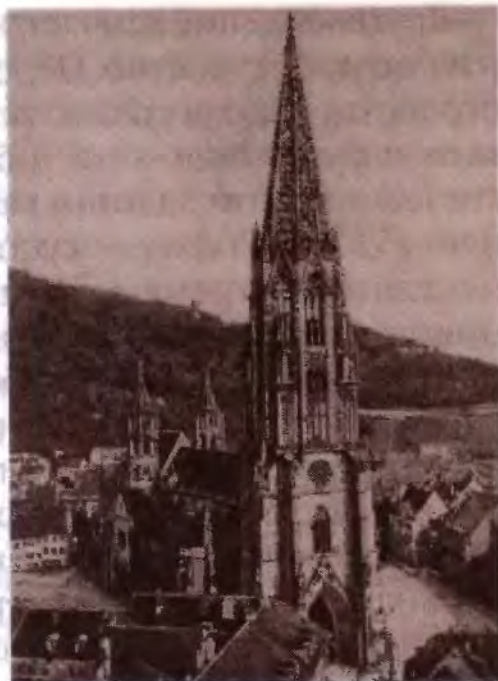
проблемы постепенно. В Колизее (I в. н. э.) мы видим еще сосуществование стоечно-балочной системы (фасад) со сводчатой (арки), в Пантеоне (II в. н. э.) эта сводчатая система выступает уже в чистом виде.

Во все так называемые классические периоды (античность. Возрождение, классицизм) использовалась простейшая арка — *полуциркульная* (в арабских странах — подковообразная), в период готики — *стрельчатая* (в английской готике она более плоская, приплюснутая — так называемая «арка Тюдоров»). Свод — это как бы арка, развернутая в трех измерениях. Простейший из сводов — *ци-*

Собор
в Реймсе



Собор во
Фрейбурге



Г. Ккнобельс-
дорф.
Дворец
Сан-Суси
в Потсдаме



линдровый, или *полуциркульный*, знакомый нам по романским храмам. Если мысленно разрезать полуциркульный свод на две диагонали, получаются два распалубка (части, которые примыкают к аркам) и два лотка свода. Комбинация из четырех распалубков образует крестовый свод, из четырех лотков — *сомкнутый*, или *монастырский*. Возможны и другие варианты. В готическом своде распалубки скрепляются мощными ребрами — *нервюрами*, принимающими на себя давление свода. У пят свода давление передается *аркбутанам* и от них на *контрфорсы*, уже, таким образом, вне интерьера.

Круглое здание венчает к у п о л. Куполом можно перекрыть и квадратное пространство. Переход от квадратного плана к круглому пространству купола создают сферические треугольники — так называемые *паруса*. Возможно объединение продольной и центрической систем в одном здании, как, например, в Константинопольской Софии (537 г.): София — купольная базилика, т. е. прямоугольное в плане здание с тремя нефами («кораблями») — продольными членениями интерьера, тянущимися с запада на восток. Средняя часть центрального нефа (он больше боковых) — квадрат, перекрытый с помощью парусов куполом диаметром 32 м. Окна, прорезанные в куполе очень близко друг к другу, создают впечатление, что он висит в воздухе. Константинопольская София — грандиозное сооружение, оказавшее влияние и на архитектуру других стран, в частности Древней Руси. Принцип перекрытия центрального квадратного пространства куполом с помощью парусов — это общее, что роднит купольную базилику с крестово-купольным храмом, систему которого восприняла и развила Древняя Русь (это касается и шестистолпных древнерусских соборов, например Георгиевского собора Юрьева монастыря в Новгороде, XII в., и четырехстолпных, квадратных в плане, кубической формы храмов, вроде Спаса на Нередице, XII в.).

О к р о в л е. Простейшая из кровель — *двускатная* (как в Парфеноне) и *четырёхскатная*. Новгородскому и псковскому зодчеству XIV—XVI вв. известно *трехлопастное* завершение (иначе называется «*по многолостной кривой*»): церковь Спасо-Преображения на Ильине улице, церковь Федора Стратилата на Ручью, церковь Петра и Павла в Кожевниках и т. д. (Новгород, вторая половина XIV—XV вв.). В XVII в. во Франции возникает *мансардная кровля* (по имени архитектора Франсуа Мансара), состоящая из двух частей — более крутой нижней и более покатой верхней. Варианты этих кровель существуют и по сей день.

Выше говорилось о конструктивных элементах архитектуры. Однако в восприятии архитектуры как художественного произведения (согласно третьему определению Витрувия — «красота») решающее значение придается не конструктивным и даже не декоративным элементам, а масштабу, пропорциям, ритму, т. е. согласованию отдельных частей здания между собой и в отношении к целому, что в архитектуре называется модулем. Но следует помнить, что модуль различен в разные эпохи и меняется при создании новых архитектурных стилей.

Экстерьер и интерьер

Уже говорилось о восприятии архитектуры во временной протяженности. Следует отметить также еще одну особенность архитектурного произведения: в разные эпохи соотношение его экстерьера и интерьера было различным. Очевидно, что для греческого хра-

ма главным был наружный облик здания с его скульптурами метоп и фронтонов, колоннадой вокруг всего храма, а в Парфеноне еще и с рельефным зофором по фасаду здания, изображения которого как бы вторили празднествам и состязаниям у подножия храма. Внутри же было довольно темно, свет лился только из дверей и освещал стоявшую напротив статую божества, в честь которого и воздвигался храм. Готика и барокко в равной степени уделяли внимание экстерьеру и интерьеру храмов. Эпоха рококо не дала нам, в сущности, образцов чистого рокайльного стиля в культовой архитектуре в целом, да и примеры светских сооружений очень редки (например, дворец Сан-Суси в Потсдаме под Берлином; Китайский дворец и Каталня горка в Ораниенбауме). Но зато рокайльные интерьеры имеют ярко выраженный образ: это пространство, залитое светом, отраженное множество раз в зеркалах, украшенное десюдепортами, мелкой пластикой и вошедшим в моду фарфором, изящной мебелью изощренных форм вроде диванчиков «tête-a-tête».

И чувства человека, и его поведение различны в разных пространствах. Ренессансное или классицистическое пространство, для которого характерны статика, покой и равновесие, вызывает чувство уверенности, и напротив, полное движения, неожиданных ракурсов, поворотов, диссонансов, мистической таинственности готическое или барочное пространство порождает беспокойство, иногда ощущение потерянности. Разницу можно проследить даже в деталях, в отдельных архитектурных элементах. Историки архитектуры справедливо отмечают, что лестницы однорукавные, поворачивающиеся строго под углом 180 градусов (например, эпохи. Ренессанса), создают одно впечатление, а «многоветвистые», прихотливые, создающие ложную иллюзию высоты и ширины, огромности (как совсем небольшая в действительности Скала Реджиа — Scala Regia — в Ватикане, выполненная Бернини), — совсем другое. (Этот же прием резкого сокращения и сужения лестницы использует Тинторетто в своем знаменитом «Введении во храм», где стоящая на верхней ступеньке фигурка Марии кажется совсем маленькой и затерянной в этом великолепии грандиозных ступеней. Лишнее доказательство того, что Тинторетто не только художник позднего венецианского Возрождения, но и предвестник барокко.)

Резкое различие между внешним образом и внутренним мы наблюдаем и в гражданской архитектуре итальянского Ренессанса: суровые, похожие на крепости флорентийские палаццо (Рикарди, Строцци, Питти и др.) — и их небольшие, уютные внутренние дворики, замкнутые плавной аркадой по периметру, подобно монастырским клуатрам (например, палаццо Веккио во Флоренции). В эпоху

барокко им на смену приходят открытые взору огромные дворцы с флигелями, как бы стремящиеся через просторные курдонёры (от фр. *cour d'honneur* — почетный двор) слиться с окружающим ландшафтом. А в их интерьере все комнаты связаны между собой в анфиладу и вместе с убранством представляют некий единый сквозной декоративный поток. Отсюда легко и естественно вырваться на городской простор, в перспективу улиц, замыкаемых памятником или фонтаном (римские площади Пополо, Навона, Барберини).

Огромное значение в архитектуре имеет свет. Освещение влияет на восприятие и внешнего образа сооружения (при проектировании своего здания архитектор всегда учитывает разницу между щедрым южным освещением и скудным северным), и особенно интерьера. Художественный образ интерьера греческого храма зависит от освещения из единственного источника света — дверей. Для интерьера, скажем, рококо имеет значение не только свет, льющийся через большие оконные проемы (иногда до пола), но и пламя свечей, отражающееся и дробящееся, множащееся в зеркалах, и т. д. Архитектура отлична от живописи, графики, скульптуры и тем, что свет здесь имеет значение как категория натуральная, в своем подлинном, а не условном смысле. И в этом только одно из многих отличий природы архитектуры от живописи, скульптуры и графики.

Цвет в архитектуре

Были эпохи, когда архитектура ценилась за отсутствие цвета, за свою бесцветность, к этому периоду, наверное, можно отнести весь XIX век. Но цвет — одно из сильнейших выразительных средств архитектуры.

Греки раскрашивали свои храмы. Правда, нижние части здания и все большие плоскости все же оставались белыми. Красным обычно красили все верхние горизонтальные части (архитрав, карниз), темно-синим или черным — вертикальные (триглифы). Видимо, закрашивали иногда и поле фронтона, чтобы на нем четче выделялась скульптура. Сведения здесь разноречивы.

Ренессансные мастера широко использовали мраморировку в два или три цвета для фасадов своих церквей (сакральная архитектура Лукки, Пизы, Флоренции, Сиены и др.). В барочных дворцах Растрелли в общем цветовом решении здания играют огромную роль золоченые детали. Мы уже не говорим о пышном узорочье цветных поливных изразцов на московских и ярославских церквях XVII столетия. Конечно, в каждую эпоху цвет в архитектуре использовался по-своему, в соответствии со вкусами и возможностями эпохи.

Декоративно-прикладное искусство



Своей соединенностью материальной и духовной сфер, своей открыто выраженной функциональностью декоративно-прикладное искусство наиболее близко соприкасается с архитектурой. Декоративно-прикладное искусство разделяется на собственно *прикладное*, т. е. искусство художественного изделия бытового назначения (от утвари и мебели до ткани, костюма, игрушки, ювелирных изделий, оружия и пр.), и искусство *оформительское* (художественное оформление музейных экспозиций, различных выставок, витрин, празднеств и пр.).

Декоративно-прикладное искусство, как и всякое иное, имеет огромное воздействие на людей, усиленное еще и тем фактом, что его произведения окружают человека постоянно, влияют на его вкус незаметно, но неукоснительно. В производстве декоративно-прикладного искусства особую роль играет материал. При анализе произведений (и при «классификации» художников-прикладников) не случайно принято разделение либо по материалу (дерево, металл, керамика, текстиль и т. д.), либо по его обработке и технике исполнения. Если это дерево, то в его художественную обработку входит вощение, лакировка, полировка (что совсем не одно и то же), фанерование, морение, резьба, роспись, разные виды инкрустации (*интарсия* — инкрустация другими материалами, например камнем, *маркетри-инкрустация* — наклеивание разных пород



Ваза с изображением осьминога из Кносского дворца

Дитилонская амфора



Пиксида. Фрагмент крышки с изображением четверки лошадей

дерева на деревянную же основу) и др. В художественной работе с металлом применяется литье, чеканка, гравирование, насечка, ковка, выколотка, золочение, финифть (в Древней Руси так называли эмаль), зернь, скань, чернь и др. Наиболее распространенными техниками при работе с тканью или кружевом являются набойка, батик, вышивка, плетение; при работе с майоликой, фарфором, фаянсом, каменной массой (так называемым шамотом) — глазурирование, сграффито, лепка, отливка, роспись, со стеклом — гравирование, шлифование, прессование, резьба (алмазная грань), роспись; трав-



М. Я. Веретенников. Бюро наборного дерева

ление, техника горячего формования (гутное стекло). Это далеко не все используемые техники.

Подчиняясь общим законам архитектоники, произведение прикладного искусства должно выявить само предназначение предмета через материал (природу стекла, текстуру дерева, блеск металла и т. п.). Декор в произведениях прикладного искусства — плоскостной, условный, стилизованный. Его красоту определяет прежде всего чувство меры, независимо от того, узор ли это чугунной решетки, рисунок ли вышивки, ковра или цветочное узорочье павлово-посадского платка. Именно в рисунке декора наиболее ярко выявляется неповторимый почерк творца. Вот почему, например, в эпоху модерна неизбежное вторжение промышленности в сферу прикладных



**Неизв.
мастер.**
Кубок-
кораблик

Штоф и
стаканчик.
Ямбургский
завод

искусств вызвало резкое неприятие художников, провозгласивших приоритет ручного труда и организовавших изготовление прикладных вещей по собственным проектам (мастерские У. Морриса в Англии, А. ван дер Вельде в Бельгии, Е. Поленовой в России).

Мы говорили о специфике разных видов изобразительного искусства, которые должен знать каждый художник и понимать каждый историк искусства. Но относительно искусства в целом не следует забывать также общее для всех видов: в основе истинно художественного произведения лежит не рабское копирование, а образное толкование жизни во всех ее проявлениях. Художник в каждом виде искусства говорит на своем, лишь ему присущем языке, раскрывая его специфику и привлекательность. Ради того, чтобы схватить главное, суметь передать характер, душевное состояние человека, индивидуальный облик эпохи, красоту и гармонию мира в целом, художник должен уметь отказаться от излишней детализации, от излишних, хотя и вполне достоверных мелочей. Отказаться во имя главного — идейной и эмоциональной сути произведения, во имя особой правды — правды искусства, которая, как некогда сказал Бальзак, не изображает наш мир,



а создает свой собственный. Отсюда художественное обобщение, условность всего языка изобразительного искусства, внутри которого каждый из видов имеет свой «диалект». Это относится и к архитектуре, и к декоративно-прикладному искусству — в той мере, в какой они соприкасаются с искусством изобразительным.

*Резное
навершие из
захоронения в
Озереберге*

**Неизв.
московский
мастер.
Ковш**

О древнерусском искусстве (18)

О художественном стиле



До сих пор речь шла о специфике видов изобразительного искусства, теперь мы переходим к вопросу, который касается не отдельно живописи, графики, скульптуры или архитектуры, а всех видов, вместе взятых, — к вопросу стиля (стилей) в искусстве. Изобразительные искусства, как и всякие другие — литература, музыка, театр и пр., живут и развиваются в определенные исторические эпохи, характеризующиеся определенным художественным стилем (или стилями). Почти вся история искусства, за исключением разве что первобытного и в какой-то степени современного, по сути, является историей художественных стилей.

Что же такое *художественный стиль*? К пониманию стиля близки такие термины, как «художественное направление», «художественное течение», «школа», «творческий метод», «творческая манера». В *творческом методе* выражаются способ отбора и обобщения художественного материала, принципы и закономерности творческого процесса, на которые несомненно влияет, помимо личных особенностей дарования творца, и само время, эпоха, ее стиль. Еще уже понятие *методики* — системы средств и способов, правил творческого процесса. Методика зависит и от стиля, и от творческого метода. Но она в свою очередь определяет *технику* — систему материалов, инструментов и приемов работы. Индивидуальные особенности техники называют *творческой манерой* мастера. Термин

«школа» тоже имеет отношение к стилю, ибо под ней понимается объединение художников прежде всего по общим признакам стиля, направления, определенной исторической эпохи и даже по принадлежности к определенной национальности. Но для этого понятия имеет огромное значение глава объединения, тот мастер, под эгидой которого и была создана данная школа.

