

ЛЕКЦИИ ДЛЯ 2 КЛАССА ДХШ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

1. Искусство средних веков.

Лекция 10 учебных часов. 1 учебный час=40 минут

2. Эпоха Возрождения

Лекция 8 учебных часов. 1 учебный час=40 минут

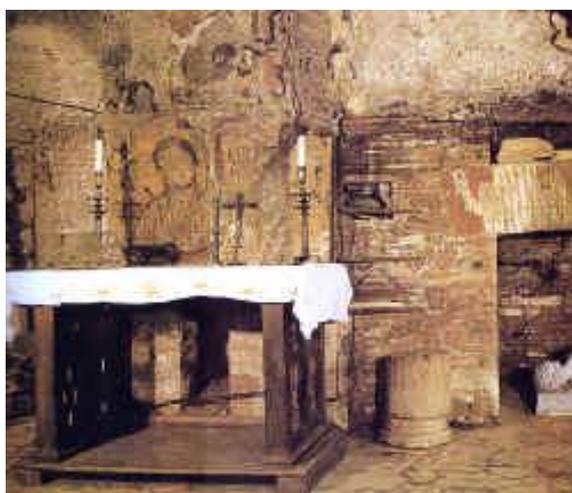
Тема 1

Искусство Византии. Раннехристианская архитектура. Храм Святой Софии в Константинополе. Византийская иконопись.

Искусство Византии

Формирование византийской художественной традиции

Первые столетия существования Византийского государства можно рассматривать как важнейший этап в формировании мировоззрения византийского общества, опиравшегося на традиции языческого эллинизма и принципы христианства. Формирование христианства как философско-религиозной системы было сложным и длительным процессом. Христианство впитало в себя многие философские и религиозные учения того времени. Христианская догматика сложилась под сильным влиянием ближневосточных религиозных учений, иудаизма, манихейства. Оно являлось синтетической философско-религиозной системой, важным компонентом которой являлись античные философские учения. На смену непримиримости христианства со всем, что несло клеймо язычества, приходит компромисс между христианским и античным мирозерцанием. Наиболее образованные и дальновидные христианские богословы поняли необходимость овладения всем арсеналом языческой культуры для использования её в создании философских концепций. Такие мыслители, как Василий Кесарийский, Григорий Нисский и Григорий Назианзин, закладывают фундамент византийской философии, который уходит корнями в историю эллинского мышления. В центре их философии находится понимание бытия как совершенства. Рождается новая эстетика, новая система духовных и нравственных ценностей, меняется и сам человек той эпохи, его видение мира и отношение к вселенной, природе, обществу.



Периодизация византийского искусства

раннехристианский период (так называемой предвизантийской культуры, I—III века);

ранневизантийский период, «золотой век» императора Юстиниана I (527—565), архитектуры храма Святой Софии в Константинополе и равеннских мозаик (IV—VII века);

иконоборческий период (VIII — начало IX века). Император Лев III Исавр (717—741), основатель Исаврийской династии, издал Эдикт о запрещении икон. Этот период получил название «темное время» — во многом по аналогии со сходным этапом христианизации Западной Европы;

период Македонского возрождения (867—1056). Принято считать классическим периодом византийского искусства. XI век стал высшей точкой расцвета. Сведения о мире черпались из Библии и из произведений древних авторов. Гармония искусства достигалась за счёт строгой регламентации;

Комниновское возрождение при императорах династии Комнинов (1081—1185);

Палеологовское возрождение, возрождение эллинистических традиций (1261—1453).

Иконопись

Иконопись Византийской империи была крупнейшим художественным явлением в восточно-христианском мире. Византийская художественная культура не только стала родоначальницей некоторых национальных культур (например, Древнерусской), но и на протяжении всего своего существования оказывала влияние на иконопись других православных стран: Сербии, Болгарии, Македонии, Руси, Грузии, Сирии, Палестины, Египта. Так же под влиянием Византии находилась культура Италии, в особенности Венеции.

Важнейшее значение для этих стран имели византийские иконографии и возникавшие в Византии новые стилистические течения.

Скульптура Византии

Для религиозных целей ваяние с самого начала употреблялось умеренно, потому что восточная церковь всегда неблагоклонно смотрела на статуи, считая поклонение им в некотором роде идолопоклонством, и если до IX века круглые фигуры ещё были терпимы в византийских храмах, то постановлением Никейского собора 842 г. они были совсем устранены из них. Таким образом, главное поприще деятельности для скульптуры было закрыто, и ей оставалось исполнять только саркофаги, орнаментальные рельефы, небольшие диптихи, даримые императорами сановникам и церковным иерархам, переплёты для книг, сосуды и пр. Материалом для мелких поделок такого рода служила в большинстве случаев слоновая кость.

Мозаика

Главной техникой византийской мозаики преимущественно был прямой мозаичный набор, при котором элементы укладываются обратной стороной на постоянную основу. Прямой набор в древности осуществлялся непосредственно на месте мозаичной композиции, будь то пол или стена жилого или общественного помещения: на ровном слое закрепляющей массы делался эскиз, а затем кусочки смальты вдавливались в массу.

Смальтовые композиции отличались большим разнообразием цвета, яркостью, игрой света на поверхности. Главной художественной особенностью византийских мозаик является великолепный золотой фон, мерцающий как при естественном освещении, так и при свете свечей. Обязательным для византийских мастеров стал технический прием выполнения контуров мозаичных фигур. Контур выкладывался в один ряд кубиков и элементов со стороны фигуры или объекта, и также в один ряд — со стороны фона. Ровная линия таких контуров придавала изображениям на мерцающем фоне четкость. Разнообразие доступных оттенков придавало мозаичным изображениям живой объём. Большинство мозаичных панно изображали библейские сюжеты и христианские истории. Византийская кладка рассчитана на восприятие изображения с большого расстояния — картины отличаются некоторой неровностью, «бархатистостью» оттенков и фактур, что «оживляет» созданные изображения.

В периоды расцвета Византийской империи мозаика становилась главным элементом художественной отделки соборов, усыпальниц и базилик, однако позднее из-за дороговизны мозаика была вытеснена фресками.

Наряду с резным делом процветала обработка металлов, из которых исполнялись выбивные или литые произведения умеренного рельефа. Византийские художники дошли, наконец, до того, что стали обходиться вовсе без рельефа, как, например, в бронзовых дверях церквей, производя на медной поверхности лишь слегка углублённый контур и выкладывая его другим металлом, серебром или золотом. К этому разряду работ, называемому *agemina*, принадлежали замечательные двери римской базилики Сан-Паоло-фуори-ле-Мура, погибшие во время её пожара в 1823 году, и принадлежат двери в соборах Амальфи и Салерно близ Неаполя. Кроме дверей, таким же способом изготовлялись напрестольные образа, доски для стенок престолов, оклады для Евангелий, ковчеги для мощей и т. д. Во всех подобных произведениях византийское искусство старалось избегать выпуклости, заменяя рельеф или агеминальной работой, или чернетью, или эмалью, и заботясь пуще всего о роскоши и возможно большем употреблении драгоценных камней.

Особенно искусны были византийские мастера в эмальерных изделиях, которые можно разделить на два сорта: простую эмаль (*émail champlevé*) и перегородочную эмаль (*émail cloisoné*). В первой на поверхности металла делались с помощью резца углубления соответственно рисунку, и в эти углубления насыпался порошок цветного стекловидного вещества, которое потом сплавлялось на огне и приставало прочно к металлу; во второй рисунок на металле обозначался приклеенной к нему проволокой, и пространства между получившихся таким образом перегородок заполнялись стекловидным веществом, получавшим потом гладкую поверхность и прикреплявшимся к металлу вместе с проволокой посредством плавления. Великолепнейший образец византийского эмальерного дела представляет знаменитая *Pala d'oro* (золотой алтарь) — род маленького иконостаса с миниатюрами в технике перегородчатой эмали, украшающий собой главный алтарь в венецианском соборе св. Марка



Храм Святой Софии в Константинополе, всемирно известный памятник византийской архитектуры, по словам русского ученого Н.П. Кондакова, "сделал для империи больше, чем многие ее войны". Византийской культуре удалось сохранить блистательную красоту античного искусства. Она вобрала в себя загадочную неподвижность культуры восточных стран. Но великой ее сделало христианство. Византия подарила миру искусство, в котором глубочайшая духовность являлась мерилom истинной красоты. Возникнув в Константинополе - столице империи, оно оказало влияние на развитие культур многих стран, в списке которых первое место занимает Древняя Русь. На современной карте этого государства нет. Оно прекратило свое существование в мае 1453 года, когда было завоевано турками, а возникла в 395 году, когда император Феодосий, умирая, разделил Римскую империю на 2 части: Западную и Восточную. Последняя была названа историками XIX века Византией. Город императора Константина.