Среди этих понятий стиль — наиболее общая категория художественного мышления, охватывающая целые исторические периоды. Действительно, когда в связи со стилем мы говорим: «готика», «классицизм», «барокко» или «рококо», — то прежде всего имеем в виду определенные исторические эпохи. Дать определение стиля наиболее сложно. Вельфлин понимал и трактовал его как неизменную, устойчивую структуру формальных элементов, подчиняющуюся какому-нибудь одному формообразующему принципу, определяемому им как плоскостность или пространственность, графичность или живописность и т. д. Но классическая формальная школа начала XX столетия, как верно замечено исследователями, не учитывала, что все стили находятся в движении, развитии, изменении, что один стиль сменяет другой, и это касается как больших стилей эпохи, так и стиля одного художника или даже одного произведения.

Несомненно, что стиль определяется прежде всего системой внутренних связей между всеми компонентами произведения — содержанием, формой, идеей, темой, сюжетом, техникой исполнения, приемами, материалом, колоритом, композицией и т. д.¹¹ Большинство историков и теоретиков искусства сходятся в том, что метод выражает процесс творчества, а стиль — его конечный результат. Б.Р. Виппер возразил бы на это, что «метод есть у каждого художника и каждого направления, но стиль может и не состояться»¹². Некоторые современные исследователи считают, что стиль относится к категории художественного восприятия, мышления уже не художника, а зрителя. Ведь создавая произведение, художник не думает о стиле (он просто живет в стиле своей эпохи), для него стиль возникает сам собой, иначе он «не стилист, а стилизатор». Стиль — это некая художественная структура, существующая в представлении зрителя¹³.

Вместе с тем стиль имеет определенные признаки, выраженные теми изобразительно-выразительными средствами (плоскость, объем, пространство, цвет, линия, фактура и пр.), которыми оперирует художник. Но стиль создают не они сами по себе (творец прибегает к этим средствам во все времена), а соотношение в творчестве художника исторического и индивидуального, «вечного и преходящего, закономерного и случайного, известного и неизвестного, объективного и субъективного <...> Во взаимодействии этих факторов и заключается суть художественного стиля как неосуществленной идеальной тенденции, способа и достижения средств идеала. Та или

иная мера соотношения в феномене художественного стиля общих и частных моментов позволяет его условно именовать “историческим”, “большим”, эпохальным или, напротив, индивидуальным. Но это разделение весьма условно, поскольку любой стиль несет в себе черты “стиля эпохи”, проявляясь в то же время только на индивидуальном уровне творчества конкретного художника... Стиль — это ощущение художником и зрителем всеобъемлющей целостности процесса художественного формообразования в историческом времени и пространстве. Стиль — художественное переживание времени»¹⁴.

Говоря более конкретно, стиль — это прежде всего единство образной системы, включающей все выразительные средства, характеризующие эпоху. Это сложившаяся система принципов и правил определенного творческого метода (со своими, как уже говорилось выше, закономерностями, способами отбора, изучения и обобщения материала, зависящими в свою очередь от мировоззрения мастера и его профессионализма) и определенных художественных форм, свойственных определенной исторической эпохе. Выражение этой системы в творчестве того или иного мастера и даже в одном его произведении и есть его стиль. Вот почему мы можем говорить не только о стиле барокко или классицизма, но и о стиле позднего Тициана, раннего Рокотова, Ватто и т. д. Стиль — это единство, цельность, слитность элементов формы, где каждый элемент оказывает свое воздействие на общее понятие. Термин «стиль» мы используем и в более узком смысле: «строгий стиль» греческой классики или «суровый стиль» советской живописи 1960-х гг. Но чаще всего он применяется именно в художественно-историческом аспекте, как художественно-образная система определенной эпохи: стиль греческой классики, эллинизма, римского искусства, романики или готики и т. д.

Каждый художественный стиль уникален и появляется в определенную эпоху, в определенное время. Но в одну и ту же историческую эпоху может существовать несколько художественных направлений и стилей, иногда идейно не совпадающих или даже противоположных друг другу, как мы видим в барокко и классицизме XVII в. или рококо и неоклассицизме XVIII. Каждый художественный стиль не имеет, разумеется, конкретных дат возникновения и исчезновения, и, как правило, один стиль заканчивает свое существование, когда другой уже входит в силу. При смене стилей не просто одни формы сменяются другими, а, пользуясь терминологией Вельфлина, происходит постоянное перетекание тектонических и конструктивных формообразований в атектонические и деструктивные, и наоборот. Дворжак четко разделил творчество Микеланджело на относящееся к Ренессансу (первая его половина) и к эпохе барокко (вторая половина). При всем схематизме этого деления оно не лишено оснований. «Вы-



Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. Фреска Трапезной Санта-Мария della Грацие

сокий Ренессанс уже на три четверти барокко», — писал И.Э. Грабарь. Барокко выросло из Возрождения, а идея «регулярности» Версальского парка в свою очередь, как ни парадоксально, родилась из барокко.

Все стили взаимодействуют, взаимопроникают друг в друга, и стремление локализовать художественное направление в определенных исторических границах неизбежно приводит, как справедливо отмечено искусствоведами, к вульгаризации и схематизму исторического развития художественного мышления. Однако классификация необходима, без нее невозможно научное исследование, и мы будем продолжать пользоваться принятой терминологией, памятуя лишь о неизбежной подчас размытости границ художественных стилей. Можно без преувеличения сказать, что с XIX столетия начинается распад больших исторических стилей и вытеснение их стилевыми направлениями, сложное взаимодействие и даже борьба отдельных ярких творческих индивидуальностей, их индивидуальных манер (Энгр — Делакруа, романтизм — реализм середины столетия, реализм — импрессионизм, реализм — модерн и т. д.). Представляется не случайным, что именно на рубеже веков формируется теория стиля как одного из основных понятий истории искусства (Г. Вёльфлин, еще раньше его — А. Ригль, по мнению которого стиль проявляется в наиболее чистом виде в архитектуре и особенно в орнаменте, отсюда его классификация геометрического стиля, геральдического, растительного и т. д.; их ученики). Но не случайно также, что эта попытка осмыслить весь мировой художественный процесс как последовательную смену стилей не увенчалась успехом. История искусства

XX в., например, вообще не поддается анализу только как историческая смена стилей. Даже в архитектуре, которой бесспорно принадлежит ведущая роль в формировании стиля эпохи, в XX в. на короткой временной дистанции сталкиваются функционализм Мис ван дер Роэ и «органическая архитектура» Райта, урбанизм и дезурбанизм и, наконец, торжество полного бесстилья, или, если сказать мягче, внестилевого развития, в архитектуре второй половины столетия. Добавим также, что распространение того или иного стиля в искусстве (напомним, что речь идет только о европейском искусстве) — процесс неравномерный, особенно это касается отечественного искусства.

Об определенном и постоянном интересе в России к западному искусству можно говорить в основном только с XVIII столетия. Но за один XVIII в. Россия прошла путь, который Европа проходила минимум три столетия. Эта «спрессованность» исторического процесса (термин Н. Коваленской) породила интерес к барокко на заре столетия («петровское барокко»), его бурный расцвет в самобытной национальной окраске в середине века («елизаветинское барокко»), а во второй его половине, в связи с формирующимся классицизмом (напомним, что отечественное искусствознание не употребляет европейский термин «неоклассицизм» в отношении XVIII в., дабы не путать его с русским неоклассицизмом рубежа XIX—XX столетий), совершенно очевиден интерес к Ренессансу в его высокой стадии.



Рембрандт.
Даная

В годы, когда классицизм только-только зарождался, Д.А. Голицын, описывая различные европейские школы, «ничтоже сумняшеся» писал: «...вкус Барок — значит, невысокий, нехороший вкус», ибо «пропорции неправильны» и «сочинено по самолюбию» (т. е. своевольно). Русские по-разному относились к различным европейским школам на протяжении всего XVIII столетия. Утратив после смерти Петра повышенный интерес к Голландии, они сохранили любовь к Рембрандту. Во французской школе ценились прежде всего монументально-декоративная живопись, исторический жанр (как его понимали в XVIII в.), портрет, особенно парадный, пейзаж, прикладные искусства. Рубенс не мог не увлекать художников своим высочайшим профессионализмом. Что же касается западноевропейского искусства XVIII в., то его оценка видна из весьма критических замечаний русских пенсионеров в Италии (достаточно вспомнить хотя бы отчетные журналы скульптора М.И. Козловского).

Отметим, что в России в силу специфики ее художественного развития художники давно поняли, что не все в европейском искусстве им подходит. Об этом, впрочем, говорил еще сам Петр. Да и заказчик (а в России это были высшие слои общества, и прежде всего двор) довольно жестко диктовал свои условия и в отношении стиля, и направления, и жанров. «Во всяком случае в XVIII в., — пишет исследователь, — диктатура ведущего вкуса, пожалуй, нигде не сказывается с такой отчетливостью, как в России. Можно сказать, что черты художественного плюрализма заметнее всего проявляются в краткие переходные периоды, например в последние годы правления Елизаветы Петровны и недолгого царствования Петра III, давшие наряду с барокко всплеск рококо. Ту же ситуацию принято отмечать применительно к эпохе Павла I, с присущим ей сочетанием нервозности, исходящей от императора, и прямо противоположной тенденции, проистекающей от изящных, добропорядочных вкусов его супруги. Смягчая остроту предромантизма, дух спокойной семейственности питает сентиментализм, а затем, в начале XIX в., сообщает довольно сдержанную окраску русскому романтизму»¹⁵. Несомненно, русские художники и заказчики XVIII в., особенно к концу столетия, были хорошо осведомлены о том, что происходит в культурной жизни Запада, но знали свою дорогу на стезе искусства. Вот почему традиции русского Средневековья оставались вполне ощутимыми на протяжении всего столетия, вплетаясь в ткань искусства Нового времени органически, а не как досадный анахронизм.

Характеристика художественных стилей привела бы к изложению собственно истории искусства. Поэтому вслед за Вёльфлином обратимся лишь к главнейшим из них — классицизму и барокко и на их материале охарактеризуем природу стилей, привлекая, по возможности, и другие художественные направления (напомним лишь, что



И. Я. Вишняков. *Портрет Сары Элеоноры Фермор*



И. Я. Вишняков. *Портрет Вильгельма Георга Фермора*

Вёльфлин под классицизмом подразумевал прежде всего искусство Ренессанса, так как видел в слове «Ренессанс» не определение стиля, а лишь наименование эпохи).

Говоря о стилях в искусстве, нужно иметь в виду, что на формирование стиля влияет множество обстоятельств: он складывается в определенную эпоху, в определенной стране, творчеством определенных художников. Каждая эпоха создает свою изобразительную форму, стиль эпохи «перекрещивается» с национальным характером. Язык искусства развивается и звучит по-разному в разное время и в разных местах. Знаменитые вёльфлиновские «категории созерцания», как уже говорилось, вряд ли можно распространить за пределы европейского искусства Нового времени. Они легко (и то не без оговорок) «укладываются» в основном в изобразительном материале двух эпох — Ренессанса (в основном Высокого Ренессанса), который Вёльфлин рассматривает как нечто совершенное, классическое и законченное, как «образ возвышенного бытия», и барокко — в представлении исследователя, нечто необъятное и безграничное, полное движения. Напомним кратко суть пяти пар «категорий созерцания», проследив одновременно, насколько они актуальны и применимы к анализу произведений искусства в наши дни. Эти категории — линейность и живописность, плоскость и глубина, замкнутая и открытая формы, множественность и единство, ясность и неясность.

Видеть линейно или живописно — это два разных способа видеть и изображать. По сути, это два разных художественных мировоззрения. В первом случае главными выразительными средствами являются линия и контур. Предметы вещного мира передаются, по возможности, как они есть, отдельные детали в этой передаче имеют большое значение. Это образ устойчивый, малоподвижный, «искусство сущего». Так писали, по Вёльфлину, Дюрер, Гольбейн, Леонардо. Совсем иной способ видения связан с приоритетом живописного пятна, пластических масс, игры светотени, в движении, в мерцании создающих картину предметного мира, «каким он кажется». Вёльфлин называет это искусство «искусством видимости». Так, по его мнению, писали Халс и Ван Дейк, Остаде, Веласкес, работал в скульптуре Бернини (например, его портрет кардинала Боргезе, «Экстаз св. Терезы» — алтарный образ римской церкви Санга-Мария делла Витториа). Такими чертами обладает барочная архитектура (тот же Бернини, Борромини, добавим — Б.К. Растрелли).

Линейность связана с плоскостностью, как живописность с глубиной. Сравнивая «Тайную вечерю» Леонардо с «Тайной вечерей» Тинторетто из Скуоло Сан Рокко, Вёльфлин в первом случае прослеживает строгую, сдержанную манеру, во втором — бурную динамику, подчеркнутую диагонально поставленным столом, ломающимися контурами архитектурного фона, всполохами света. Барокко в целом Вёльфлин называл «сознательно не плоскостным», а классическое искусство — «сознательно плоскостным». Каждая картина обладает глубиной, но глубина эта изображается по-разному. Это не значит, что для понимания плоскостности все должно быть вытянуто в одну линию, но главные формы должны лежать в одной плоскости. Беря примеры только из искусства Возрождения, Вёльфлин рассматривает «Поклонение волхвов» Джентиле де Фабриано (XV в.), в композиции которого художник сделал попытку изобразить движение в глубину или, вернее, из глубины, но это было явно преждевременно, потому что связь между передним и задним планами не являлась наглядной. То же самое мы видим в средневековой миниатюре, где движение идет сверху вниз, как бы боясь пустого пространства, в древнерусской иконе (которую Вёльфлин, разумеется, не мог знать). Живописное письмо в отличие от линейного оперирует глубиной, его примерами полон весь XVII век: Рубенс, Веласкес, Вермер, Рембрандт, живопись барочных церквей. О живописности приема, игре светотеневых контрастов можно говорить и в скульптуре (например, надгробия Урбана VIII и Александра VII в соборе св. Петра в Риме, исполненные Бернини; фонтаны римских площадей, памятник «великому курфюрсту» в Берлине работы Шлютера), и в архитектуре (римские площади Навона, Попо-

ло). Классицизм положил конец барочному великолепию, он вновь утвердил господство линии, красоту плоскости.

Линейность и плоскостность оперируют замкнутой формой, Вёльфлин называет ее тектоничной, а живописность и глубина — открытой, атектоничной. Тектоничная форма как бы превращает картину в явление, ограниченное в себе самом. Она подразумевает превосходство горизонтальных и вертикальных линий, симметричное равновесие, «устойчивое равновесие масс». Открытая (атектоничная) форма выводит глаз за пределы картины, создает иллюзию безграничности, хотя скрытое ограничение есть всегда, иначе произведение не было бы закончено в эстетическом смысле. На смену симметрии в барокко приходит асимметрия, диагональ сменяет превалирующие горизонтали и вертикали. Равновесие неустойчивое. Даже связь с рамой не такая тесная, как в тектоничной форме. («Мир, где нет покоя», по словам М.В. Алпатова, как мы уже говорили.) Отсюда страстное напряжение витых колонн алтарной сени собора св. Петра в Риме или вынесенные в само пространство церкви нависшие над ним скульптуры церкви Сент-Андреа аль Квиринале в Риме (архитектор Бернини). Притом, заметим, при всегда тектоничной архитектуре в искусстве барокко атектоничен сам декор, создающий иллюзию текучести, движения, свободы (мы не говорим уже о декоре рокайля). На смену барочному и рокайльному декору, как уже говорилось выше, с классицизмом пришла строгая тектоника с ее отчетливо выраженной закономерностью.

Линейному, плоскостному, архитектурному способу видения соответствует множественность («множественное единство»), а видению живописному, глубинному, атектоничному — единство целостное. Аналитический характер искусства кватроченто дает много примеров первого, т. е. множественности в деталях, как бы в прямом смысле слова (в пристальном интересе к реалиям быта, например). Даже Леонардо не остается равнодушен к детали (кошелек с серебряниками, зажатый в кулаке Иуды, опрокинутая его локтем солонка в «Тайной вечере»). Но и чинквеченто при его тяготении к синтезу свойственно «множественное единство». Все формы как бы одинаково самостоятельны. С тем же мы встречаемся в произведениях классицизма (так, давидовский портрет мадам Рекамье, 1800, строится на той же «гармонии самодовлеющих расчлененных масс»¹⁶). Барокко, напротив, являет собой абсолютное, целостное единство, достигаемое пластическими (Рубенс) или живописными (Рембрандт) средствами. Слитность и текучесть масс, единство красок, света и формы по-разному, но в равной степени проявляются и в рубенсовском «Снятии с креста» и «Воздвижении креста», и у Халса в портрете молодого человека с перчаткой или инфанты Маргариты — Веласкеса. В скульптуре уже упоминавшихся берниниевских надгробий вся мас-

са расчлененных форм вовлекается в общий широкий поток. В архитектуре барокко часть теряет самостоятельную ценность, как бы пропадает, утопает в целом. Конечно, господство и подчиненность части целому существует и в классическом искусстве, но отличие в том, что здесь и подчиненная часть обладает самостоятельной ценностью.

Искусство замкнутой формы, линейной, плоскостной и архитектурной, по Вёльфлину, несет в себе безусловную ясность, в то время как искусство открытой формы, живописное и атектоничное, — «неясность», или «условную ясность». В первом случае несомненен интерес к отчетканенной форме, во втором — явное пренебрежение к отчетливости, интерес к движению, к текучести. Вёльфлин приводит, на наш взгляд, тонко подмеченный пример с руками: все 26 рук (12 апостолов и Христа) изображены в «Тайной вечери» Леонардо, 4 руки на картине «Меняла с женой» Массейса, положенное число конечностей у Венер Джорджоне и Тициана. Но уже у Терборха (XVII в.) на полотне, изображающем двух музицирующих дам, видна лишь одна рука, а Веласкеса не смущает, что в «Венере перед зеркалом» видны лишь одна рука и одна нога. Точно так же барокко избегает чистого профиля и чистого фаса, и мы не встретим изображения, подобного портрету Федерико де Монтефельро умбрийца Пьеро делла Франчески.

Разница приемов классического искусства и барокко отчетливо видна при изображении ночи. В классическом искусстве фигуры в ночном освещении, естественно, темные, но их очертания все равно четкие («безусловная ясность»). В барокко все фигуры сливаются с темным пространством, очертания их смутные («условная ясность», «неясность»). Это прослеживается и в архитектуре: красота ренессансных палаццо или классицистических дворцов — в их абсолютной ясности, в их абсолютной видимости; барочного или рокайльного интерьерера — в живописной неясности, таинственности, иллюзорности.

Вёльфлин строит свои положения на образцах западноевропейского искусства, избрав лишь две эпохи и два стиля. И многие из его примеров — как бывает со всякой схемой, несущей в самой себе условность и невольно сводящей к ограниченному единообразию все многообразие художественного развития, — с трудом втискиваются в прокрустово ложе его концепций. Как уже говорилось, за пределами европейского искусства Нового времени эта схема приложима с очень большими оговорками, а чаще вообще неприложима. Так, из безоговорочной вёльфлиновской классификации выпадает все искусство Древней Руси. В русской иконе иногда преобладает линейность, иногда — живописность. Сквозь все «подлинники», как лицевые, так и толковые, сквозь все каноны пробивалось собственное художественное видение мастера и его собственный почерк. А во фресковой росписи Спаса на Нередице, новгородского храма XII в.,

вообще отчетливо прослеживаются руки нескольких мастеров, одни из которых тяготеют к линейности, другие — к живописности. То же можно проследить в живописи рубежа XVII—XVIII вв. — так называемой Преображенской серии портретов шутов — участников «всепеньнейшего сумасброднейшего собора всешутейшего князь-папы», этом «последнем заключительном аккорде древнерусской живописи», по справедливому замечанию Е.И. Гавриловой. Имен мастеров мы не знаем, но вполне отчетливо видно, что одному из них более близка живописная трактовка формы, а другому — линейная (и оба, заметим, были безусловно отечественными мастерами с крепкими традициями живописных мастерских Оружейной палаты). Что касается отечественного искусства Нового времени, то если русская пластика и архитектура середины XVIII в. укладываются «наиболее чисто» в рамки барокко и рококо, то русская скульптура второй половины столетия — это совсем не окончательная победа классицистического направления. Творчество каждого из крупнейших мастеров этого периода — пример постоянного сосуществования (а иногда и борьбы, не побоимся этого слова) уходящего барокко и рождающегося нового стиля (достаточно назвать имена Гордеева, Шубина, Козловского, Прокофьева, Щедрина). Может быть, Мартос, особенно в своих мемориальных памятниках, более других соответствует требованиям вёльфлиновской «линейности» и «тектоничности», но насколько разнообразнее и интереснее этих жестких рамок вся его пластическая «палитра»! Даже в русской академической живописи XIX в., наиболее строго следующей канонам классицизма, вряд ли можно в какое-то определенное русло той или другой категории «пар созерцания» уместить творчество О.А. Кипренского, А.О. Орловского, С.Ф. Щедрина или даже В.А. Тропинина. Примеры неисчерпаемы.

Применительно к общеевропейскому искусству представляется более целесообразным говорить о тяготении той или иной эпохи к линейному или живописному началу, что не исключает использования самых разнообразных и подчас противоположных средств выражения. Так, с вышеозначенными оговорками можно отнести к первому началу античность. Ренессанс, классицизм конца XVIII — начала XIX в. Но опять-таки как объединить с помощью одного принципа, одной вёльфлиновской категории творчество Мирона и Скопаса или Лисиппа? Или флорентийскую школу кватроченто с венецианской, Рафаэля с Тинторетто? Преобладание живописного начала можно усмотреть в готике, особенно поздней, в барокко, романтизме XIX столетия, импрессионизме, для которого передача движения, трепетности жизни — одна из главных задач. Но, заметим, что начиная с XIX столетия периоды преобладания линейности или живописности становятся все короче, что можно отчетливо проследить и в современном искусстве. Романтизм XIX в. несомненно повлиял на

формирование символизма (мы говорим не о сущностной, идейной стороне, а лишь о формальной) и на такие авангардные направления XX в., как экспрессионизм и сюрреализм; классическое и классицистическое искусство — на Сезанна и весь «сезаннизм» XX в., на кубизм, супрематизм и абстракционизм (его «геометрическую» ветвь). Примеры можно продолжить. В любом случае, однако, нельзя забывать, что природа стиля находится в сложном взаимодействии, взаимосвязи, соотношении со временем, с эпохой, а главное, с мировоззрением творца, с его художественным методом.

Рассмотрение стиля как неизменной, устойчивой структуры формальных элементов, подчиняющейся какому-то одному формообразующему принципу, без учета постоянного движения, развития, трансформации этого сложнейшего процесса — именно процесса, а не заданной единожды программы, — заводит теорию в тупик.

Не способствовало прояснению проблемы стиля то, что за последние десятилетия наука все дальше уходила от самого изобразительного мотива, от проблем иконографии и иконологии, наконец, от концепций социологических (слово, которого так боятся в последнее десятилетие искусствоведы) к анализу лишь формальной структуры произведения, забывая при этом, что каждый из формальных элементов сам по себе должен быть прежде всего образен. Художник тем и отличается от ученого, что, обобщая явления мира, его многообразные свойства, он выражает свое личностное к ним отношение, окрашивая его эмоционально и в соответствии со своим даром. В этом и состоит уникальность художественного произведения, его неповторимость. И каждый элемент его языка, вся поэтика пронизаны образностью. Именно через образ художник по-своему, с только ему присущей точки зрения открывает мир, создает определенную его композицию.

Е.А. Кибрик еще в 60-е гг. писал об «образности композиции»¹⁷. Несомненно, композиция — один из главных компонентов богатого изобразительного языка. Это не простая организация конструктивных связей на формальной основе с учетом определенной функциональности, но выражение идеи художника, его замысла (именно замыслом объясняется прежде всего, например, различие в композиции «Тайной вечери» Леонардо да Винчи и русского художника Н.Н. Ге, а не тем, что первое представляет собой стенопись эпохи Высокого Возрождения, а второе — произведение станковой живописи середины XIX в., хотя и это, конечно, имеет огромное значение). Именно в композиции и через композицию ярче всего выражается мировоззрение художника и степень его профессиональной подготовки. А ведь это лишь один из компонентов богатого изобразительного языка! Забвение же образности этого языка, поэтики искусства в целом не на пользу не только решению проблемы стиля, но и анализу самого произведения искусства — краеугольному камню искусствоведения как науки.

Об анализе художественного произведения



«Что выражает «Джоконда» Леонардо да Винчи? На этот счет, как известно, существуют сотни суждений; очень многие из них в той или иной мере истинны, но исчерпывающего суждения нет и едва ли может быть. Многозначность образа породила легенду о его загадочности, хотя изобразительная его сторона ясна до предела. Но как будто совсем не загадочны «Вирсавия» Рубенса, «Менины» Веласкеса, «Аполлон Сауроктон» Праксителя и многие другие шедевры живописи и ваяния, о которых тоже далеко не просто сказать, что они собой выражают. Можно, конечно, найти для этого самые широкие, самые общие определения, вроде «обаяние цветущей молодой жизни» и пр.

Эти определения наметят приблизительную путеводную нить наших переживаний, вызванных творением художника, но, желая в них углубиться и дифференцировать, мы должны будем дать широкую волю своей фантазии, расшевелить запас своих собственных эмоциональных ассоциаций — и не сможем поручиться, что у другого зрителя они сойдутся с нашими. Если же мы захотим быть более точны и удерживать свое воображение в рамках того, что непосредственно дает художник, то мы будем говорить о том, как это НАПИСАНО, будем рассуждать о том, как контрастирует бело-розовое тело Вирсавии с черной кожей служанки и т. д. То есть получится нечто обратное тому, что встречается во многих произведениях литературы: там зрительные образы растворяются в движении мысли, здесь — мысль и чувство словно созданы в зримом изображении»¹⁸.

А надлежит ли вообще истолковывать художественный памятник — этот вопрос ставил еще Г. Вёльфлин в своей работе «Истолкование искусства» (1922). Ведь в изобразительном искусстве как будто все ясно: картина что-то изображает, здание служит конкретной цели, памятник посвящен определенной идее и имеет определенный смысл. Форма говорит сама за себя. Вёльфлин остроумно замечал, что незачем учиться японскому языку, чтобы понять японский рисунок (хотя смеем возразить, что это заявление весьма опрометчиво, ибо японец его воспринимает и понимает несомненно несколько иначе, чем европеец). Архаическая стела или средневековая статуя говорят и обращаются непосредственно к каждому. Многие исследователи признавали и признают, что язык изобразительного искусства гораздо более отчетлив, чем язык слова, за которым скрывается множество значений. «Я словно стою перед бездной, — говорил Ф. Шиллер, — когда думаю о неопределенности словесного выражения».

Все это в какой-то степени справедливо. И все-таки для понимания изобразительного образа нужно учиться художественному зрению, нужно получать необходимое для понимания искусства историко-художественное воспитание, вырабатывать историзм мышления, т. е. уметь поставить данное произведение, данный памятник, явление единичное и уникальное, в общий исторический ряд. Тогда становится понятным, почему именно в данную эпоху возникло именно это произведение, почему оно выразительнее, глубже и лучше другого и даже почему столь по-разному работали в одно и то же время равно гениальные художники (если гениальность вообще с чем-то соизмерима). Так, П.М. Бицилли, русский дореволюционный философ и историк искусства, говорил, что Бог у Леонардо сливается с Природой, он по ту сторону добра и зла. Бог же Микеланджело — прежде всего *нравственная* сила. Борьба формы с материей, добра со злом, разума с животным началом — так, по мнению исследователя, понимал жизнь Микеланджело. Для Леонардо искусство — средство проникнуть в тайны жизни, для Микеланджело — осмысление ее, суд над ней и орудие нравственного воздействия на нее.

В разные эпохи по-разному рассматривался и сам творческий процесс. Ф. Шиллер, например, разделял искусство на два метода, два типа творчества: «наивное», изображающее мир как он есть («реализм»), и «сентиментальное», изображающее некий идеал, каким должен быть мир («идеализм»). Гегель рассматривал три типа искусства: символический, классический и романтический.

Позитивизм XIX столетия внес разноречивость и в творческий метод, и в процесс его изучения, привел к эмпиризму, победе фактологии, «вещеведения», описательности без обобщения.

Отечественные ученые Ф.И. Буслаев и его ученик Н.П. Кондаков во второй половине XIX в., как уже говорилось, явились создателями

иконографического (или, как они его называли, сравнительно-исторического или эстетико-исторического) метода. Под иконографией они понимали «изучение изображения, или человека, или эпохи, либо символов и догм доктрины или религии». Собираание изображений на один и тот же сюжет, прослеживание их эволюции, классификация отдельных типов, описание и объяснение с помощью литературных источников были определенным этапом в процессе проникновения в суть произведения. Поиски прототипов, толкование отцов церкви апокрифов, обращение даже к народной поэзии помогало понять сюжет иконописи или средневековой стенописи. Изучение иконографических типов, прямое им следование или, наоборот, отступление от них имеет значение не просто для классификации, но, главное, для интерпретации произведений иконописи. Отсюда особая важность сравнительного изучения иконографии, в итоге которого улавливается и стилистическое, и семантическое (смысловое), и семиотическое (знаковое) различие между разными вариантами воплощения одной и той же темы. Создатели русского иконографического метода Н.П. Кондаков, Н. Покровский, Г. Милле различали два понимания иконографии — расширительное, когда дело касалось лиц или сюжетов, ничем не обусловленных, и более узкое — в отношении канонизированных типов (именно исходя из такого понимания задач иконографии написана Кондаковым знаменитая «Иконография Богоматери»). Но иконография — лишь вспомогательная дисциплина, ибо вне ее остается главное для историка искусства — творческий метод, художественная форма самого произведения, или, как пишет М.В. Алпатов, «единство содержания и формы, традиции и творчества».