Символом духовного обновления Римской империи с принятием христианства становится город Константинополь, названный именем основавшего его императора, св. равноапостольного Константина Великого. Новая столица империи находилась на границе Европы и Азии, на берегу моря, удобного для торговли и сообщения, посреди плодородных цветущих холмов и долин. 11 мая 330 года состоялось торжественное освящение города Константинополь город, о котором святитель Иоанн Златоуст сказал, что он - подобен небу, стал культурным и религиозным центром для многих православных народов мира. Довольно скоро Константинополь приобретает черты римского города: но церкви, устроенные на месте языческих храмов, и крест, царствующий повсюду, говорят нам, что это город христианский.

Храм Святой Софии - его греческое название Айя - София - был самым святым местом Константинополя. Икона "София премудрость Божия". Икона "София премудрость Божия". Это изображение появилось в Византии. Именно такому образу был посвящен храм Софии Премудрости Божией в Константинополе, который был построен по божественному наитию: по преданию, София как Огненный Ангел явилась сыну одного из строителей, повелев назвать храм Ее именем. Кто дал имя храму святой Софии, неизвестно. Во всяком случае, в IV веке его уже называли Софией. Протоиерей Г. Флоровский говорит, что "нетрудно сказать, как понимали это имя христиане того времени. Это было имя Христа, Сына Божия".



Храм был освящен впервые 25 декабря (537 г.) Он стал для византийцев храмом вообще, храмом по преимуществу, средоточием всех молитвенных памятей и воспоминаний. И

вместе с тем стал символом царства, символом царственного достоинства и власти - "мать нашего царства", говорит о Софии уже Юстиниан... Как было выбрано место для Святой Софии. На месте будущей Софии император Константин Великий построил небольшую церковь-базилику. Храм был богато украшен: редкий мрамор, серебро, золото, мозаики. Но освящен он был уже при императоре Констанции, в 360 году. Констанций увеличил храм так, что современники стали называть его "великой церковью". В 404 году базилика погибла в пожаре. Император Феодосий Младший в 415 году отстроил церковь заново. В 532 году при императоре Юстиниане вспыхнуло народное восстание, известное под названием "Ника", в результате которого погиб в огне и многострадальный храм Софии. После этого Юстиниан на месте сгоревшей базилики решил воздвигнуть великолепный храм, который своими размерами и пышностью затмил бы все, что было построено в Константинополе до него.

Как строили Святую Софию. Для возведения грандиозного храма Юстиниан выкупил у частных владельцев ближайшие участки земли и велел снести находившиеся на них постройки. Для руководства работами Юстиниан пригласил лучших архитекторов того времени: Исидора Милетского и Анфимия Тралльского, которые ранее зарекомендовали себя возведением церкви Святых Сергия и Вакха. Император поручил строительство двум архитекторам: Анфимию из Тралл и Исидору из Милета. Траллы и Милет - древнейшие греческие города в Малой Азии. Анфимий отлично знал механику, а Исидор был превосходный ваятель. Первому понадобилось неполных два месяца для создания проекта и подготовки к строительству. Само же строительство продолжалось 5 лет, 10 месяцев и 10 дней - сообщают византийские летописи. Закладка фундамента состоялась 23 февраля 532 года, а строилась святая София всей империей. В Константинополь прибыли драгоценности, взятые из развалин языческих храмов, терм, портиков, дворцов Азии, Греции, островов Архипелага Италии. Эфесский претор прислал восемь колонн зеленого с черными пятнами мрамора, взятых из храма Дианы. Римская знатная госпожа Марция пожертвовала восемь изящных порфировых колонн из храма солнца в Бальбеке. Можно было также видеть редчайшие украшения, привезенные из Троады, Кизика, Афин и Циклад; белый с розовыми жилками мрамор Фригии, зеленый мрамор Лаконии, голубой - Ливии, красный гранит Египта, порфир Саиса. Кроме мраморных украшений Юстиниан, с целью придать возводимому им храму небывалый блеск и роскошь, использовал на его украшение золото, серебро, слоновую кость. Юстиниан настойчиво стремился к тому, чтобы храм не имел себе равных по красоте. В своем рвении он зашел так далеко, что весь пол в храме захотел вымостить золотыми плитками. Придворные отговорили императора от этого предприятия. Пол был выложен редким по красоте разноцветным мрамором, порфирой и яшмой. Многие в строительстве этого храма были необычными, например, известь замешивали на ячменной воде, а в цемент добавляли масло. Для верхней доски престола был "изобретен" новый материал: в расплавленное золото бросали ониксы, топазы, жемчуг, аметисты, сапфиры, рубины - все самое дорогое. Юстиниан достиг поставленной цели. Созданный храм превзошел своим великолепием знаменитый храм в Иерусалиме, построенный царем Соломоном. Когда император вошел в храм в день его освящения 25 декабря 537 года, он воскликнул: "Слава Всевышнему, Который избрал меня для совершения этого великого дела! Я превзошел тебя, Соломон!" Освящение храма было всенародным праздником. Император осыпал серебром народонаселение столицы. Храм Святой Софии поражает размерами и особым, совершенно не передаваемым ощущением внутреннего пространства. Его венчает огромный купол (около 31,5 метра диаметром), в основании которого прорезано 40 окон. Льющийся из них свет создает впечатление невесомости купола, как бы парящего над храмом, подобно небесному своду. Существует легенда о том, что купол Святой Софии подвешен на золотой цепи с неба и ангелы его поддерживают. Византийский историк Прокопий

Кесарийский писал: "Кажется что храм не покоится на твердом сооружении, но в следствии легкости строения, золотым полушарием, спущенным с неба, прикрывает это место. Все это сверх всякого вероятия искусно соединенное в высоте, сочетаясь друг с другом витает в воздухе" Внутреннее великолепие храма Святой Софии. Несомненно, что внутреннее великолепие храма превосходит самое смелое воображение. Золото для сооружения престола в алтаре было сочтено недостаточно драгоценным, и для этого употребили особый сплав из золота, серебра, толченого жемчуга и драгоценных камней, так что поверхность престола имела 72 разных цвета и оттенка. Все священные богослужебные предметы - чаши, сосуды, ковчегцы - были из самого чистого золота и ослепляли сверканием драгоценных камней; книги Священного Писания с их золотыми переплетами и застежками немало весили. Из золота были все священные принадлежности и предметы придворного церемониала, при короновании и разных византийских церемониях, славящихся своей сложностью и пышностью. Шесть тысяч канделябров в виде громадных гроздей, столько же переносных подсвечников, каждый весом в 45 кг. Мозаики на куполе сверкали от сияния канделябров, серебряные лампы висели на бронзовых цепях, бесчисленные огни отражались в мозаиках и драгоценных камнях. Врата были из слоновой кости, янтаря и кедрового дерева с наличниками из позолоченного серебра. В притворе находился яшмовый бассейн со скульптурами львов, извергавших воду. В Дом Божий могли входить, только омыв ноги.

В храме Святой Софии выражены две идеи. Первая - могущество христианства, воплощенная в огромном, непринужденно разворачивающемся пространстве, контрасте светлых и темных мест. Вторая - зависимость церкви от государства - проступает в декоре храма, схожем с парадными залами императорского дворца. Благодаря своей величественной архитектуре и убранству главное святилище всего государства внушало мысль о мощи Византийской империи и церкви. Этому служили и размеры храма, рассчитанного на многотысячные людские толпы, и роскошь отделки интерьера цветным мрамором и декоративной мозаикой, и великолепие церемоний, происходивших в храме. Именно в здании нового типа, в купольной базилике св. Софии, наиболее последовательно выражены характерные для византийского искусства тенденции к грандиозности, величественной пышности и торжественности. Стремление византийцев приводить любую форму к божественному символу обусловило появление и утверждение христианской архитектурной символики, которая принята и сегодня. Четыре стены под одной крышей символизируют четыре стороны света под покровительством единой церкви.

Задание: составить конспект темы с использованием материалов лекции и дополнительных источников.

Тема 2

Раннесредневековое искусство Западной Европы. Искусство Варваров

«ТЕМНЫЙ ПЕРИОД» ИСТОРИИ

Иногда для обозначения эпохи историки используют ярлыки, сравнимые с прозвищами людей: становясь привычными и как бы «приклеиваясь», они уже не изменяются даже если больше не кажутся подходящими. Когда был введен термин «средние века», **целое тысячелетие европейской истории с V по XV вв.** рассматривалось как «темный период», как ничем не заполненный промежуток между эпохой античности и Возрождением. С тех пор наше отношение к средним векам стало совсем иным. **Теперь мы назвали бы их «эпохой веры».** По мере распространения такого

взгляда отношение к средним векам как к «эпохе тьмы» изменилось, и данный эпитет применялся впоследствии преимущественно к началу средних веков. Однако если еще в прошлом веке к этому периоду относили все раннее средневековье по XII в., то сейчас его продолжительность составляет не более двухсот лет: от смерти Юстиниана до начала правления Карла Великого. Возможно, даже это чересчур много. В 650—750 гг., то есть всего за сто лет ядро европейской цивилизации сместилось к северу от Средиземноморья, и начали отчетливо проступать характерные для средневековья черты — в экономике, политике и духовной сфере.

Кельтско-германский звериный стиль

Когда на территорию переживавшей упадок Римской империи пришли с востока германские племена, то вместе с характерными для кочевников предметами быта они принесли очень древнюю и имевшую широкое распространение художественную традицию, известную как «звериный стиль». Для него было характерно сочетание форм как заимствованных из животного и растущихся лент встречался и в древнеримском, и в раннехристианском искусстве, причем особенно часто — на южных берегах Средиземного моря.

Особенно широко звериный стиль применялся для изделий из металла, которые отличались значительным разнообразием материала из которого выполнены и, как правило, очень высоким художественным уровнем мастерства. Именно такие украшения — небольшие, долговечные и бережно хранимые — объясняют причину быстрого распространения характерного для данного стиля набора образов и постоянно воспроизводимых форм. Однако в эпоху раннего средневековья эти формы, образы и художественные приемы путешествовали не только из одной страны в другую; они проникали в смежные области искусства и стали применяться в резьбе по камню и кости, даже в книжной миниатюре. Произведения искусства, выполненные из дерева, дошли до нас в небольшом количестве. Они в основном происходят из Скандинавии, где звериный стиль просуществовал дольше всего. Относящаяся к началу IX в. деревянная голова фантастического животного на илл. 118 была найдена среди прочей оснастки в захороненном корабле викингов в Осеберге, на юге Норвегии, и служила носовым украшением. Подобно приведенным выше изображениям из Саттон Ху она отличается своеобразным соединением весьма разнородных качеств. В целом форма головы достаточно реалистична. То же самое можно сказать о таких деталях, как зубы, десны и ноздри. Вместе с тем вся голова покрыта то переплетающимся, то геометрическим узором, применявшимся ранее на изделиях из металла. Такие оскалившиеся чудовища делали корабли викингов похожими на морских драконов из



старинных сказаний.

Раннесредневековое искусство Ирландии и Англии

Черты, свойственные языческому германскому искусству и присущей ему разновидности звериного стиля, нашли отражение и в ранних произведениях, связанных с христианством, получивших распространение к северу от Альп. Они изготовлялись ирландцами, которые в то время играли ведущую роль в духовной и культурной жизни Западной Европы. **Период VII—IX вв. стоит назвать «золотым веком» Ирландии.** В отличие от Британии она никогда не была частью Римской империи. Поэтому миссионеры, прибывшие туда в V в. из Британии, сочли ирландское общество по римским понятиям совершенно варварским. Ирландцы с готовностью приняли христианство, и оно ввело их в соприкосновение с цивилизацией Средиземноморья. Однако это не сделало Ирландию страной проримской ориентации. Скорее можно сказать, что там приспособили христианство к собственным нуждам при жестком соблюдении принципа своей независимости.

Уже сложившаяся организационная структура римско-католической церкви, ориентированная на существование городов, плохо подходила к стране, где их поначалу не было. Ирландские христиане предпочли избрать своим идеалом монахов-пустынников Египта и Ближнего Востока, которые пожелали оставить развращенные города и удалиться в дикие и малонаселенные края в поисках уединения и духовного совершенства. Общины таких отшельников, исповедовавших объединяющие их идеи аскетизма, основали первые монастыри. Монашество стало распространяться — и к V в. монастыри возникли уже на западе Британии, но только в Ирландии именно они, а не епископы взяли на себя руководство церковной жизнью.

Ирландские монастыри в отличие от египетских вскоре стали средоточием искусств и учености, а также развили активную миссионерскую деятельность, посылая монахов проповедовать христианство язычникам и основывать новые монастыри на севере Британии, а также на Европейском континенте от Пуатье до Вегы. Эти ирландские монахи не только ускорили христианизацию Шотландии, Северной Франции, Нидерландов и Германии — они положили начало новой традиции: в преимущественно сельской Европе монастырь стал центром культурной жизни. Несмотря на то, что руководство этими монастырями в конечном итоге перешло к бенедиктинскому ордену, созданному в Италии и распространившему свое влияние на север в VII—VIII вв.; ирландское влияние на средневековую западноевропейскую цивилизацию ощущалось в течение еще нескольких столетий.



Рукописные книги

Чтобы обеспечить развитие христианства, в ирландских монастырях "переписывали Библию и другую христианскую литературу в большом количестве экземпляров. Монастырские скриптории (мастерские, где создавали книги) стали также и центрами книжной миниатюры, потому что книга, в которой было записано Слово Божье, рассматривалась как святыня, и ее внешней красоте следовало соответствовать значимости содержания. Скорее всего, ирландские монахи были знакомы с раннехристианскими иллюстрированными рукописными книгами, но и здесь, как во многом другом, они предпочли положить начало новой традиции, а не копировать прежние образцы. Миниатюры, воспроизводящие эпизоды библейской истории слишком их интересовали; с тем большей увлеченностью они использовали декоративные украшения. Лучшие из книг такого рода сочетают в своем оформлении черты кельтского и германского искусства; их стиль характерен для монастырей англосаксонского периода, основанных в Англии ирландцами.

Страница с изображением креста из Линдис-фарнского Евангелия поражает своей немыслимой сложностью и богатством воображения художника-миниатюриста, разместившего на изолированных друг от друга и обладающих геометрическими формами участках орнамента такое невероятное по плотности, но полное прослеживаемого движения кружевное переплетение узора в традициях звериного стиля," что сражающиеся звери с рассмотренной выше детали кошель из Саттон Ху выглядят по сравнению с этим детской забавой. Кажется, будто языческий мир, воплощенный в этих кусающихся и царапающихся чудовищах, внезапно стал подчинен высшей власти креста. Для достижения такого эффекта мастер должен был наложить на себя чрезвычайно строгие ограничения. Добровольно принятые им «правила игры» требуют, например, чтобы строгие «ограничительные» линии геометрического орнамента не пересекались с прочим узором, а также чтобы на участках, где

"господствует звериный стиль, каждая линия оборачивалась частью тела животного ёсли постараться и проследить, откуда она берет начало. Есть еще и другие правила, слишком сложные, чтобы о них здесь говорить, связанные с симметрией, эффектом зеркального отражения и повторяемостью форм и цветов. Пожалуй, только «открыв» их самостоятельно при тщательном рассматривании узора мы можем получить надежду проникнуться духом этого странного, похожего на лабиринт мира.

Если отойти от орнаментального искусства, то в области реальных образов миниатюристы данной школы отдавали предпочтение символам, сопутствующим четырем евангелистам, поскольку они органично сочетались с общей орнаментальной направленностью их искусства и легко могли «заговорить» на его языке. Напротив, фигуры людей поначалу не удавались кельтским и германским художникам. На примере предположительно служившей для украшения переплета бронзовой пластины со сценой распятия (илл. 120) мы видим их беспомощность в изображении людей. Пытаясь воспроизвести характерную для раннего христианства композицию, художник, тем не менее, совершенно не способен воспринимать человеческую фигуру как органичное целое, так что фигура Христа становится бестелесной в буквальном смысле этого слова: голова, руки и ноги как бы являются отдельными элементами, механически соединенными с элементом центральным, который покрыт состоящим из завитков, зигзагов и переплетающихся линий рисунком. Очевидно, что между кельтско-германскими традициями и искусством Средиземноморья лежит пропасть, и художник, создавший данную сцену распятия следуя канонам искусства Ирландии, не знал, как перебросить через нее мост. В эпоху раннего средневековья в таком положении оказались художники разных стран. Даже поселившиеся в Северной Италии лангобарды не знали, как подступиться к изображению людей.

Сохранились упоминания о том, что во времена Каролингов церкви украшались настенными росписями, мозаиками и скульптурными рельефами, но до нашего времени от них почти ничего не осталось. С другой стороны, сохранилось достаточно большое количество иллюстрированных книг, изделий из слоновой или моржовой кости, произведений ювелирного искусства. Дух каролингского возрождения ощущается в них еще полнее, чем в остатках архитектурных сооружений. Когда мы смотрим на миниатюру с изображением Св. евангелиста Матфея (илл. 123) из Евангелия, происходящего из Ахена и по преданию найденного в гробнице Карла Великого, но в любом случае тесно связанного с его двором, трудно поверить, что такая работа была выполнена на севере Европы около 800 г. Только большой золотой нимб не позволяет представить, что это портрет писателя эпохи античности. Кем бы ни был художник — византийцем, итальянцем или франком — у нас не вызывает сомнений его прекрасное знание традиций римской миниатюры, вплоть до орнамента в виде аканта вдоль широкой рамки, которая подчеркивает стремление автора показать, что это изображение является как бы окном в иной мир.