Немецкая школа в лице Я. Бурхарда (базельский учитель Вёльфлина) делала упор на историко-культурных и социальных характеристиках разных художественных явлений, школа Г. Брунна, у которого Вёльфлин учился в Мюнхене, основное внимание уделяла отдельному памятнику. Все это были важные вехи на пути к рассмотрению истории искусства как истории стилей и сложению формального метода анализа произведения.

Новым этапом явилась «История искусства как история духа» М. Дворжака и начало разработки иконологического метода Э. Панофским, который не ограничивался описанием сюжетов, а стремился раскрыть их внутренний смысл, связанный с мировоззрением и духом эпохи, а также с художественными средствами выражения. Однако иконологический метод таит в себе опасность: опираясь на тексты и документы, легко увязнуть в цитатах, за которыми столь же легко потерять само произведение искусства (не то же ли происходит со всем искусством постмодернизма с его бесконечными цитатами, за которыми теряется суть и смысл?).

Формальный анализ — один из главных инструментов исследования. Правда, с середины XX в. (в России — приблизительно с 70-х гг.) формальный анализ стал все чаще заменяться структурно-семиотическим, «искусствометрическим подходом» или еще менее определенной «художественной концепцией». А ведь именно формальный анализ, сложившийся сто лет назад «как надежная опора научного искусствоведения», по словам А.М. Кантора, вывел «эту дисциплину из болота эмпирической фактографии и бесплодных домыслов»¹⁹. Формальный анализ не является, конечно, истиной в последней инстанции. Не случайно еще в 20-е гг. XX в. тончайший знаток искусства Н.И. Романов утверждал, что формальная школа «игнорирует связь с общей историей и культурой», что она учит «читать лишь пластические формы», что от однообразия формального материала становится скучно — «суть страшная, хоть полезная»²⁰ (справедливости ради скажем, что этот исследователь не жаловал и иконографическую школу, считая ее не менее односторонней). Но поскольку искусство говорит на языке форм, игнорировать формальный метод невозможно. Важно изучать язык форм в его взаимоотношении с идеей художественного произведения — «не отрывать, не превращать его в явление имманентного порядка», поскольку это путь к чистому формализму.

Итак, абсолютно верной классической методики стилистического анализа нет. Как нет и специальной литературы по анализу произведений изобразительного искусства, что еще в 1940-х гг. с грустью констатировал М.В. Алпатов в своей книге о композиции в живописи. В этом смысле мало что изменилось за вторую половину столетия. Но, к счастью, имеются блестящие образцы такого анализа в общих трудах по изобразительному искусству, в монографиях об отдельных художниках, в работах по истории искусства в целом или посвященных отдельным вопросам искусства, в теоретических трудах о выразительно-изобразительных средствах, с помощью которых создается художественный образ, и т. п. Немалую роль играют для проникновения в суть произведения знание творчества мастера в целом, знакомство с его биографией, со временем, в котором он жил, знание мемуаристики, литературы, музыки, культуры его эпохи.

Выдающиеся историки искусства, как перлы, рассыпали в своих трудах образцы анализа художественных произведений, рассматривая их и по отдельности, и в сравнении с другими произведениями: например, «Тайной вечери» Леонардо и Андреа Кастаньо или двух интерпретаций этого же сюжета, выполненных рукою одного мастера — Якопо Тинторетто для церквей Сан Джорджо Маджоре и скуоло ди Сан Рокко в его родном городе Венеции. Часто встречается сравнительный анализ «Венеры» Джорджоне и Тициана, «Данаи» Тициана и Рембрандта и т. д. Примеры бесчисленны. Сам Алпатов, сетовавший на отсутствие литературы по анализу, дал нам блестящие приме-

ры его в своих трудах. Он использует иконографический, иконологический, историко-культурный, структуральный методы, семиотический подход к искусству, которые лишь помогают ему раскрыть главное в избранном произведении — художественный образ, его метафоричность как основные признаки искусства. Строгий иконологический метод он использует при анализе символов и аллегорий в «Каприччос» Гойи. В этюде о Пьеро делла Франческа он использует иконологический анализ для проникновения в семантику образа. Ученый каждый раз находит свой подход. В работе о Фальконе и русской художественной культуре во главу угла он ставит сопоставление личности самого Петра и его образа, созданного скульптором. Или он исследует творческий путь двух разных, но в чем-то близких мастеров (например, Майоля и Матвеева). Или избирает два произведения на один и тот же сюжет (иконы на сюжет «Огненное восхождение Илии»). Или прослеживает эволюцию мастера на примере его нескольких творений (например, нескольких пейзажей Констебла с использованием и скрупулезным анализом высказываний самого художника). Или строит анализ на соотношении литературного источника и художественного произведения, как в «Танкреде и Эрмении» Пуссена на сюжет из поэмы Торкватто Тассо «Освобожденный Иерусалим», и доказывает, что поэма послужила лишь предлогом для создания художником самостоятельного образа. Огромным подспорьем для исследователя становятся рисунки, этюды, эскизы (например, в его работе об А. Иванове). В анализе «Персея и Андромеды» Рубенса отправной точкой послужило сравнение разных вариантов — эрмитажного и берлинского. В работе, посвященной «Спящей Венере» Джорджоне, много внимания уделено характеристике времени, интеллектуальной жизни Венеции Возрождения, «духу эпохи». В итоге Аллпатов (а вместе с ним и читатель-зритель) приходит к убеждению, что, как и в «Ромео и Джульетте» или «Гамлете» Шекспира, у Джорджоне все окутано тайной, но незыблемо, как явление природы²¹.

Анализ неразрывно связан с синтезом, вместе они и составляют методику творческого процесса. Синтетический подход к изучению произведения кажется вполне оправданным. Здесь не может быть какой-то одной схемы, методы. Каждое произведение диктует свой подход к нему. Конечно, для этого нужно проникнуться его духом, уяснить авторскую идею и цель создания, сюжет и тему.

Собственно, всякий (особенно учебный) анализ начинается с простого описания того, *что* изображено, что видит зритель, и лишь потом можно ответить на вопрос, *как* это сделано. Через *сюжет* — последовательное чередование событий — раскрывается *тема* (со всеми ее вариациями — мотивами), а определение темы выявляет заложенную в ней *идею*. Для того чтобы уяснить, как это воплощено



Гойя. Сон разума порождает чудовищ

художником, необходимо перейти к формальному разбору «языка» произведения, тех выразительных средств, с помощью которых оно создано: композиции, пространства, линейного ритма, светотени, цвета и пр.

Конечно, для каждого вида искусства имеются наиболее важные средства. Так, справедливо говорят: «Колорит — это душа живописи». Скульптура, на первый взгляд, скупее по языку, но для нее важны другие выразительные компоненты: движение, точка зрения, лепка, моделировка формы, контур, игра светотени на пластических массах и др. При анализе архитектурного сооружения принимается во внимание прежде всего назначение здания, его идея, местоположение в пространстве, архитектоника масс, конструкция интерьера, его взаимосвязь с экстерьером и, конечно, как и в других видах изобразительного искусства, композиция (в данном случае — композиция архитектурных масс). Композиция («искусство сочинения», соединение, сложение частей, приведение их в порядок) существует и в природе, и в искусстве. «Что производит на вас впечатление, когда вы на что-нибудь смотрите, когда что-нибудь развлекает вас, пленяет и наполняет радостью? Мы все согласны, могу я сказать, что красоту составляет отношение частей друг к другу и к целому вместе с красотой цвета, другими словами, что красота в видимых вещах, как и во всем другом, состоит в симметрии и пропорциях...», — писал позднегреческий философ Плотин. В симметрии и пропорциях видел античный мир красоту и совершенство композиции. В искусстве через композицию отчетливо выражается тема и идея произведения. В произведении искусства композиционное совершенство, композиционная целостность проявляется в том, что уже ни один ее элемент не может

быть изменен или заменен. Средневековье, Ренессанс, Новое время — каждая эпоха выдвигала свои законы композиции, так же как по-своему понимала она возможности цвета и света, пространства и объема, линейного и пластического ритма, возможности линии и пятна. И у каждого мастера они звучат по-своему, но всегда этот «многоголосый хор» объединен в единое гармоническое целое. Это и делает творение мастера произведением искусства.

Методы анализа должны быть многосторонними. Разнообразие принципов подхода к произведению изобразительного искусства отражает реальную многогранность связей художественного произведения с традициями, с жизнью, с самим зрителем. Чтобы оценить произведение искусства, нужно не только понять творческий замысел художника, проникнуть в избранные им приемы, осознать внутреннюю структуру его языка, его поэтику, но и вникнуть в ту эпоху, которую воссоздает мастер своими средствами через определенные художественные образы, и ту, в которой существовал (или существует) он сам. Исследователь не должен ничем пренебрегать. Здесь и традиционное направление, соединяющее художественную интуицию с позитивными знаниями предмета исследования, социологический анализ художественной жизни, иконография и иконология, семантика, семиотика, «искусствоведение» и, конечно, формальный анализ, проблемы художественного формообразования.

178

Как верно замечено, ни один из методов не должен противопоставляться другому, ибо каждый — только часть общего, и незаслуженно может стать универсальным то, что применимо лишь к части и хорошо только на своем месте. А в целом и по сей день методологические проблемы анализа изобразительного искусства остаются одной «из острейших и болезнейших забот искусствоведов»²².

Обратимся к простейшему, к сюжету, к тому, как один и тот же сюжет трактуют художники разных эпох и стран, совершенно разные творческие индивидуальности. Возьмем для примера две картины двух великих мастеров кисти: «Даная» итальянского живописца эпохи Возрождения Тициана и «Даная» голландского художника XVII в. Рембрандта. Конечно, чтобы понять смысл изображенного, надо узнать миф о Данае. А он рассказывает следующее: царь, испуганный предсказанием оракула, что ему грозит смерть от руки внука, запирает свою прекрасную дочь Данаю в башню. Однако Зевс проникает к ней в виде золотого дождя. От этого союза рождается герой Персей, который впоследствии нечаянно становится причиной смерти своего деда. Тициан за свое счастливое творческое долголетие много писал на мифологические сюжеты, особенно после поездки в 1545 г. в Рим, где дух античности был постигнут великим венецианцем, кажется, с наибольшей полнотой. Тогда-то и появляются его варианты «Данаи» (ранний — 1545 г., все остальные — ок. 1554 г.), в которых он строго следует фабуле мифа. Даная в ленивой позе возлежит на подушках,

в томлении ожидая прихода Зевса. С неба сыплются золотые монеты, которые алчно ловит служанка. Этот вполне реалистический момент благодаря тичиановской живописной лепке форм (и соответственно эстетическому идеалу Высокого Ренессанса) не нарушает общей гармонии картины, в которой главную роль играет красота прекрасного молодого тела Данаи, напоминающего античную скульптуру.

Рембрандт впервые обратился к образу Данаи еще в свое самое счастливое творческое десятилетие — в 1636 г. Уже и в этом варианте начало чувственное, языческое, «тичиановское» было лишь одним из средств выражения сложных душевных переживаний, единого душевного порыва. В пору творческой зрелости (1640—1650-е гг.), во время формирования своей творческой системы, он неуловимо изменяет трактовку образа. На смену классически прекрасному, но абстрактному в своей красоте идеалу пришли жизненная правда, яркая индивидуальность физического склада. Художник изображает Данаю совсем не красавицей, если подходить к ней с позиций классического искусства. Она не может похвалиться ни стройностью пропорций, ни красотой лица. Ее некрасивое тело передано как будто предельно реалистично. Но Рембрандта не устраивала лишь внешняя правда. Обратившись к картине в 1640-е гг., художник усилил эмоциональное начало. Он переписал заново центральную часть с героиней и служанкой. Земная женщина в радостном ожидании возлюбленного приподнимается с ложа навстречу заливающему полотно золотому потоку света. Она и сама как будто излучает этот свет. В ее взгляде — не только надежда на счастье, но и вера в чудо любви. Написав Данаю с поднятой рукой, Рембрандт сообщил ее образу большую взволнованность, выражение призыва. Изменилась и манера письма. В нетронутых частях — живопись холодных тонов, тщательно проработана форма, в переписанных преобладают теплые, золотисто-коричневые краски, письмо становится еще свободнее. Огромную роль играет свет: световой поток как бы окутывает фигуру Данаи, и, кажется, она вся светится любовью и счастьем. Это делает ее образ и все произведение в целом необычайно одухотворенным, поэтичным, поистине «песнью торжествующей любви».

Подобно тому как иллюстратор в литературном произведении выбирает моменты и мысли, наиболее близкие его миропониманию, живописец трактует один и тот же сюжет в соответствии со своим талантом, используя наиболее близкие ему выразительные средства. Но помимо этого большой мастер, в каком бы виде искусства он ни работал, выражает эстетические вкусы своего времени и доносит до нас дух и аромат своей эпохи. Возьмем иной жанр — не сюжетную картину, а портрет.

Портрет девочки Сары Фермор, дочери начальника Канцелярии от строений, шотландца на русской службе Фермора, кисти русского художника, главы Живописной команды Ивана Яковлевича Вишня-

кова попал вместе с парным портретом ее брата в Музей императора Александра III (ныне ГРМ) в 1907 г. и сначала датировался 1745 г. (его публикатор, известный знаток русского XVIII в. Н.Н. Врангель, прочел плохо сохранившуюся цифру «9» как «5»). Изображение Сары Фермор выполнено по всем законам парадного портрета XVII—XVIII вв. Девочка, как и полагается в этом жанре, представлена в рост, на стыке открытого пространства и пейзажного фона с обязательной колонной и тяжелым занавесом. На ней нарядное платье, в руке веер. Ее поза скованна, но в этой застылой торжественности много поэзии, ощущения трепетной жизни, овеянной высокой духовностью мастера и душевной теплотой самой модели. В портрете соединены (что типично для этого художника) резко контрастные черты: в нем ощущается еще живая русская средневековая традиция и блеск формы парадного европейского искусства XVIII в. Поза действительно скованная, застылая (Н. Коваленская даже говорила «об иератической иконной торжественности детей Фермор»), но образ полон внутренней эмоциональной жизни. Фигура и поза условны, задник трактован плоско, это открыто декоративный пейзаж, но лицо вылеплено объемно. Изысканное серо-зелено-голубое платье поражает богатством многослойной живописи, но при этом имеет тенденцию к уплощению. Это тяжелое, по елизаветинской моде — на физмах — платье, которое модель придерживает изящным жестом левой руки, передано иллюзорно-вещественно, мы угадываем даже муаровые разводы ткани, но цветы по муару рассыпаны без учета складок, и это «узорочье» ложится, как на древнерусской миниатюре. А над всей схемой парадного портрета — что самое удивительное — живет напряженной жизнью немного грустное лицо маленькой девочки с задумчивым и поэтичным выражением. Лицо полно серьезности и достоинства, но и некоторой отчужденности, отрешенности от окружающего, от зрителя. Цветовое решение — серебристая тоновая живопись, отказ от обычной для этого художника манеры строить форму большими цветовыми плоскостями — обусловлено характером модели, хрупкой и воздушной, похожей на какой-то экзотический цветок. Как из стебля, вырастает ее головка на тонкой шее, бесильно опущены руки, об излишней длине которых писал не один исследователь. Это вполне справедливо, если рассматривать портрет с позиций академической правильности рисунка (руки наиболее трудно давались мастерам середины XVIII в., учившихся дома и по-старинке), но их длина здесь также гармонически подчеркивает всю хрупкость модели, как и тонкие деревья на заднем плане (и потом, разве стебли цветка могут быть узаконенной длины?).