Стиль реймской школы можно почувствовать и в рельефных изображениях на украшенном драгоценными камнями окладе Евангелия из Линдау (илл. 125), принадлежащего к третьей четверти IX в. Этот шедевр ювелирного искусства наглядно показывает, как замечательно были усвоены искусством каролингского возрождения доставшиеся ему в наследство кельтско-германские традиции работы с металлом. Полудрагоценные камни распределены по золотой поверхности изделия группами, причем они находятся не на ее уровне, а приподняты на удерживающих их лапках либо на относительно высоких креплениях, арчатых в основании, чтобы свет проникал и снизу, усиливая блеск и сияние. Любопытно, что в фигуре распятого Христа мы не находим даже намека на боль или смертную муку. Кажется, что он не висит, а стоит с распростертыми в скорбном жесте руками. Наделив его признаками свойственных человеку страданий

было еще немыслимо, хотя арсенал выразительных средств был у мастера под рукой. Мы ясно видим это по тому, как красноречиво передают горе окружающие крест фигурки.

Скульптура

В оттоновскую империю, а именно в середине X в. до начала XI в. Германия как в политике, так и в сфере искусства стала играть ведущую роль в Европе. Ее достижения в этих областях начались с возрождения каролингских традиций. Однако совсем скоро возникли новые, присущие только Германии индивидуальные черты. Особенно хорошо видно, как изменились взгляды, при сравнении изображения Христа на окладе Евангелия из Линдау с распятием Геро из собора в Кельне (илл. 126). Здесь мы встречаемся с новой для западного искусства трактовкой образа страдающего Иисуса. Его вырезанная из дерева фигура благодаря своим размерам отличается монументальностью и производит сильное впечатление. Мягкие, закругленные формы тела передают его объемность; в этой работе чувствуется глубокое сострадание к мукам Христа. Особенно потрясает, как тело подалось вперед, что заставляет ощутить его тяжесть, увидеть, как невыносимо реально напряглись руки и плечи. Лицо же — с резкими, угловатыми чертами — превратилось в



безжизненную маску агонии.

Каким путем пришел скульптор оттоновской эпохи к этой новой, поначалу смелой концепции? Мы не уменьшим его заслугу, если вспомним, что впервые такое отношение к распятому Иисусу Христу было проявлено художниками второго «золотого века» византийского искусства. По-видимому, византийское влияние было сильным в Германии того времени, и это не удивительно: ведь Оттон II был женат на племяннице византийского императора и между их дворами должна была существовать живая связь. Оставалось лишь воплотить сложившийся в Византии образ в крупные скульптурные формы, заменив его мягкую патетичность на тот отличающийся огромною выразительною силой реализм, который с тех пор стал выдающейся чертой немецкого искусства.

Художественная работа по металлу

Уже то, что Бернвард сам заказал пару украшенных бронзовыми рельефами дверей, по-видимому, предназначавшихся для проходов из крипты в церковную галерею, позволяет судить, какая важная роль отводилась им крипту в церкви Св. Михаила. (Изготовление дверей было завершено в 1015 г., когда был освящен крипт.) Вероятно, эта идея пришла к Бернварду после посещения Рима, где он мог видеть древнеримские (а может быть и

византийские) бронзовые двери. Те, что были им заказаны, отличались, однако, от создававшихся ранее: их поверхность была разделена на несколько полей в виде широких горизонтальных полос, а не на расположенные вертикально секции, причем каждое из полей было украшено рельефом, представляющим собой библейскую сцену.

На илл. 129 показана деталь дверей, изображающая Адама и Еву после грехопадения. Ниже мы видим часть надписи-посвящения, где указана дата и содержится имя Бернварда. Обращают на себя внимание классические очертания вставленных в дверь букв, типичные для Древнего Рима. В фигурах рельефов мы не отыщем монументального духа распятия Геро. Они кажутся значительно меньшими, чем в действительности; так что легко можно ошибиться и принять их за работу ювелира, такого как тот, что создал оклад Евангелия из Линдау (см. илл. 125). Композиция была позаимствована, скорее всего, из книжной миниатюры. Стилизованная, странного вида растительность полна движения, передаваемого теми же извивающимися, изогнутыми линиями, которые характерны для ирландской книжной миниатюры. И все же история Адама и Евы передана с замечательными прямоотой и выразительностью. Указующий перст Божий, отчетливо видный на фоне обширного незанятого изображением пространства, служит центральным элементом всей композиции. Этот жест осуждает Адама; тот, съездившись, переадресовывает его Еве, а та, в свою очередь,— змею у своих ног.

Рукописные книги

Та же выразительность взгляда и жеста характерна и для оттоновской школы книжной миниатюры, представляющей собой новый, сложившийся на основе каролингских и византийских элементов стиль, отличающийся необыкновенно большими возможностями и художественной силой. Важнейшим центром создания книг был в то время монастырь Рейхенау, расположенный на острове Констанцкого озера. Возможно, лучшей вышедшей из его стен книгой и величайшим шедевром всего средневекового искусства является Евангелие От-тона III. В сцене омовения Христом ног Св. апостола Петра (илл. 130), изображенной на одной из ее миниатюр, мы ощущаем эхо античной живописи, дошедшее до нас через традицию, сохранившуюся в искусстве Византии. Мягкие, пастельные тона заднего плана вызывают в памяти пейзажи греко-римских настенных росписей (см. илл. 99), а некое архитектурное сооружение, служащее своего рода рамой для фигуры Христа, напоминает об архитектурных пейзажах, с которыми мы встречались в доме Веттиев (см. илл. 98), и находится с ними в

отдаленном родстве. Очевидно, что значение этих элементов осталось непонятным художнику оттоновской эпохи и получило новое толкование. Он как бы иначе использовал их, и то, что некогда являлось архитектурным пейзажем — композицией, используемой для украшения, — теперь стало Небесным Градом, Новым Иерусалимом из Апокалипсиса, скинией Бога, пространством, заполненным золотым божественным сиянием, фоном которому служит реальный земной мир с его обычной воздушной средой. Аналогичное превращение произошло и с фигурами. В античном искусстве подобная композиция использовалась, чтобы изобразить врача, исцеляющего больного. Теперь роль «пациента» принадлежит апостолу Петру, а место врача занял сам Иисус (отметим, что мы вновь видим его здесь молодым, безбородым философом). В результате основное действие переносится из физической сферы в духовную. Возникает новая разновидность действий, которые не только видны в жестах и взглядах— от них даже могут зависеть относительные размеры изображаемого. Христос и апостол Петр, наиболее активные в этом смысле фигуры, отличаются и наибольшими размерами по сравнению с остальными. «Задействованная» рука Иисуса длиннее его руки, действия не совершающей, а восемь учеников, которые только и делают, что наблюдают за происходящим, «ужаты» до совсем маленького пространства, так что мы можем видеть разве что их руки и головы. Даже в

раннехристианском искусстве аналогичные изображения людей, объединенных в толпу (см. илл. 106), не бывали такими в буквальном смысле бесплотными.

Задание: составить конспект темы с использованием материалов лекции и дополнительных источников.

Тема 3

Романское искусство

Романский стиль в искусстве западноевропейского средневековья

Термин «романский стиль», применяемый к искусству 11—12 вв., отражает объективно существовавший этап в истории средневекового искусства Западной и Центральной Европы. Однако сам термин условен - он появился в начале 19 в., когда возникла необходимость внести некоторые уточнения в историю средневекового искусства. До того оно целиком обозначалось словом «готика».

Теперь это последнее наименование сохранилось за искусством более позднего периода, тогда как предшествующий получил название романского стиля (по аналогии с термином «романские языки», введенным тогда же в языкознание). 11 в. рассматривается обычно как время «раннего», а 12 в.—как время «зрелого» романского искусства. Однако хронологические рамки господства романского стиля в отдельных странах и областях не всегда совпадают. Так, на северо-востоке Франции последняя треть 12 в. уже относится к готическому периоду, в то время как в Германии и Италии характерные признаки романского искусства продолжают господствовать на протяжении значительной части 13 в.

Ведущим видом романского искусства была архитектура. Сооружения романского стиля весьма многообразны по типам, по конструктивным особенностям и декору. Наибольшее значение имели храмы, монастыри и замки. Городская архитектура, за редкими исключениями, не получила столь широкого развития, как архитектура монастырская. В большинстве государств главными заказчиками были монастырские ордена, в частности такие мощные, как бенедиктинский, а строителями и рабочими — монахи. Лишь в конце 11 в. появились артели мирян каменотесов — одновременно строителей и скульпторов, переходивших с места на место. Впрочем, монастыри умели привлекать к себе различных мастеров и со стороны, требуя от них работы в порядке благочестивого долга.



Принципы архитектуры романского периода получили наиболее последовательное и чистое выражение в культовых комплексах. Главным монастырским зданием была церковь; рядом с ней помещался внутренний дворик, окруженный открытыми колоннадами (по-французски — *cloître*, по-немецки — *Kloster*, по-английски — *cloister*). Вокруг располагались дом настоятеля монастыря (аббата), спальня для монахов (так называемый *дормиторий*), трапезная, кухня, винодельня, пивоварня, хлебопекарня, склады, хлевы, жилые помещения для работников, дом врача, жилища и специальная кухня для паломников, училище, больница, кладбище. В тяжкую пору средних веков, следовавшей за распадением каролингской монархии, среди всеобщего невежества, угнетенности народных масс, политической неурядицы и господства грубой силы, единственной хранительницей унаследованных от Рима остатков цивилизации была церковь, которая, имея под верховным главенством пап лучшую, сравнительно со светской властью, организацию, доставляла своим представителям возможность пользоваться большими, сравнительно с другими сословиями, безопасностью и покоем, позволяла им предаваться умственному труду и мирным занятиям. Тогда как кругом царила дикость нравов, происходили смуты, насилия и кровопролития, в монастырях, которые развелись во множестве, в епископских резиденциях и при соборных капитулах нашли приют себе грамотность, наука, разного рода ремесла и искусство. Благотворное, просветительное влияние церкви особенно ярко выказалось после того, как она двинула на Восток полчища христиан для завоевания.

Гроба Господня, между прочим, в развитии рыцарства — учреждения полусветского, полудуховного, открывшего поле действия для благороднейших стремлений, если не во всех слоях общества, то, по крайней мере, в его высшем классе. Храбрость, верность слову и долгу, борьба с неправдой, защита слабых и угнетенных, благоговейное отношение к женщине, входившие в обет рыцарей, были культурными явлениями столь же отрадными, как и умственная деятельность духовенства. Все это сообщало романской эпохе характер, с одной стороны, церковный, а с другой — рыцарский, что отразилось и в художествах той поры. Р. искусство удовлетворяло потребностям преимущественно церкви, но также служило на пользу и высшему классу мирян, а потому его можно назвать

иератическо-аристократическим. Среди его отраслей первенствующее значение принадлежало архитектуре, так как главной потребностью времени была постройка церквей, монастырей, аббатств, рыцарских замков и крепостей. Живопись, ваияние и другие искусства находились в подчинении у зодчества, служа к украшению его созданий и соображаясь в своих произведениях с целью, какую оно указывало, и с местом, какое отводило для них.

Основным типом сооружений, из которого развилась Р. архитектура, была древнехристианская базилика: в продолжение шести веков она оставалась, так сказать, канонической формой церковных построек, подвергшейся, однако, ряду изменений, которые превратили ее из очень простой в весьма сложную; многие ее черты перешли и в сооружения нецерковные.

РОМАНСКОЕ

ИСКУССТВО

:

Исторический ход развития романской архитектуры можно разделить **на три периода**. **Первый** из них, называемый ранним, обнимает собой все X I столетие. Отличительные признаки стиля этого периода — массивность всех частей постройки, отсутствие украшений, плоские деревянные потолки, неорнаментированные капители колонн, преимущественное применение последних для отделения среднего корабля от боковых. Позже, плоские потолочные покрытия заменяются сводами, сперва коробовыми, а потом крестовыми; колонны в разграничении кораблей уступают свое место столбам; в разных частях сооружения появляются украшения: фальшаркадные фризы, трифории, орнаментированные порталы, все более и более затейливые капители. Здания, в которых встречаются эти частности, относятся к среднероманскому периоду, продолжавшемуся приблизительно с 1100 по 1180 гг. Наконец, к указанным особенностям присоединяется стрельчатая форма арок и сводов; полуциркульное очертание окон и порталных входов начинает сменяться также стрельчатым или же получает вид трилистника и многолистника, т. е. трех или нескольких полукружий, соединенных вместе и представляющих собой подобие листа тrefоля или лепестков цветка, появляется сильное стремление к обильной орнаментировке всех частей сооружения; порталы выступают вперед в виде больших и нарядных крылец; в их аркатурах и в промежутках их колонн помещаются статуи; стиль вообще, не переставая быть романским, принимает черты, которые вполне развиваются потом в готической архитектуре. Все это происходит в течение **третьего периода**, простирающегося от 1180 г. до середины XIII столетия и называемого позднероманским или переходным. Необходимо, однако, заметить, что строгое разграничение между означенными периодами установить невозможно: в одних пунктах они начинались раньше, чем в других, и кончались не в одинаковое время. Кроме того, стиль более или менее видоизменялся в зависимости от местных условий и под влиянием духа народности.

Родина романского стиля, Германия, особенно богата его памятниками, относящимися к двум первым периодам.

В романском стиле Италии замечается большое разнообразие, зависящее от того, в каких ее областях появлялись его памятники. Наряду со следованием принципу устройства древнехристианских базилик, мы видим в храмоздательстве этой страны применение византийской центрально-купольной системы; здесь — довольно близкое подражание античным образцам, там — обработку форм в германском духе. Однако при сооружении итальянских романских церквей соблюдались некоторые общие начала. Так, колокольни, за немногими исключениями, строились не в связи с церквями, а подле них, в виде отдельных башен, и притом не более как по одной для каждого храма; над средокрестием кораблей нередко воздвигался купол; расчленение церкви было вообще не так сложно, как в странах по ту сторону Альп, и во всей конструкции видимо проявлялась забота доставить внутренности здания побольше света и простора. Из числа церквей базиликового типа, замечательнейшие: пизанский собор (заложенный в 1063 г.), С.-

Микеле и С.-Фредиано — в Лукке, моденский собор (1199), церковь св. Зенона Великого — в Вероне, св. Михаила — в Павии, св. Амвросия — в Милане, и пармский собор.



Романские церкви во Франции отличаются более систематичной и полной выдержанностью стиля, чем в Италии, причем, однако, они не менее, чем там, различны в разных частях страны. На юге, особенно в Дофине, Оверне и Провансе, преобладает коробовый свод; его мы находим, например, в церкви Notre Dame du Port, в Клермоне, в тулузских церквях св. Гилля и св. Трофима, в авиньонском соборе и многих др. местах. Напротив того, в Нормандии господствует конструкция с крестовыми сводами, как, например, в церквях св. Троицы и св. Стефана в Кане. На Западе, кроме немецкого романства, явившегося сюда из прирейнских земель, привился византийский купол, который широко применен, между прочим, в церкви св. Фронта, в Перигё.



Наконец, относительно Англии должно заметить, что завоевание этой страны норманнами перенесло в нее некоторые элементы их раннероманской архитектуры, которые, будучи переработаны в национальном англосаксонском духе и соединившись с туземными, образовали особый, англо-романский стиль. Главные отличительные черты этого стиля: 1) постоянное употребление деревянных, а не каменно-сводчатых потолков, если не над всем зданием, то по крайней мере над средним кораблем; 2) совершенно

круглая форма столбов, разделяющих корабли, то имеющих гладкую поверхность, то как бы облепленных рядом колонн и полуколонн; и 3) почти всегдашнее существование верхних галерей под боковыми кораблями и весьма частое, кроме того, над западной стороной трансепта и всеми тремя сторонами хора. Замечательнейшие образцы этого зодчества — соборы винчестерский, кентерберийский, норвичский и особенно великолепный, крайне типичный собор в Петерборо.

Условия средневековой жизни благоприятствовали скульптуре и живописи в гораздо меньшей степени, чем архитектуре. Грубая обстановка тогдашней частной и общественной жизни не нуждалась в участии этих отраслей искусства, которым, среди всеобщей невежественности, оставалось только служить потребностям церкви и укрываться в монастырях, где они не могли развиваться свободно, а невольно пробавлялись смутными античными и византийскими преданиями, не смея и не имея возможности пополнять их новыми элементами, почерпнутыми из наблюдения действительности. Призвание скульптуры в романскую эпоху ограничивалось служебной ролью при архитектуре, а именно украшением порталов и других частей церковных сооружений, их дверей, хоровых загоронок и седалищ хора, алтарей, проповеднических кафедр, а также мелкими изделиями, каковы реликварии, крестильные купели, чаши, распятия, архиерейские посохи и т. п. Редко, да и то в последнюю пору романства, приходилось ваянию производить работы нерелигиозного характера.



Задание: составить конспект темы с использованием материалов лекции и дополнительных источников.