Сара Фермор как будто воплощает не истинный XVIII век, а эфемерный, лучше всего выраженный в причудливых звуках менуэта, XVIII век, о котором только мечтали, и сама она — под кистью Вишнякова — как



Д. Г. Левицкий.
*Екатерина II-
законодатель-
ница в храме
богини Правосудия*

воплощение мечты. При всей условности изображения ее облик полон очарования непосредственности и той наивной детской грации, которая несовместима с каким бы то ни было жеманством или гривуазностью, свойственными, скажем, изысканно-манерному французскому рококо середины столетия. Создавая поэтическое и одухотворенное изображение Сары Фермор, мастер исходил из принципиально иной трактовки образа, совершенно особой концепции живописного мышления, прочно связанного с многовековыми традициями отечественного средневекового искусства.

Теперь обратимся к сравнительному анализу двух портретов, исполненных двумя разными художниками с одной и той же модели. В эпоху Просвещения, когда и сама Екатерина II была увлечена просветительскими идеями, русский художник Дмитрия Григорьевича Левицкий написал ее в образе Законодательницы в храме богини Правосудия, портрет был повторен несколько раз самим автором и другими художниками и описан Державиным, большим другом и единомышленником Левицкого, в оде «Видение Мурзы». На портрете императрица представлена «первой гражданкой Отечества», служительницей законов. В те годы передовые люди и видели в ней идеальное воплощение образа просвещенного монарха, призванного мудро управлять державой. Аллегорический язык портрета — дань ведущему стилю времени, классицизму. Екатерина указывает на алтарь, где курятся сжигаемые маки — символ сна и покоя, знак того, что императрица как раз чужда сна и покоя, отдавая себя без остатка на алтарь служения Отечеству. Над ней — статуя богини Правосудия, у ног — орел, символ мудрости и божественной власти, в проеме колонн — корабль, долженствующий показать, что она управляет морской державой. Интенсивность цвета с преобладанием холодных локальных тонов, скульптурность форм, подчеркнутая пластичность, четкое деление на планы, некоторая сухость и рациональность письма — черты зрелого классицизма.

А вот портрет Екатерины II на прогулке в Царскосельском парке: тот же персонаж в изображении другого замечательного русского мастера — Владимира Лукича Боровиковского. Временной разрыв между произведениями не очень велик: первый вариант, на фоне Чесменской колонны, — 1795 г. (ГТГ), второй, на фоне Кагульского обелиска, — начало XIX в. (ГРМ). Как уже ясно из названия, Екатерина представлена на прогулке. Она одета в простой шлафрок и чепец, у ног — любимая левретка. Не Фелицей, не богоподобной царицей, сошедшей с небес, видит ее зритель, а простой «казанской помещицей», которой любила она казаться в последние годы. (Напомним, что именно в этом образе запечатлел ее Пушкин в своей великой повести о чести — «Капитанской дочке»: как раз в 20-е гг. XIX в. гравер Уткин исполнил гравюру с портрета Боровиковского, отчего произведение мастера получило как бы вторую жизнь и имело большой успех.) Образ Боровиковского ничем не напоминает нам «Екатерину-законодательницу» Левицкого. Он создан в разгар увлечения сентиментализмом. За прошедшее десятилетие поблекли просветительские идеалы и изменились художественные вкусы, совершался переход от классицистического возвышенного языка к почти жанровой трактовке сентиментального образа.

Произведение любого жанра возникает как итог необычайно сложного творческого процесса. Нет нужды говорить, что искусство не копирует действительность, а творчески раскрывая ее суть, созда-



**В. Л. Борови-
ковский.**
*Екатерина II
на прогулке в
Царскосельском
парке*

ет свой собственный образ. Произведение натуралистическое, создающее лишь внешнее подобие объекта, оптическую схожесть с ним (если только не ставит специальной целью создание подобной «обманки»), не способно выявить сущность явления, то, что таится в его глубине. Композиция строится, типаж видоизменяется, антураж обыгрывается — все во имя претворения определенной художественной идеи. Рассмотрим это на примере одной из картин исторического жанра прославленного русского живописца Василия Ивановича Сурикова — «Меншиков в Березове». «Полудержавный» (а фактически после смерти императора, можно сказать, и единодержавный) властелин, после смерти Екатерины I он был сослан по наущению Долгоруких Петром II далеко за Полярный круг. Человек, о котором

даже любивший его Петр якобы когда-то сказал: «Он в беззакониях зачат, во грехах родился и в плутовстве скончает живот свой», Меншиков мужественно встретил жестокий поворот в своей судьбе. Потерявший жену («ослепшую от горя и слез», если верить мемуаристу), он прибыл в Березов с сыном и двумя дочерьми — всех их и изобразил художник за чтением Библии. Здесь, в Березове, Меншиков сам срубил себе избу, поставит церковь, будет свидетелем постепенного угасания от чахотки своей любимой дочери Марии, а вскоре умрет сам.

Суриков не боится отойти от точности изображения во имя высшей — художественной — правды. Внешние впечатления могут сыграть роль толчка, повода. Так было с композицией «Меншикова...»: лето 1881 г. семья художника проводила в деревне Перерва под Москвой. Шли бесконечные дожди, все теснилось за одним столом в бедной крестьянской избе. В маленькое окошко едва пробивался свет ненастного дня. Позже художник говорил: «Здесь вот все мне и думалось, кто же это так вот в низкой избе сидел?» Из этих слов может показаться, что этот замысел возник неожиданно, благодаря случайным жизненным обстоятельствам, хотя на самом деле образ Меншикова был подготовлен всем ходом художественных исканий Сурикова. Он только что закончил «Утро стрелецкой казни», и его творческая фантазия не могла еще расстаться с образами Петровской эпохи. Мысль о Меншикове зародилась у художника потому, что и после «Стрельцов» он продолжал жить образами и духом петровского времени.

Что касается композиции, то она действительно сложилась уже в подготовительных набросках. Но, заметим, хотя художник и говорил, что «сразу всю картину увидел», первые эскизы, которые изображают скорее суриковскую семью в деревне, чем действующих лиц будущей картины, от окончательного полотна отделяют почти три года напряженнейшей работы. Суриков изобразил Меншикова сидящим в убогой, низкой избе. С ним его дети — сын и две дочери. Неяркий свет зимнего дня, скупо проникающий сквозь замерзшее окно, освещает фигуры сидящих. Младшая дочь читает книгу. Остальные слушают и не слышат ее голоса, оставшись наедине со своими тягостными мыслями. У ног Меншикова — старшая дочь Мария. Бывшая невеста Петра II, вместо царского престола она обречена теперь на жизнь в Богом забытой деревушке за Полярным кругом. Ее фигура особенно трогательна в своей хрупкости и подкупает глубокой, человеческой теплотой. Заметим, как обыгрывает Суриков антураж. Документально известно, что все дорогие наряды и драгоценности были конфискованы у Меншикова при аресте, остальное отобрано уже в дороге, и ссыльные прибыли в Березов, по сути, нищими. Но младшую дочь Александру Суриков облачает в нарядную душегрею, в парчовую юбку, на пальце Меншикова изображает тяжелый дорогой



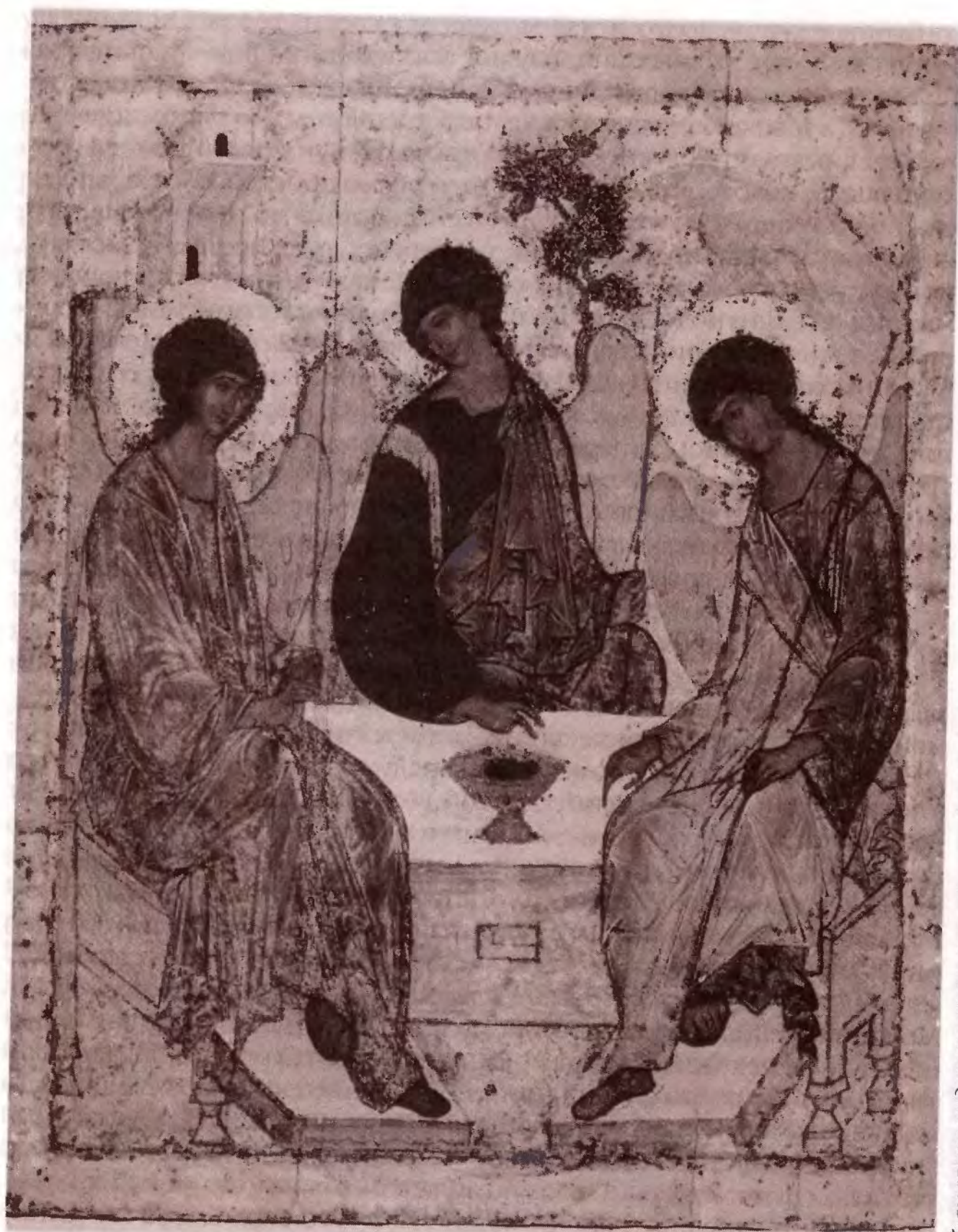
В.И. Суриков. *Меншиков в Березове*

перстень. Эти краски, эта неожиданная роскошь в низкой, темной избе призваны напомнить о прежней жизни их владельцев. И светлые тона наряда младшей дочери имеют символическое значение: она узнаёт еще вольную жизнь, до которой уже не доживет старшая. Этот контраст подчеркнут и общим цветовым решением. Картина построена на исключительном богатстве красочных сочетаний, на тончайшей нюансировке цвета, смело, свободно, артистично, с виртуознейшей передачей фактур тканей, меха, дерева и столь же тонким ощущением тусклого света, пробивающегося сквозь маленькое оконце.

Но над всем этим властвует один образ — величественный, сдержанный образ Меншикова. Суриков сумел создать его настолько выразительным, что даже если бы Меншиков не был исторически известным лицом, это произведение предстало бы не бытовой картиной о драме одной семьи, а подлинно историческим полотном, посвященным человеческой трагедии.



Дионисий. Богоматерь Одигитрия



А. Рублев. Троица

Суриков очень долго искал модель для своего героя. Он написал много этюдов с разных лиц, изучил всю иконографию Меншикова, но ему были нужны живые впечатления. Однажды на Пречистенском бульваре в Москве он встретил человека, удивительно напоминавшего Меншикова. Это был некто Невенгловский, отставной учитель, нелюбимый и недоверчивый старик. Интересно проследить, как менялся образ Меншикова от этюда с Невенгловского до окончательного образа в картине, ибо художник не перенес, разумеется, в картину портрет учителя, хотя он и «совсем Меншиков», а творчески переосмыслил его. На этюде это лицо слабого, больного, одинокого, уставшего от жизни старика, пассивно позирующего художнику. Меншиков на суриковской картине — это человек бурного темперамента, больших страстей, недожизненного ума, когда-то «счастья баловень безродный», теперь тяжело, но стойко переживающий удары судьбы. Весь его облик трагичен, но лежащая на колене судорожно сжатая рука еще полна силы. Его словно отлитое в бронзе лицо, с резким профилем, характерным тяжелым подбородком выражает не только страдание, но и волю, силу характера, яркую индивидуальность, огромное внутреннее напряжение. Как и в «Утре стрелецкой казни», Суриков не боится отойти от точности изображения во имя высшей художественной правды.

Картина была показана на выставке 1883 г. Официальные критики не поняли ее. Приученные к уже сложившимся академическим схемам живописи на исторические сюжеты, к этнографической точности в историческом костюме, к маскараду антуража и увидевшие на этот раз подлинно жизненную историческую драму, они испугались, растерялись. Даже коллеги-художники осыпали Сурикова упреками. Его обвиняли в том, что Меншиков очень велик для этой избы («Ведь если ваш Меншиков встанет, то он пробьет головой потолок», — говорил Сурикову Крамской), его кулак больше лица сидящей у ног Марии. Они не понимали, что это не ошибка, не просчет художника, а глубоко продуманный прием, что все это нужно для того, чтобы Меншиков казался орлом, которому тесно в клетке. «Правда жизни не есть правда искусства, это две разные правды». Суриков обладал поэтическим, образным видением мира, особенно свойственным народному творчеству — былинам, сказкам. Ему были понятны метафора, гипербола, с их помощью он более выразительно изображал людей, их характеры и чувства. Огромному, величественному Меншикову — полководцу, сподвижнику, помощнику и ученику Петра — тесно, душно, невозможно жить в этом замкнутом мире, обрекающем его на гибель. То, что критики принимали за неточность и промах, было высшей точностью и находкой. Это была жизненная и историческая правда искусства. Сам художник очень верно писал: «В исторической картине ведь и не нужно, чтобы было совсем так, а чтобы возможность была, чтобы похоже было. Суть-то исторической картины —

угадывание. Если только сам дух времени соблюден, в деталях можно какие угодно ошибки делать».