Тема 4

Готический стиль

О готическом стиле немало написано в научной литературе. Изучением этого направления в мировой культуре занимались такие видные архитекторы как Пьер де Монтеру, Жжен Монапасьен и др. Этот стиль своеобразен, он буквально видоизменил средневековое зодчество. Храмовые постройки обрели готическую вертикаль. Для многих людей этот стиль привлекателен тем, что храмы избавились от грузности, тяжести, массивности. Помещения стали казаться более светлыми и просторными, стены стали как бы незаметны. Соборы не снаружи, ни внутри не кажутся подавляющими. Они предстают скорее как воплощение деятельной жизни средневекового города. Они рассчитаны на многолюдье, чтобы вокруг кипела жизнь. Громада собора как бы избавилась от своей тяжести, чуть ли не ажурно для нашего глаза прорезались ее стены, вся она наполнилась воздухом и засверкала.

История возникновения готической архитектуры.

Период, получивший в истории искусства Европы название готического, связан с ростом торгово-ремесленных городов и укреплением в некоторых странах феодальных монархий. В 13—14 столетиях средневековое искусство Западной и Центральной Европы, особенно архитектура церковная и гражданская, достигло своего высшего подъема. Стройные, устремленные ввысь огромные готические соборы, объединявшие в своем помещении большие массы людей, и горделиво-праздничные городские ратуши утверждали величие феодального города — крупного торгово-ремесленного центра.

Исключительно широко и глубоко разрабатывались в западноевропейском искусстве проблемы синтеза архитектуры, скульптуры и живописи. Образы величавой, полной драматической выразительности архитектуры готического собора получали свое развитие и дальнейшую, сюжетную конкретизацию в сложной цепи монументальных скульптурных композиций и витражей, заполнявших проемы огромных окон. Чарующая мерцающим сиянием красок живопись витражей и особенно проникнутая высокой одухотворенностью готическая скульптура наиболее ярко характеризуют расцвет изобразительного искусства средневековой Западной Европы.

В искусстве готики большое значение приобретали, наряду с чисто феодальными, новые, более прогрессивные представления, отражавшие рост средневекового бюргерства, зарождение централизованной феодальной монархии. Монастыри утрачивали роль ведущих центров средневековой культуры. Возрастало значение городов, купечества, ремесленных цехов, а также королевской власти, как главных строителей-заказчиков, как организаторов художественной жизни страны.

Готические мастера широко обращались к ярким образам и представлениям, порожденным народной фантазией. Одновременно в их искусстве сильнее, чем в романском, сказывалось влияние более рационального восприятия мира, прогрессивных тенденций идеологии того времени.



В целом готическое искусство, отражавшее глубокие и острые противоречия эпохи, было внутренне противоречиво: в нем причудливо переплетались черты реализма, глубокой и простой человечности чувства с набожным умилением, взлетами религиозного экстаза.

В искусстве готики возрастал удельный вес светской архитектуры; она становилась разнообразнее по назначению, богаче по формам. Кроме ратуш, больших помещений для купеческих гильдий строились каменные дома для богатых горожан, складывался тип городского многоэтажного дома. Совершенствовалось строительство городских укреплений, крепостей и замков.

Все же новый, готический стиль искусства свое классическое выражение получил в церковной архитектуре. Наиболее типичной для готики церковной постройкой стал городской собор. Его грандиозные размеры, совершенство конструкции, обилие скульптурного убранства воспринимались не только как утверждение величия религии, но и как символ богатства и могущества горожан.

Изменялась и организация строительного дела — строили городские ремесленники-миряне, организованные в цехи. Здесь технические навыки обычно передавались по наследству от отца к сыну. Однако между каменщиками и всеми другими ремесленниками существовали важные различия. Всякий ремесленник — оружейник, сапожник, ткач и т. д.— работал в своей мастерской, в определенном городе. Артели каменщиков работали там, где возводились большие постройки, куда их приглашали и где они были нужны. Они переезжали из города в город и даже из страны в страну; между строительными ассоциациями разных городов возникала общность, шел интенсивный обмен навыками и знаниями. Поэтому в готике уже нет того обилия резко различных местных школ, какое характерно для романского стиля. Искусство готики, особенно архитектура, отличается большим стилистическим единством. Однако существенные особенности и различия исторического развития каждой из европейских стран обуславливали значительное своеобразие в художественной культуре отдельных народов. Достаточно сравнить французский и английский соборы, чтобы почувствовать большую разницу между внешними формами и общим духом французской и английской готической архитектуры.

Признаки готического стиля

Сохранившиеся планы и рабочие чертежи грандиозных соборов средневековья (Кельнского, Венского, Страсбургского) таковы, что не только составлять их, но и пользоваться ими могли лишь хорошо подготовленные мастера. В 12—14 вв. были созданы кадры архитекторов-профессионалов, подготовка которых стояла на очень высоком по тому времени теоретическом и практическом уровне. Таковы, например, Виллар де Онненкур (автор сохранившихся записок, уснащенных обильными схемами и рисунками), строитель ряда чешских соборов Петр Парлерж и многие другие. Накопленный предшествовавшими поколениями строительный опыт позволил готическим архитекторам решать смелые конструктивные задачи, создать принципиально новую конструкцию. Готические зодчие нашли и новые средства для обогащения художественной выразительности архитектуры.

Иногда считают, что отличительным признаком готической конструкции является стрельчатая арка. Это неверно: она встречается уже в романской архитектуре. Преимущество ее, известное, например, еще зодчим бургундской школы, заключалось в меньшем боковом распоре. Готические мастера лишь учли это преимущество и широко воспользовались им.

Главным новшеством, введенным зодчими готического стиля, является каркасная система. Исторически этот конструктивный прием возник из усовершенствования романского крестового свода. Уже романские зодчие в некоторых случаях выкладывали швы между распалубками крестовых сводов выступающими наружу камнями. Однако такие

швы имели тогда чисто декоративное значение; свод по-прежнему оставался тяжелым и

массивным. Готические архитекторы сделали эти ребра (иначе называемые нервюрами, или гуртами) основой сводчатой конструкции. Возведение крестового свода начинали, выкладывая из хорошо отесанных и пригнанных клинчатых камней ребра — диагональные (так называемые оживы) и торцовые (так называемые щековые арки). Они создавали как бы скелет свода. Получавшиеся распалубки заполняли тонкими тесаными камнями при помощи кружал.

Такой свод был значительно легче романского: уменьшались и вертикальное давление и боковой распор. Нервюрный свод своими пятами опирался на столбы-устои, а не на стены; распор его был наглядно выявлен и строго локализован, и строителю было ясно, где и как этот распор должен быть «погашен». Кроме того, нервюрный свод обладал известной гибкостью. Усадка грунта, катастрофическая для романских сводов, была для него относительно безопасна. Наконец, нервюрный свод имел еще и то преимущество, что позволял перекрывать пространства неправильной формы.

Оценив достоинства такого свода, готические зодчие проявили большую изобретательность в его разработке, а также использовали его конструктивные особенности в декоративных целях. Так, иногда они устанавливали дополнительные нервюры, идущие от точки пересечения ожив к стреле щековых арок — так называемые лиерны. (в нервюрном своде: короткое дополнительное ребро, связывающее другие нервюры, но само не связанное ни с пятами свода, ни с замковым камнем.) Затем они устанавливали промежуточные нервюры, поддерживающие лиерны посередине, — так называемые тьерсероны. Кроме того, они иногда связывали основные нервюры между собой поперечными нервюрами, так называемыми контрлиернами. Особенно рано и широко стали пользоваться этим приемом английские зодчие.

Так как на каждый столб-устой приходилось несколько нервюр, то, следуя романскому принципу, под пяту каждой нервюры ставилась особая капитель или консоль, или колонка, примыкающая непосредственно к устою. Так устой превращался в пучок колонн. Как и в романском стиле, этот прием ясно и логично выражал художественными средствами основные особенности конструкции. В дальнейшем, однако, готические зодчие выкладывали камни устоев так, что капители колонн полностью упразднились, и опорная колонка от основания устоя продолжалась без перерыва кладки до самой вершины свода.

Боковой распор нервюрного свода, строго локализованный, в противоположность тяжелому романскому своду не требовал массивной опоры в виде утолщения стены в опасных местах, а мог быть нейтрализован особыми столбами-пилонами — контрфорсами. Готический контрфорс является техническим развитием и дальнейшим усовершенствованием контрфорса романского. Контрфорс, как установили готические зодчие, работал тем успешнее, чем он был шире снизу. Поэтому они начали придавать контрфорсам ступенчатую форму, относительно узкую наверху и более широкую внизу.

Нейтрализовать боковой распор свода в боковых нефках не представляло трудностей, так как высота и ширина их были сравнительно невелики, а контрфорс можно было поставить непосредственно у наружного столба-устья. Совершенно иначе приходилось решать проблему бокового распора сводов в среднем нефе.

Готические зодчие применяли в таких случаях особую арку из клинчатых камней, так называемый аркбутан; одним концом эта арка, перекинута через боковые нефы, упиралась в пазухи свода, а другим — на контрфорс. Место ее опоры на контрфорсе укреплялось башенкой, так называемым шаклем. Первоначально аркбутан примыкал к пазухам свода под прямым углом и воспринимал, следовательно, только боковой распор свода. Позднее аркбутан начали ставить под острым углом к пазухам свода, и он

принимал, таким образом, на себя частично и вертикальное давление свода .

При помощи готической каркасной системы достигалась большая экономия материала. Стена как конструктивная часть здания становилась излишней; она либо превращалась в легкий простенок, либо заполнялась громадными окнами. Стало возможным строить здания невиданной ранее высоты (под сводами — до 40 м и выше) и перекрывать пролеты большой ширины. Возрастают и темпы строительства. Если не было помех (отсутствия средств или политических осложнений), то даже грандиозные сооружения возводили в относительно короткие сроки; так, Амьенский собор в основном был построен меньше чем за 40 лет.

Строительным материалом служил местный горный камень, который тщательно отесывали. Особенно старательно пригонялись постели, то есть горизонтальные грани камней, поскольку они должны были воспринимать большую нагрузку. Связующим раствором готические зодчие пользовались весьма умело, достигая при его помощи равномерного распределения нагрузки. Ради большей прочности в некоторых местах кладки ставили железные скобы, укрепленные заливкой из мягкого свинца. В некоторых странах, как, например, в Северной и Восточной Германии, где не было пригодного строительного камня, здания воздвигали из хорошо отформованного и обожженного кирпича. При этом мастера виртуозно создавали фактурные и ритмические Эффекты, используя кирпич различной формы и размеров и разнообразные способы кладки.

Мастера готической архитектуры внесли много нового в планировку соборного интерьера. Первоначально одному пролету среднего нефа соответствовали два звена — пролеты боковых нефов. При этом основная нагрузка ложилась на устои АВСБ, тогда как промежуточные устои Е и Р выполняли задачи второстепенные, поддерживая пяты сводов боковых нефов (рис. на стр. 2М). Промежуточным устоям соответственно придавали меньшее сечение. Но с начала 13 в. стало обычным иное решение: все устои делали одинаковыми, квадрат среднего нефа делился на два прямоугольника, и каждому звену боковых нефов соответствовало одно звено среднего нефа. Таким образом, все продольное помещение готического собора (а нередко также и трансепт) состояло из ряда единообразных ячеек, или травей.

Готические соборы строились на средства горожан, они служили местом городских собраний, в них давались представления мистерий; в соборе Парижской Богоматери читали университетские лекции. Так повышалось значение горожан и падало значение клира (который в городах был, кстати, не столь многочисленным, как в монастырях).

Названное явление отразилось и на планах больших соборов. В соборе Парижской Богоматери трансепт намечен не так резко, как в большинстве романских соборов, ввиду чего несколько смягчается граница между святилищем хора, предназначенным для клира, и основной продольной частью, доступной для всех. В соборе Буржа трансепт совсем отсутствует.

Но такая планировка встречается только в ранних произведениях готики. В середине 13 в. в ряде государств началась церковная реакция. Она особенно усилилась тогда, когда в университетах обосновались новые нищенствующие ордена. Маркс отмечает, что они «снизили научный уровень университетов, схоластическое богословие снова заняло первенствующее положение» . В то время по требованию церкви в уже построенных соборах устанавливалась перегородка, отделявшая хор от общедоступной части здания, а во вновь строившихся соборах предусматривалась иная планировка. В основной — продольной — части интерьера вместо пяти стали строить три нефа; снова развивается трансепт, по большей части — трехнефный. Восточную часть собора — хор — стали увеличивать до пяти нефов. Большие капеллы окружали венком восточную абсиду;

средняя капелла была обычно больше других. Однако в архитектуре готических соборов того времени имела место и другая тенденция, отражавшая в конечном счете рост ремесленных и торговых цехов, развитие светского начала, более сложное и широкое мировосприятие. Так, для готических соборов стало характерным большое богатство декора, нарастание черт реализма, а временами и жанровости в монументальной скульптуре.

Вместе с тем первоначальная гармоничная уравновешенность горизонтальных и вертикальных членений к 14 в. все больше уступает место устремленности здания ввысь, стремительной динамике архитектурных форм и ритмов.



Интерьеры готических соборов не только грандиознее и динамичнее интерьеров романского стиля — они свидетельствуют об ином понимании пространства. В романских церквях четко разграничивались нартекс, продольный корпус, хор. В готических соборах границы между этими зонами теряют свою жесткую определенность. Пространство среднего и боковых нефов почти сливается; боковые нефы повышаются, устои занимают сравнительно малое место. Окна становятся больше, простенки между ними заполняются фризом из арок. Тенденция к слиянию внутреннего пространства сильнее всего проявилась в архитектуре Германии, где многие соборы строились по зальной системе, т. е. боковые нефы делались той же высоты, что и главный.

Сильно изменился и внешний вид готических соборов. Характерные для большинства романских церквей массивные башни над средокрестием исчезли. Зато мощные и стройные башни часто фланкируют западный фасад, богато украшенный скульптурой. Размеры портала значительно увеличились.

Готические соборы как бы вырастают на глазах у зрителя. Очень показательна в этом отношении башня собора во Фрейбурге. Массивная и грузная в своем основании, она охватывает весь западный фасад; но, устремляясь ввысь, она становится все стройнее, постепенно утончается и завершается каменным ажурным шатром.

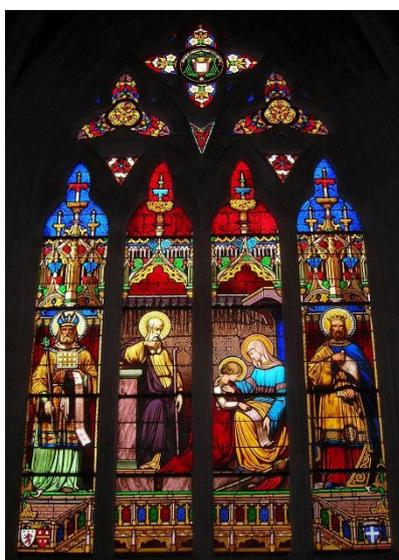
Романские церкви гладью стен были четко изолированы от окружающего пространства. В готических соборах, напротив, дан образец сложного взаимодействия, взаимопроникновения внутреннего пространства и внешней природной среды. ЭТОМУ

способствуют огромные проемы окон, сквозная резьба башенных шатров, лес увенчанных пшаклями контрфорсов. Большое значение имели и резные каменные украшения: флероны- крестоцветы; каменные шипы, вырастающие, словно цветы и листья, на ветвях каменного леса контрфорсов, аркбутанов и спилей башен.

Большие изменения претерпел и орнамент, украшающей капители. Геометрические формы орнамента капителей, восходящие к «варварской» плетенке, и античный по своему происхождению аканф почти полностью исчезают. Мастера готики смело обращаются к мотивам родной природы: капители готических столбов украшают сочно моделированные листья плюща, дуба, бука и ясеня.

Замена глухих стен огромными окнами привела к почти повсеместному исчезновению монументальных росписей, игравших столь крупную роль в романском искусстве 11 и 12 вв. Фреску заменил витраж — своеобразный вид живописи, в котором изображение составляется из кусков цветных расписанных стекол, соединенных между собой узкими свинцовыми полосами и охваченных железной арматурой. Возникли витражи, по-видимому, в каролингскую эпоху, но полное развитие и распространение они получили лишь при переходе от романского к готическому искусству.

Витражи, помещенные в оконных проемах, наполняли внутреннее пространство собора светом, окрашенным в мягкие и звучные цвета, что создавало необычайный художественный эффект. Украшающие алтарь и алтарные обходы живописные композиции поздней готики, выполненные в технике темперы, или цветные рельефы также отличались яркостью красок.



Прозрачные витражи, сияющие краски алтарной живописи, блеск золота и серебра церковной утвари, контрастировавшие со сдержанной суровостью колорита каменных стен и столбов, придавали интерьеру готического собора необыкновенную праздничную торжественность.

Как во внутреннем, так и особенно во внешнем убранстве соборов значительное место принадлежало пластике. Сотни, тысячи, а иногда десятки тысяч скульптурных композиций, отдельных статуй и украшений на порталах, на карнизах, водостоках и на капителях непосредственно срастаются со структурой здания и обогащают его художественный образ.