Так, преломляя жизненные впечатления, знания, полученные из исторических и иконографических источников, осмысливая эпоху, а главное, ведомый своим талантом, художник создал выразительный образ опального Меншикова, которого недаром сравнивали с шекспировскими героями. И трудно теперь представить себе Меншикова другим. Именно реальность, жизненность исторических образов Сурикова, без этнографической мелочности передававшего «дух времени», и явились тем новым, что совершило переворот в русской исторической живописи и благодаря чему она получила мировое признание.

Мы подробно остановились на нескольких произведениях. Но в каждом истинном произведении искусства любого жанра (историческом, батальном, анималистическом, портрете, пейзаже или натюрморте) мы можем проследить, как средствами живописного языка: с помощью композиции, колорита, рисунка, светотени, линейного ритма, силуэта и т. д., — постигая дух изображаемого времени и характер модели, изучая все возможные источники, художник вынашивает свой замысел и воплощает его в материале. Это относится не только к живописи, но и ко всем видам изобразительного искусства, оперирующим своим собственным языком.

Мы говорили о множестве методов и подходов, используемых при анализе произведения искусства. За последние десятилетия в многостороннем, комплексном анализе стало играть большую роль технико-технологическое исследование: исследование в рентгеновских, ультрафиолетовых и инфракрасных лучах, биохимический анализ красителей, использование фотографий в косом свете и т. п. Именно на основе комплексного анализа проведено автором данной работы с помощью технико-технологических лабораторий ГРМ и ГТГ исследование творчества Андрея Матвеева и Ивана Вишнякова — двух замечательных живописцев XVIII в. Проследим роль технико-технологического исследования при атрибуции произведения, идентификации его с именем конкретного художника (если оно анонимно), определении места и времени его создания на примере портрета Анны Леопольдовны кисти известного русского художника середины XVIII столетия Ивана Яковлевича Вишнякова.

Анна Леопольдовна, племянница императрицы Анны Иоанновны, была регентшей при своем малолетнем сыне Иване Антоновиче с конца 1740 по конец 1741 г., когда Елизавета Петровна разогнала этот, по выражению В.О. Ключевского, «брауншвейгский табор» и положила конец ее «убоному правлению», воцарившись на престоле. На дошедшем до нас портрете Анна Леопольдовна изображена сидящей в кресле в обыкновенном оранжевого цвета платье с белой повязкой на голове (по воспоминаниям современников, она часто страдала головными

болями). Но изучение в рентгеновских, ультрафиолетовых и инфракрасных лучах, микроскопическое и химическое исследование показали, что сначала портрет был задуман как парадный (на рентгенограмме виден совсем другой головной убор, напоминающий треуголку, регалии на груди), но, главное, регентша была изображена со своим малолетним сыном-императором, которого на портрете она обнимает левой рукой. Его круглое большеглазое лицо и застежка камзольчика видны даже без всякого рентгена, проступая сквозь верхний красочный слой. Из этого следует, что художник писал Анну Леопольдовну в год ее регентства — 1741-й, а переписал после переворота, когда Ивана Антоновича уже отправили в Шлиссельбургскую крепость и о нем и упоминать было нельзя. Таким образом, портрет был начат в 1741 г. и завершен (той же рукой, что доказывает исследование) между 1742-м (началом ссылки опального семейства) и 1746-м (годом смерти регентши). Портрет Анны Леопольдовны в оранжевом платье, как он именуется в месте хранения — запасниках ГРМ, был анонимным до его исследования. Сравнительный анализ почерка Вишнякова с его эталонными вещами (*эталонами* называются бесспорные произведения художника, в данном случае это парные портреты четы помещиков Тишининых из Рыбинского музея, подписные и датированные, и уже упоминавшиеся портреты детей Фермор — Сары Элеоноры и ее брата Георга Вильгельма) доказал несомненное авторство Вишнякова²³. Портрет мальчика Фермора, вначале задуманный в пару к портрету сестры — в партикулярном платье на фоне какого-то пейзажа, что отчетливо читается на рентгенограмме, Вишняков также переписал (вернее, повелел его переписать, не трогая лица, своему ученику), изобразив его в полном облачении сержанта лейб-гвардии Преображенского полка. Это могло произойти не ранее 1758 г., когда Вильгельм (Виллим) Фермор получил этот чин и был введен в графское достоинство, и не позднее 1761 г., когда он был произведен в офицеры (и, следовательно, должен был носить совсем другой мундир). В анализе произведения и его атрибуции имеет значение даже изучение состава красок. Так, в случае с портретом мальчика Фермора небезынтересен тот факт, что камзол модели, как показало исследование, написан не киноварью, а красным реальгаром, редкостно красивой по цвету краской. Но поскольку реальгар — это сернистый мышьяк и вреден для здоровья, с 1761 г. живописцам было запрещено использовать его, что является еще одним подтверждением даты написания портрета в окончательном виде, каким он дошел до нас. Вместо пейзажа фоном на портрете оказался интерьер, от пейзажного фона из прежнего варианта сохранилась только колонна, написанная как бы в параллель к колонне на портрете его сестры²⁴. Примеры можно продолжить.

До сих пор мы говорили о формальном анализе, об инструментари, который помогает нам понять природу создания художественного произведения. И это вполне естественно, потому что только через анализ формы можно подойти к тому, что составляет сущность искусства, его духовное начало. Иного пути нет.

«О духовном в искусстве» — так В.В. Кандинский назвал свою литературную работу, написанную почти в то же самое время, когда Г. Вёльфлин определял основные понятия искусства. Приблизительно в те же годы проблемы современного искусства осмысливали русские религиозные философы (достаточно напомнить статью о. Сергия Булгакова «Труп красоты» о кубизме Пикассо). Их высказывания об искусстве никоим образом не претендовали на образцы анализа, но их поиски на этом пути, их глубокие мысли, высказанные по поводу отдельного произведения или явления в целом, важны для нас и сегодня. Естественно, в поисках духовной опоры они обращались к более близким и понятным им формам искусства, к истокам православной культуры, и прежде всего к религиозной живописи, к иконописи. Ибо в годы, когда основная часть интеллигенции оказалась на стороне революционных разрушителей России, именно русские религиозные философы, прошедшие трудный «путь от марксизма к идеализму», увидели спасение в тысячелетнем наследии православной культуры.

Икона как художественное воплощение образа интересовала русских мыслителей еще с XVI—XVII вв. (Иосиф Волоцкий «Послание иконописцу и три “слова” о почитании святых икон», Максим Грек «О святых иконах», известный трактат Симона Ушакова «К люботщательному иконного писания» и полемика с художником неистового протопопа Аввакума). В XIX столетии, особенно во второй его половине, этими вопросами занимались такие писатели и философы, как Д. Соснин, Н. Надеждин, И. Снегирев, знаменитый филолог, специалист по античности и Древней Руси, по сути, родоначальник, как уже говорилось выше, иконографического метода в искусстве Ф.И. Буславев. Но особый интерес русской философской мысли к изобразительному искусству наблюдается именно в начале XX в. (В.В. Розанов, кн. Е.Н. Трубецкой, о. Павел Флоренский, Н.А. Бердяев, о. Сергей Булгаков и др.). Причем наряду с древнерусской иконой пристально изучается и современная религиозная живопись. Иоанн Соловьев анализирует выставку пяти религиозных полотен В.М. Васнецова 1910 г. («Сошествие во ад», «Евхаристия», «Распятие», «О Тебе радуется», «Страшный суд»), А.М. Ремизов — картины В.Д. Поленова на евангельские сюжеты (1915). В этих работах изображение рассматривается с точки зрения верности и христианским догматам, и художественной правде в противовес «лжи истасканного рационализма» (Ремизов). Ибо только при таком подходе, по мнению этих исследователей, достигается подлинная духовная истина в искусстве. Несколько иначе ставит вопрос о духовном в искусстве Е.Н. Трубецкой в своих

знаменитых трех очерках об иконе. Первый — «Умозрение в красках» имеет подзаголовок «Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи». Для автора этот вопрос — важнейший в «дни обнажения мирового зла и бессмыслицы» (все три очерка написаны в период Первой мировой войны: в 1915, 1916 и 1917 гг.). Икона и древнерусский храм в целом, по Трубецкому, отвечают на вопрос о смысле жизни, представляя не реальную действительность, а идеал, к которому должен стремиться человек. Икона (например, рублевская «Троица») — одновременно и выражение скорби о всех живущих («о всей твари поднебесной»), и пламенная надежда, и «успокоение в Боге». Икона возвещает радость миру, потому она так и красочна. Говоря о двух мирах в древнерусской иконописи, Трубецкой на многочисленных примерах показывает роль красок, символичность их значения в отделении мира здешнего от потустороннего. Иконописец для него — избранник, а не ремесленник, он сочетает в себе иноческое подвижничество с высшей радостью духовного творчества. В иконе выражается вся внутренняя история национального самосознания и мысли²⁵. Сравнивая в своей первой статье фрагмент фресковой росписи свода владимирского Успенского собора, изображающей праведников, идущих в рай (Андрей Рублев и Даниил Черный), с этой же сценой в киевском Владимирском соборе (В.М. Васнецов), Трубецкой тонко замечает, что у Васнецова движение передано не только душевное, но и физическое, видно, как праведники всем телом стремятся в рай, а у Рублева фигуры абсолютно статичны, руки плотно прижаты к телу и движение выражено одними глазами, «взором», символически, чем и подчеркивается власть духа над телом. Вопрос о смысле жизни, считает Трубецкой, один и тот же во все века и всегда будет решаться во всех видах и жанрах истинного искусства. Изобразительное искусство, визуально превращающее физическую жизнь в жизнь духовную, как говорил В.С. Соловьев, само имеет свое «Откровение», способно внутренне преобразовать мир, одухотворять материю, оно свободно от власти материального процесса и потому «пребывает вечно»²⁶. И хотя, по его мнению, «художественная красота есть только символ лучшей надежды, минутная радуга на темном фоне нашего аскетического существования», быть может, одухотворенное прекрасное способно изменить что-то к лучшему в душе человека, его созерцающего. А это ли не благороднейшая из миссий, возложенная на искусство?!

Все вышеизложенное лишь приближает нас к основной теме и основным задачам, стоящим перед будущими искусствоведами: оно только вводит нас в неисчерпаемое богатство истории и теории изобразительного искусства — живописи, графики, скульптуры, а также архитектуры и декоративно-прикладного искусства — и открывает перед нами благодатное поле для изучения и исследования того, что создается по законам гармонии.

Примечания

¹ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994. С. 35.

² Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней. М., 1995. С. 451.

³ См.: Виттер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985.

⁴ Продолжим цитату: «...вспомним технику офорта — война и смерть, болезни и уродства, праздники и триумфы, сумасшествие, жадность, ненависть человека; вспомним развалины Сегерса и крестьян Остаде, нищих и восточных мудрецов Рембрандта, «*vari caprici*» и «*Scherzi di fantasia*» Тьеполо, ужасы войны Калло и кошмары Гойи. Есть своеобразное несоответствие между светло-красным штрихом на черном асфальте и позднейшим отпечатком офорта на бумаге. Быть может, это несоответствие отчасти объясняет постоянное возвращение офортиста к одной и той же доске, обилие пробных отпечатков и состояний, неожиданные переломы в замысле художника («Три креста» Рембрандта). Следует отметить также большое значение случайности при печатании офорта, в рецепте асфальта и кислоты. Наконец, необходимо обратить внимание на импровизационную сущность офорта, который гораздо живописнее, динамичнее, правдивее и свободнее резцовой гравюры, который не требует от художника ни физических усилий, ни профессиональной рутины» (Виттер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. С. 53).

⁵ Подробнее см.: Виттер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. С. 153.

⁶ Винсент Ван Гог. Письма. М., 1966. С. 390.

⁷ См.: Алтатов М.В. Фрески Пьеро делла Франчески в Ареццо // Этюды по всеобщей истории искусства. М., 1979. С. 33—34.

⁸ Виттер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. С. 181.

⁹ Там же. С. 108.

¹⁰ Подробнее см.: Виттер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. Глава об архитектуре. Здесь и далее мы придерживаемся в основном его взглядов на архитектуру в ее последнем качестве «триады Витрувия» — «красоте».

¹¹ Подробнее см.: Соколов А. Теория стиля. М., 1968.

¹² Виттер Б.Р. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XVII—XVIII вв. Ренессанс. Барокко. Классицизм. М., 1966. С. 7.

¹³ Подробнее см.: Власов В. Стили в искусстве. Словарь. СПб., 1995. С. 539.

- ¹⁴ Там же. С. 541, 544.
- ¹⁵ *Евангулова О.С.* О некоторых итогах развития русского искусства в XVIII веке. К проблеме специфики художественного самочувствия // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып. 3. С. 72.
- ¹⁶ *Вёльфлин Г.* Указ. соч. С. 317.
- ¹⁷ См.: *Кибрик Е.А.* Объективные законы композиции в изобразительном искусстве // Вопросы философии. 1966. № 10.
- ¹⁸ *Дмитриева Н.А.* Изображение и слово. М., 1962. С. 48—49.
- ¹⁹ *Кантор А.М.* О стиле и стилистическом анализе // Советское искусствознание. 77. М., 1978. С. 248—249.
- ²⁰ Цит. по: *Лазарев В.Н.* Николай Ильич Романов (1867—1948) // Советское искусствознание. 75. М., 1976. С. 312—328.
- ²¹ См.: *Алпатов М.В.* «Венера» Джорджоне // М.В. Алпатов. Этюды по всеобщей истории искусства. С. 40.
- ²² Подробнее см.: *Сатого И.Г.* Некоторые аспекты анализа произведений изобразительного искусства // Советское искусствознание. 77. С. 256—271.
- ²³ Подробнее см.: *Ильина Т.В.* Иван Яковлевич Вишняков. Жизнь и творчество. М., 1979.
- ²⁴ См.: Там же.
- ²⁵ См.: *Трубецкой Е.Н.* Россия в иконе. М., 1917.
- ²⁶ *Соловьев Вл.* Общий смысл искусства // Соч. В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 398.

Рекомендуемая литература

Античные мыслители об искусстве. М.; Л., 1938.

Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней. М., 1995.

История европейского искусствознания. Ч. 1. От античности до XVIII в. М., 1963; Ч. 2. Первая половина XIX в. М., 1965; Ч. 3. Вторая половина XIX в. М., 1966; Ч. 4. Вторая половина XIX — начало XX в. Кн. 1—2. М., 1969.

Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. В 7 т. М., 1965—1970.

Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв. Антология. Вып. 1 / Под ред. и с предисл. Н.К. Гаврюшина. М., 1993.

ЛИТЕРАТУРА ОБЩАЯ

Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.

Вентури Л. От Мане до Лотрека. М., 1958.

Вентури Л. Художники Нового времени. М., 1956.

Вельфлин Г. Истолкование искусства. М., 1922.

Винкельман И. История искусства древности. М., 1933.

Виттер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI в. М., 1956.

Виттер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985.

Виттер Б. Р. Итальянский Ренессанс XIII—XVI вв. Курс лекций. В 2 т. М., 1977.

Виттер Б. Р. Статьи об искусстве. М., 1970.

Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М., 1962.

Каган М. С. Философия культуры. СПб., 1996.

Колязина Н. В., Комелов Г. Н. Русское искусство Петровской эпохи. Л., 1990.

Кожин В. Виды искусства. М., 1960.

Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995.

Неверов О. Я. Культура и искусство античного мира. Л., 1981.

Петров В. Н. «Мир искусства». М., 1975.

Прокофьев В. Н. Гойя в искусстве романтической эпохи. М., 1986.

Романов Н. И. Введение в историю искусства. Лекции, читанные на Высших женских курсах 1916—1917 гг. М., 1917.

Сапронов П. А. Культурология. Курс лекций по теории и истории культуры. СПб., 1998.

Советское искусствознание за 1976—1979 гг. Сб. (разд. «Вопросы методологии»).

Фриче В. Социология искусства. М.; Л., 1926.

ЛИТЕРАТУРА О ПРОИСХОЖДЕНИИ ИСКУССТВА

Гирн И. Происхождение искусства. Харьков, 1923.

Гуцин А. Происхождение искусства. М.; Л., 1937.

Столяр А. Д. Происхождение изобразительного искусства. М., 1985.

Тейлор Э. Первобытная культура. М., 1939.

Фрезер Д. Золотая ветвь. М.; Л., 1931.

ЛИТЕРАТУРА ПО ЭСТЕТИКЕ

Соловьев Вл. Общий смысл искусства. Красота в форме // Соч. В 2 т. М., 1988. Т. 2.

Спенсер Г. Эстетические чувства // Соч. М., 1898. Т. 2.

Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.; Л., 1935.

ЛИТЕРАТУРА ПО ПРОБЛЕМАМ: НАПРАВЛЕНИЕ, МЕТОД, СТИЛЬ

196

Барокко в России. Сб. статей. М., 1994.

Бицилли П. М. Место Ренессанса в истории культуры. СПб., 1996.

Бицилли П. М. Элементы средневековой культуры. СПб., 1995.

Вагнер Г. К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987.

Вагнер Г. К. От символа к реальности. М., 1980.

Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. СПб., 1994.

Виттер Б. Р. Ренессанс, барокко, классицизм. Сб. статей. М., 1966.

Власов В. Г. Стили в искусстве. Словарь. Т. 1. СПб., 1995; Т. 2. СПб., 1996; Т. 3. СПб., 1997.

Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972.

Данилова И. От Средних веков к Возрождению. М., 1975.

Знамеровская Т. П. Направление, творческий метод и стиль в искусстве. Л., 1975.

Иоффе И. Культура и стиль. М.; Л., 1933.

Кызласова И. Л. Становление и развитие иконографического метода в трудах Ф.И. Буслаева и Н.П. Кондакова. Автореф. канд. дисс. М., 1978.

Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля. М., 1994.

Рязанцев И. В. Барокко в России XVIII — начала XIX в. М., 1991.

Сарабьянов Д. В. Стиль модерн. М., 1989.

Panofsky E. Renaissance and Renaiscentes in Western Art. Stockholm, 1960.

ЛИТЕРАТУРА ПО ПРОБЛЕМАМ АНАЛИЗА
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Алексеева Т.В. ВЛ. Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII—XIX вв. М., 1975.

Алтатов М.В. Композиция в живописи. М., 1941.

Алтатов М.В. Описание и анализ памятников искусства. М., 1943.

Алтатов М.В. Памятник древнерусской живописи конца XV века. Икона «Апокалипсис» Успенского собора Московского Кремля. М., 1964.

Алтатов М.В. Этюды по всеобщей истории искусств. М., 1979.

Алтатов М.В. Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1939.

Барокко в России. Сб. ст. / Под ред. А.И. Некрасова. М., 1926.

Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. Т. 1.

Борисова Е.А., Стернин Г.Ю. Русский модерн. М., 1990.

Бринкман А.Э. Пластика и пространство как основные формы художественного выражения. М., 1935.

Брунов Н. Очерки по истории изучения архитектуры. Т. 1, 2. М.; Л., 1937.

Василенко В.М. Художественный анализ А.В. Бакушинского произведения русской живописи // Советское искусствознание; 73. М., 1974.

Вёльфлин Г. Классическое искусство. СПб., 1912.

Волков Н.Н. Восприятие картины. М., 1976.

Волков Н.Н. Композиция в живописи. М., 1977.

Волков Н.Н. Цвет в живописи. М., 1965.

Волошин М.А. Лики творчества. Л., 1988.

Герц В. «Танкред и Эрминия». Л., 1947.

Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1913.

Даниэль С.М. Искусство видеть. Л., 1990.

Даниэль С.М. Картина классической эпохи. Л., 1986.

Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.

Ильина Т.В. Иван Яковлевич Вишняков. Жизнь и творчество. М., 1979.

Кибрик Е.А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве // Вопросы философии. 1966. № 10.

Коровкевич С.В. Анализ картины. Л., 1975.

Линник И.В. Голландская живопись XVII в. и проблемы атрибуции картин. Л., 1980.

Мурина Е. Проблемы синтеза пространственных искусств. М., 1982.

Петров В.Н. Конная статуя Петра I работы Растрелли. Л., 1972.

Прокофьев В.Н. «Каприччос» Гойи. М., 1960. Т. 1—II.

Пунин Н.Н. Русское и советское искусство. М., 1976.

Пуришев Б., Михайловский Б. Очерки истории древнерусской монументальной живописи. М.; Л., 1941.

Соловьев Вл. Общий смысл искусства // Вл. Соловьев. Соч. В 2 т. М., 1988. Т. 2.

Суздалев П. К. Основы понимания живописи. М., 1964.

Турчин В. С. Эпоха романтизма в России. М., 1981.

Успенский Б. Поэтика композиции. М., 1970.

Фолль К. Опыты сравнительного изучения картин. М., 1916.

Фромантен Э. Старые мастера. М., 1996.

Шорохов Е. Теоретические работы Е.А. Кибрика о композиции // Искусство. 1974. № 7.

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА ПО ОТДЕЛЬНЫМ ВИДАМ ИСКУССТВА

ГРАФИКА

Гаврилова Е.И. Русский рисунок XVIII века. Л., 1983.

Грабарь И.Э. Серов — рисовальщик. М., 1969.

Ивенский С.Г. Книжный знак. М., 1980.

Калитина Н.Н. Оноре Домье. М., 1955.

Корнилов П.Е. Офорт в России XVII—XX вв. М., 1953.

Коростин А.Ф. Начало литографии в России. М., 1943.

Коростин А.Ф. Русская литография XIX в. М., 1953.

Лебедев Г.Е. Русская книжная иллюстрация XIX в. М., 1952.

Полевой В.М. 20 лет французской графики. М., 1981.

Ровинский Д.А. Подробный словарь русских граверов XVI—XIX вв. В 2 т. СПб., 1895—1899.

Свирин А.Н. Древнерусская миниатюра. М., 1950.

Турова В.В. Что такое гравюра. М., 1977.

Черневич Е.В. Язык графического дизайна. М., 1975.

ЖИВОПИСЬ

Валериус С.С. Монументальная живопись. Современные проблемы. М., 1979.

Виттер Б.Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета (1640—1870). М., 1962.

Виттер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта. (Жизнь вещей). Казань, 1922.

Виттер Б.Р. Становление реализма в голландской живописи XVII в. М., 1957.

Врангель Н.Н. Миниатюра в России. СПб., 1909.

Ильина Т.В. Русское искусство XVIII века. М., 1999.

Ильина Т.В., Римская-Корсакова С.В. Андрей Матвеев. М., 1984.

Киплик Д.И. Техника живописи. М.; Л., 1950.

Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески XI—XV вв. М., 1973.

Лазарев В. Н. История византийской живописи. Т. 1. М., 1947; Т. 2. М., 1948.

Прокофьев В. Н. Гойя в искусстве романтической эпохи. М., 1986.

Ревалд Дж. История импрессионизма. Л.; М., 1959.

Ревалд Дж. Постимпрессионизм. Л.; М., 1962.

Чернышев Н. Искусство фрески в Древней Руси. М., 1954.

Чубова А. П., Иванова А. П. Античная живопись. М., 1966.

СКУЛЬПТУРА

Андросов С. О. Скульптура Летнего сада: проблемы и гипотезы // Культура и искусство России XVIII века. Новые материалы и открытия / Под ред. Б. В. Сапунова. Л., 1981.

✓ Аркин Д. Образы скульптуры. Л., 1961.

Вагнер Г. К. Скульптура Древней Руси. М., 1969.

Воицинина А. И. Римский портрет. Л., 1974.

✓ Ермонская В. В. Что такое скульптура. М., 1977.

Ермонская В. В., Нетунахина Г. Д., Попова Т. Ф. Русская мемориальная скульптура. К истории художественного надгробия в России XI — начала XX в. М., 1978.

Из бронзы и мрамора. Книга для чтения по истории русской и советской скульптуры. Л., 1965.

Колтинский Ю. Д. Скульптура Древней Эллады. М., 1963.

Мацулевич Ж. А. Летний сад и его скульптура. Л., 1936.

Петров В. Н. М. И. Козловский. М., 1977.

Рязанцев И. В. Русская скульптура второй половины XVIII — начала XIX века. (Проблемы содержания). М., 1994.

Терновец Б. Н. Русские скульпторы. М., 1924.

АРХИТЕКТУРА И ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Алтатов М. В. Этюды по всеобщей истории искусства. М., 1979.

Аркин Д. Образы архитектуры. М., 1941.

Бартенева И. А., Батажкова В. Н. Русский интерьер XVIII—XIX вв. Л., 1977.

Бартенева И. А., Батажкова В. Н. Русский интерьер XIX века. Л., 1984.

Бирюкова Н. Ю. Западноевропейское прикладное искусство XVII—XVIII вв. Л., 1972.

Виттер Б. Р. Архитектура русского барокко. М., 1978.

Грабарь И. Э. О русской архитектуре. М., 1969.

Грабарь И. Э. Петербургская архитектура в XVIII—XIX веках. СПб., 1994 (переизд. П. Кнебель).

Кеса Д. Стили мебели. Будапешт, 1979.

Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830—1910-х гг. М., 1978.

Кожин Н. А., Сидоров А. А. Архитектура средневековья. М., 1940.

Коришунова Т.Т. Русские шпалеры. Петербургская шпалерная мануфактура. Л., 1975.

Коришунова Т.Т. Костюм в России XVIII — начала XX в. Из собрания Государственного Эрмитажа. Л., 1979.

Кучумов А.М. Убранство русского жилого интерьера XIX в. Л., 1977.

Кучумов А.М. Русское декоративно-прикладное искусство XIX в. в собрании Павловского дворца-музея. Л., 1981.

Мак-Коркодейл Ч. Убранство жилого интерьера от античности до наших дней. М., 1990.

Малинина Т., Тарасова Л. Мозаика и цветное стекло в России XVIII в. Л., 1986.

Mc Grath R., Frost A. Glass in Architecture and interior Decoration. London, 1961.

Моран А. де. История декоративно-прикладного искусства. М., 1982.

Пунин А.Л. Архитектурные памятники Петербурга второй половины XIX в. Л., 1981.

Пунин А.Л. Архитектура Петербурга середины XIX в. Л., 1990.

Соколова Т. Орнамент — почерк эпохи. Л., 1972.

Соловьев С., Динеева Ю. Стекло в архитектуре. М., 1981.

Русское декоративное искусство. В 3 т. М., 1962—1965.

Темерин С.М. Русское прикладное искусство. М., 1960.

Шелковников Б. Художественное стекло. Л., 1962.

Шуази О. История архитектуры. В 2 т. М., 1957.

Флетчер Б. История архитектуры. СПб., 1911.

Список сокращений

- ГМИИ — Государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина
ГМГС — Государственный музей городской скульптуры (Санкт-Петербург)
ГРМ — Государственный Русский музей
ГТГ — Государственная Третьяковская галерея
ГЭ — Государственный Эрмитаж
РАН — Российская академия наук
РНБ — Российская национальная библиотека

Список иллюстраций

ГРАФИКА

- Гварди.* Триумфальная арка на набережной. Кар., бистр, акв. ГЭ.
Рембрандт. Стоящий актер. Сангина. ГЭ.
А. Иванов. Знавшие Иисуса смотрят на Голгофу. Акв. «Библейские эскизы». 1850-е гг. ГТГ.
Г. Гольбейн Младший. Портрет Томаса Говарда, графа Серрей. Рис. Виндзорская Королевская библиотека.
Ф. Васильев. Трубецкой раскат Петропавловской крепости. Рис. из серии «Санкт-Петербург». 1718—1722. Перо, бистр. ГРМ.
А.Ф. Зубов. Панорама Петербурга. 1727. Фрагмент. Офорт, рез.
Гравюра по рисунку М. И. Махаева к альбому, посвященному 50-летию Петербурга. 1753. Офорт, рез.
Э.Мане. Портрет мадам Жюль Жюймэ. Ит. кар. ГЭ.
Леонардо да Винчи. Старик и юноша. Эскиз голов старика и юноши в профиль. Рис. Сангина. Галерея Уффици, Флоренция.
Ф. Клуэ. Портрет Карла IX. Ок. 1566. Ит. кар., сангина. ГЭ.
Т. Жерико. Рисунок к «Плоту «Медузы»» (близкий к окончательному варианту). Кар.
Т. Жерико. Плот «Медузы». 1819. Холст, масло. Музей Орсе, Париж.
В. Серов. Портрет балерины Т. Карсавиной. Рис. 1909. Бумага, граф. кар. ГТГ.
В. Серов. Портрет балерины А. Павловой. Рис. 1909. Кар. ГРМ.
А.Дюрер. Св. Иероним в келье. 1514. Гравюра на меди.
А.Ф. Зубов. Свадьба Петра I и Екатерины 19 февраля 1712 года в Петербурге. 1712. Офорт, рез.
А.Ф. Зубов. Триумфальный ввод шведских судов в Петербург 9 сентября 1714 года после победы при Гангуте. 1714. Офорт, рез.
О. Домье. Литография. Из альбомов каррикатур О. Домье 1830—1860-х гг.

В. Лебедев. Рисунки к книге С.Я. Маршака «Детям». Усатый полосатый. Багаж. М., 1997.

А. Бенуа. Иллюстрация к «Медному всаднику» А. С. Пушкина.

М. Добужинский. Иллюстрация к «Белым ночам» Ф.М. Достоевского.

Кукрыниксы. Иллюстрации к «Даме с собачкой» А. П. Чехова.

Экслибрис Анатолия Калашникова для швейцарской собирательницы Руфи Ирлет.

ЖИВОПИСЬ

Ж. Клуэ. Портрет Франциска I. Ок. 1525. Холст, масло. Лувр, Париж. (см. титульный лист).

Иоанн Златоуст. Мозаика апсиды храма св. Софии в Киеве. Фрагмент. XIX в.

Бенцио Гоццолли. Поклонение волхвов. 1459–1460. Фреска капеллы в палаццо Медичи—Рикарди. Фрагмент. Флоренция.

«Игры с быком». Фреска из Кносского дворца. Ок. 1500 г. до н. э. Крит.

Джотто ди Бондоне. Поцелуй Иуды. Фреска капеллы дель Арена в Падуе. Между 1305—1313. Фрагмент.

202 *Микеланджело.* Сотворение Адама. 1508–1519. Фреска плафона Сикстинской капеллы. Фрагмент. Ватикан.

Сикстинская капелла Ватикана. Общий вид.

Рафаэль. Изведение апостола Петра из темницы. Фреска станц Ватикана. 1508—1511.

А. Овсов. Портрет Екатерины I. 1724. Миниатюра. Эмаль на золотой пластине. ГЭ.

Г. С. Мусиковский. Портрет Петра I на фоне Петропавловской крепости и Троицкой площади. 1723. Миниатюра. Эмаль на золотой пластине. ГЭ.

А. Матвеев. Автопортрет с женой, 1929(?). Холст, масло. ГРМ.

И.Н. Никитин. Портрет Прасковьи Иоанновны. 1714. Холст, масло. ГРМ.

В.Л. Боровиковский. Портрет М. И. Лопухиной. 1797. Холст, масло. ГТГ.

В.Л. Боровиковский. Портрет А. И. Безбородко с детьми. 1803. Холст, масло. ГРМ.

Э. Мане. Нана. 1877. Холст, масло. Музей Орсе, Париж.

Э. Мане. Мадемуазель Викторина в костюме матадора. 1862—1863. Холст, масло. Метрополитен музей, Нью-Йорк.

Э. Дега. Женщина, расчесывающая волосы. Пастель. ГЭ.

Ф. Алексеев. Вид на Адмиралтейство и Дворцовую набережную. 1810-е гг. Холст, масло. ГТГ.

Успение Богоматери. XIV в. Дерево, темпера. ГТГ.

Никита Павловец. Богоматерь Вертоград заключенный. Ок. 1670. Дерево, темпера. ГТГ.

Ян ван Эйк. Чета Арнольфини. 1434. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон.

С. Боттичелли. Рождение Венеры. Ок. 1380. Холст, масло. Галерея Уффици, Флоренция.

Д. Г. Левицкий. Портрет М. Н. Кречетникова. 1782. Холст, масло. ГТГ.

К. Моне. Дом в Аржантее. Холст, масло. Музей Орсе, Париж.

А. Рябушкин. Свадебный поезд в Москве (XVII столетие). 1901. Холст, масло. ГТГ.

Ф. Толстой. Семейный портрет. 1830. Холст, масло. ГРМ.

Давид. Клятва Горациев. 1784—1785. Холст, масло. Лувр, Париж.

Делакруа. Поединок гяура с пашой. 1820-е гг. Холст, масло.

Э. Мане. Завтрак на траве. 1863. Холст, масло. Музей Орсе, Париж.

Джоржоне. Спящая Венера. 1508—1510. Холст, масло. Картинная галерея, Дрезден.

Тициан. Венера Урбинская. Ок. 1538. Холст, масло. Галерея Уффици, Флоренция.

В. Ван Гог. Подсолнухи. 1888. Холст, масло. Музей Ван Гога, Амстердам.

П. Сезанн. Игроки в карты. 1893—1896. Холст, масло. Музей Орсе, Париж.

П. Брейгель Старший. Избиение младенцев. 1566. Холст, масло. Художественно-исторический музей, Вена.

П. Брейгель Старший. Крестьянский танец. 1568. Холст, масло. Художественно-исторический музей, Вена.

Чудо Георгия о змие. Икона. XV в. Дерево, темпера. ГРМ.

Ангел Златые волосы. Икона. XII в. Дерево, темпера. ГРМ.

Веласкес. Конный портрет инфанта Балтасара Карлоса. 1634—1635. Холст, масло. Прадо, Мадрид.

Пьеро делла Франческа. Портрет герцога Урбинского Федерико да Монтефельтро. 1465—1466. Галерея Уффици, Флоренция.

Тинторетто. Тайная вечеря. 1592—1594. Церковь Сан Джорджо Маджоре, Венеция.

Веласкес. Венера с зеркалом. Ок. 1650. Холст, масло. Национальная галерея, Лондон.

В. А. Серов. Похищение Европы. 1910. Холст, темпера. ГТГ.

П. Федотов. Свежий кавалер. Утро чиновника, получившего первый крестик. 1846. Холст, масло. ГТГ.

Н. Ге. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе. 1871. Холст, масло. ГТГ.

О. Кипренский. Портрет А. А. Челищева. Ок. 1809. Дерево, масло. ГТГ.

Л. Бакст. Древний ужас. Панно. 1908. Бумага, темпера. ГРМ.

Е. Лансере. Императрица Елизавета Петровна в Царском Селе. 1905. Бумага на картоне, гуашь. ГТГ.

П. Филонов. Коровницы. 1914. Холст, масло. ГРМ.

СКУЛЬПТУРА

Пергамский алтарь. 1080—1060 гг. до н. э. Мрамор.

Гигант Алкионей. Фрагмент фриза Пергамского алтаря.

Фидий и его школа. Девушки восточного фриза Парфенона. V в. до н.э. Мрамор. Лувр, Париж.

А. Шлютер. Минерва. Резное панно в вестибюле первого этажа Летнего дворца Петра I в Летнем саду. Дерево. СПб.

К. Оснер. Низвержение Симона-волхва. Рельеф Петровских ворот Петропавловской крепости. Первая четверть XVIII в. СПб.

Лоренцо Гиберти. Восточные двери баптистерия. Первая половина XV в. Флоренция.

Мирон. Дискобол. 460—450 гг. до н.э. Мрамор. Национальный музей Терм, Рим.

Так называемый «Бюст Брута». Первая половина III в. до н.э. Бронза. Палаццо Консерваторе, Рим.

Портрет императора Каракаллы. 211—217. Мрамор. Археологический музей, Неаполь.

Рельефы колонны Трояна в Риме. II в. н. э. Фрагмент.

Кора хиосского мастера. Ок. 520 г. до н.э. Мрамор. Фрагмент. Музей Акрополя, Афины.

Аполлон. Курос из Тенеи. Ок. 1560 г. до н. э. Мрамор. Глиптотека, Мюнхен.

Св. Иосиф. Фрагмент статуи Реймского собора. Ок. 1260.

Водосливы. (гаргуйли) собора в Наумбурге. XIII в. 1240—1250-е гг.

Б. К. Растрелли. Конная статуя Петра I. 1716—1744. Установлена в 1800 г. Бронза. СПб.

Б. К. Растрелли. Голова Пета I. Фрагмент конной статуи.

Донателло. Св. Георгий. Ниша церкви Ор-сан-Микеле. XV в. Фрагмент.

Донателло. Памятник кондотьеру Гаттамелате в Падуе. 1447—1453.

Вероккио. Конная статуя кондотьера Коллеони. 1460—1470-е гг. Венеция.

Страшный суд. Рельеф тимпана портала собора Сан-Лазар в Отэне. 1130—1140.

Микеланджело. Ночь. Аллегорическая фигура на гробнице Джулиано Медичи капеллы Медичи в церкви Сан-Лоренцо во Флоренции. 1520—1534. Мрамор.

Микеланджело. Статуя Джулиана Медичи на гробнице. Мрамор.

Микеланджело. Давид. 1501—1504. Мрамор. Флорентийская академия изящных искусств.

Ф. Шедрин. Фигура воина в аттике центральной башни Адмиралтейства. 1811—1812. Пудостский известняк. СПб.

Э.-М. Фальконе. Памятник Петру I. Деталь.

Э.-М. Фальконе. Памятник Петру I («Медный всадник») на Сенатской площади. 1765—1782. СПб.

Клаус Слютер. Голова пророка. Фрагмент «Колодца пророков». 1395—1403. Монастырь Шанмоль, Дижон.

Ф. Гордеев. Надгробие Н. М. Голицыной. 1780. Мрамор. Государственный научно-исследовательский институт архитектуры им. Щусева, Москва.

Жермен Пилон. Гробница Генриха II и Екатерины Медичи. 1563—1570. Мрамор. Церковь Сен-Дени, Париж.

Жан Гужон. Нимфы. Рельеф «Фонтана невинных» в Париже. 1547—1549. Лувр, Париж.

Скопас. Менада (Вакханка). Ок. 1350 г. до н.э. Мрамор. Скульптурное собрание, Дрезден.

Пракситель. Гермес с Дионисом. Ок. 330 г. до н. э. Мрамор. Фрагмент. Археологический музей, Олимпия.

Константин. IV в. Мрамор. Палаццо Консерваторе, Рим.

Донателло. Давид. 1430-е гг. Бронза. Музей академии художеств, Флоренция.

Неразумная дева. Статуя на портале собора в Магдебурге. 1240—1250-е гг. Фрагмент.

Тома де Томон. Памятник императору Павлу I в Павловском парке. Нач. XIX в.

Эккхард и Ута. Статуи в западном хоре собора в Наумбурге. 1240—1250-е гг.

Микеланджело. Пьета. Кон. XV в. Мрамор. Собор св. Петра, Рим.

Микеланджело. Пьета. Фрагмент (голова мадонны).

Камя Гонзага. Портретное изображение египетского царя Птолемея II и его супруги Арсиной. III в. до н. э. Сардоникс. ГЭ.

Дельфийский возничий. Ок. 470 г. до н. э. Бронза. Археологический музей, Дельфы.

Голова возничего. Фрагмент.

АРХИТЕКТУРА

Львиные ворота в Микенах. XIV в. до н.э.

Иктин и Калликрат. Парфенон на Афинском Акрополе. Главный храм. 447—438 гг. до н.э.

Круглый храм на «Бычьем рынке». I в. до н.э. Рим.

А. Захаров. Адмиралтейство. Центральная башня. 1806—1815. СПб.

Ф. Боррамини. Церковь Сан Карло алле кватро Фонтане. XVII в. Рим.

- А. Щусев.* Казанский вокзал в Москве. 1913—1926.
Ф Шехтель. Особняк С. П. Рябушкинского в Москве. 1900—1902.
К. Росси. Елагин дворец. 1818—1822-е гг. СПб.
К. Росси. Театральная улица (улица зодчего Росси) и задний фасад Александринского театра. 1827—1832. СПб.
А. Гауди. Жилой дом «Каса Мила». Барселоне. 1905—1926.
Ф. Лидваль. Азовско-Донской банк. 1907—1909. СПб.
Тронный зал Кносского дворца. XVI в. до н. э. Крит.
Пантеон в Риме. 120—125.
Интерьер Пантеона.
Колизей. 75—80. Рим.
Д. Трезини. Летний дворец Петра I в Летнем саду. 1710—1712. СПб.
Д. Трезини. Колокольня Петропавловского собора. 1712—1733. СПб.
Церковь св. Кириака в Гернроде. Кон. X—нач. XI в.
Церковь Сан Дзено в Вероне. XI—XII вв.
Неизв. архитектор. Церковь Знамения в Дубровицах. 1690—1704.
Неизв. архитектор. Преображенская церковь в Кижях. 1714.
Интерьер и иконостас Преображенской церкви в Кижях.
Собор в Реймсе. 1212—1311.
Собор во Фрейбурге. XIII—XIV вв.
Г. Кнобельсдорф. Дворец Сан-Суси в Потсдаме. Сер. XVIII.

ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО

Ваза с изображением осьминога из Кносского дворца. Ок. 1500 г. до н.э. Керамика. Археологический музей, Гераклион.

Дипилонская амфора. Сер. XV в. до н.э. Керамика. Археологический музей, Афины.

Пиксида. Фрагмент крышки с изображением четверки лошадей. Сер. VIII в. до н.э. Керамика. Археологический музей, Афины.

М. Я. Веретенников. Бюро наборного дерева. 1790-е гг. СПб.

Неизв. мастер. Кубок-кораблик. Ок. 1706(?). Серебро, литье,ковка, чеканка, резьба, золочение, окраска. Россия.

Штоф и стаканчик. Ямбургский завод. Перв. четв. XVIII в. Стекло бесцветное, гравировка.

Резное навершие из захоронения в Озебрге. X в. Скандинавия.

Неизв. московский мастер. Ковш. 1700. Серебро, литье,ковка, чеканка, резьба, золочение. Россия.

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СТИЛЕ

Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. 1495—1496. Стенопись Трапезной монастыря Санта-Мария делла Грацие. Милан.

Рембрандт. Даная. 1636 и 1646—1647. Холст, масло. ГЭ.

И. Я. Вишняков. Портрет Сарры Элеоноры Фермор. Ок. 1750. Холст, масло. ГРМ.

И. Я. Вишняков. Портрет Вильгельма Георга Фермора. Между 1758—1761. Холст, масло. ГРМ.

Гойя. Сон разума рождает чудовищ. Офорт из серии «Каприччос». Ок. 1797—1798.

ОБ АНАЛИЗЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Э. Мане. Олимпия. 1863. Холст, масло. Музей Орсе, Париж (с. 172, верх, заставка)

Д. Г. Левицкий. Екатерина II-законодательница в храме богини Правосудия. 1783. Холст, масло. ГТГ.

В. Л. Боровиковский. Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке. 1784—1785. Холст, масло. ГТГ. Повторение нач. XIX в. ГРМ.

В. И. Суриков. Меншиков в Березове. 1883. Холст, масло. ГТГ.

Дионисий. Богоматерь Одигитрия. 1482. Дерево, яичная темпера. ГТГ.

А. Рублев. Троица. Ок. 1411. Дерево, яичная темпера. ГТГ.

Учебное издание

Ильина Татьяна Валериановна

ВВЕДЕНИЕ В ИСКУССТВОЗНАНИЕ

Редакция «Образовательные проекты»

Ответственный редактор *О.К. Смирнова*
Художественный редактор *Т.Н. Войткевич*
Технический редактор *А.Л. Шелудченко*
Корректор *И.Н. Мокина*

Общероссийский классификатор продукции
ОК-005-93, том 2; 953005 — литература учебная
Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.02.953.Д.008828.12.02 от 27.12.2002 г.

ООО «Издательство Астрель»
143900, Московская область, г. Балашиха, пр-т Ленина, 81

ООО «Издательство АСТ»
667000, Республика Тыва, г. Кызыл,
ул. Кочетова, д. 28

Наши электронные адреса:
www.ast.ru E-mail: astpub@aha.ru

При участии ООО «Харвест». Лицензия ЛВ № 32 от 27.08.2002.
РБ, 220013, Минск, ул. Кульман, д 1, корп. 3, эт. 4, к. 42.

Республиканское унитарное предприятие
«Минская фабрика цветной печати».
220024, Минск, ул. Корженевского, 20.

По вопросам приобретения книг обращаться по адресу:
129085, Москва, Звездный бульвар, дом 21, 7 этаж
Отдел реализации учебной литературы
«Издательской группой АСТ»
Справки по телефону: (095) 215-53-10, факс 232-17-04



Новая книга одного из самых популярных авторов учебников по истории искусства доктора искусствоведения, профессора Т. В. Ильиной вводит читателя в необычайно богатый мир изобразительного искусства.

Автор обращается к различным культурным эпохам, видам и жанрам творчества, помогает приблизиться к тайне создания художественного образа.

Учебное пособие предназначено для студентов, преподавателей, широкого круга читателей.



ISBN 5-17-021158-9



9 785170 211586