Переход от романского стиля к готике в скульптуре произошел несколько позже, чем в архитектуре, но затем развитие совершалось в необычайно быстрых темпах, и готическая скульптура на протяжении одного столетия достигла своего наивысшего расцвета.

Хотя готика знала рельеф и постоянно к нему обращалась, основным типом готической пластики была статуя.

Правда, готические фигуры воспринимаются, особенно на фасадах, как элементы единой гигантской декоративно-монументальной композиции. Отдельные статуи или статуарные группы, неразрывно связанные с фасадной стеной или со столбами портала, являются как бы частями большого многофигурного рельефа. Все же, когда направлявшийся в храм горожанин приближался вплотную к portalу, общая декоративная целостность композиции исчезала из поля его зрения, и его внимание привлекала пластическая и психологическая выразительность отдельных статуй, обрамляющих портал, и надвратных рельефов, подробно повествующих о библейском или евангельском событии. В интерьере же скульптурные фигуры, если их ставили на выступающие из столбов консоли, были обозримы с нескольких сторон. Полные движения, они отличались по ритму от стройных устремленных ввысь столбов и утверждали свою особую пластическую выразительность.

По сравнению с романскими готические скульптурные композиции отличаются более ясным и реалистическим раскрытием сюжета, более повествовательным и назидательным характером и, главное, большим богатством и непосредственной человечностью в передаче внутреннего состояния. Совершенствование специфических художественных средств языка средневековой скульптуры (экспрессия в лепке форм, в передаче духовных порывов и переживаний, острая динамика беспокойных складок драпировок, сильная светотеневая моделировка, чувство выразительности сложного, охваченного напряженным движением силуэта) способствовало созданию образов большой психологической убедительности и огромной эмоциональной силы.

В отношении выбора сюжетов, равно как и в распределении изображений, гигантские скульптурные комплексы готики были подчинены правилам, установленным церковью. Композиции на фасадах соборов в своей совокупности давали картину мироздания согласно религиозным представлениям. Не случайно расцвет готики был временем, когда католическое богословие сложилось в строгую догматическую систему, выраженную в обобщающих сводах средневековой схоластики — «Сумма богословия» Фомы Аквинского и «Великое зеркало» Винченца из Бове.

Центральный портал западного фасада, как правило, посвящался Христу, иногда Мадонне; правый портал обычно — Мадонне, левый — святому, особенно чтимому в данной епархии. На столбе, разделяющем двери центрального портала на две половины и поддерживающем архитрав, располагалась большая статуя Христа, Мадонны или святого. На цоколе портала часто изображали «месяцы», времена года и т. д. По сторонам, на откосах стен портала помещали монументальные фигуры апостолов, пророков, святых, ветхозаветных персонажей, ангелов. Иногда здесь были представлены сюжеты повествовательного или аллегорического характера: Благовещение, Посещение Марии Елизаветой, Разумные и неразумные девы, Церковь и Синагога и т. д.

Поле надвратного тимпана заполнялось высоким рельефом. Если портал был посвящен Христу, изображался Страшный суд в следующей иконографической редакции: вверху сидит указывающий на свои раны Христос, по сторонам — Мадонна и евангелист Иоанн (в некоторых местностях он заменялся Иоанном Крестителем), вокруг — ангелы с орудиями мучений Христа и апостолы; в отдельной зоне, под ними, изображен ангел, взвешивающий души; слева (от зрителя) — праведники, вступающие в рай; справа —

демоны, завладевающие душами грешников, и сцены мучений в аду; еще ниже — разверзающиеся гробы и воскресение мертвых.

При изображении Мадонны тимпан заполнялся сценами: Успение, Взятие Мадонны на небо ангелами и ее небесное коронование. В порталах, посвященных святым, на тимпанах разворачиваются эпизоды из их житий. На архивольтах портала, охватывающих тимпан, помещали фигуры, развивавшие основную тему, данную в тимпане, или образы, так или иначе идейно связанные с основной темой портала.

Собор в целом представлял собой как бы собранное в едином фокусе религиозно преобразенное изображение мира. Но в религиозные сюжеты незаметно вторгался интерес к реальной действительности, к ее противоречиям. Правда, жизненные конфликты, борьба, страдания и горе людей, любовь и сочувствие, гнев и ненависть выступали в преобразенных образах евангельских сказаний: преследование жестокими язычниками великомученика, бедствия патриарха Иова и сочувствие его друзей, плач Богоматери о распятом сыне и т. д.

И мотивы обращения к обыденной жизни были смешаны с отвлеченными символами и аллегориями. Так, тема труда воплощена в серии месяцев года, данных как в виде идущих от древности знаков зодиака, так и через изображение трудов, характерных для каждого месяца. Труд — основа реальной жизни людей, и эти сцены давали готическому художнику возможность выйти за пределы религиозной символики. С представлениями о труде связаны и распространенные уже с позднероманского периода аллегорические изображения так называемых Свободных искусств.

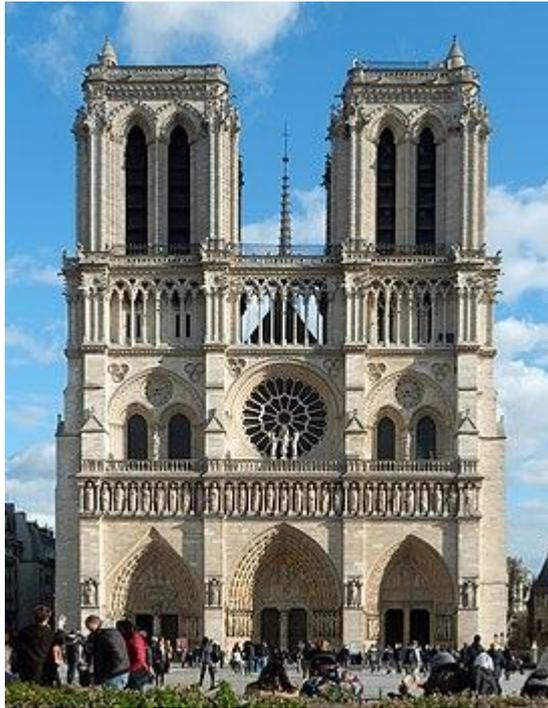
В позднеготической книжной миниатюре с особенной непосредственностью выразились реалистические тенденции, были достигнуты первые успехи в изображении пейзажа и бытовых сцен. Было бы, однако, неверно свести всю эстетическую ценность, все своеобразие реалистической подосновы готической скульптуры только к чертам реалистически точного и конкретного изображения жизненных явлений. Правда, готические ваятели, воплощая в своих статуях образы библейских персонажей, передавали то чувство мистического экстаза и волнения, которое не было им чуждо. Их чувства носили религиозную окраску и были тесно связаны с превратными религиозными представлениями. И все же глубокая одухотворенность, необычайная интенсивность и сила проявлений нравственной жизни человека, страстная взволнованность и поэтическая искренность чувства в значительной мере определяют художественную правдивость, ценность и неповторимое эстетическое своеобразие скульптурных образов готики.

По мере роста новых буржуазных отношений, развития и укрепления централизованного государства гуманистические, светские, реалистические тенденции росли и крепились. К 15 в. в большинстве стран Западной и Центральной Европы прогрессивные силы вступили в открытую борьбу против основ феодального общества и его идеологии. С этого времени великое готическое искусство, постепенно исчерпывая свою прогрессивную роль, утрачивало художественные достоинства и творческую самобытность. Наступал исторически неизбежный перелом в развитии европейского искусства — перелом, связанный с преодолением религиозных и условно-символических рамок, сковывающих дальнейшее развитие реализма, с утверждением искусства светского, сознательно реалистического по своему методу. В ряде областей Италии, где города смогли добиться относительно ранней и относительно полной победы над феодализмом, готика не получила полного развития, кризис же средневекового мировоззрения, средневековых форм искусства наступил значительно ранее, чем в других странах Европы. Уже с конца 13 в. итальянское искусство вступило в ту полосу своего развития, которая непосредственно подготавливала новую художественную эпоху — эпоху Возрождения.

Особенности проявления готического стиля в разных странах Франция

Париж стал в позднее средневековье уже не только фактической столицей государства, но и общепризнанным центром его культурной жизни, в нем насчитывалось около ста цеховых организаций ремесленников, среди которых не последнее место занимали каменщики и ваятели, а число жителей к концу XII в. достигло почти ста тысяч, что было тогда беспримерным. Основанный в 1215 г. Парижский университет стал центром средневековой учености, в котором значительную роль играло пробивавшееся сквозь церковную схоластику стремление к точным наукам. Недаром один из писателей того времени называл Париж, куда съезжались из других стран ученые, художники и все жаждущие просвещения, «источником, орошающим круг земли». Все эти и другие прогрессивные явления обусловили переход от романского стиля к готическому. Более трех столетий продержалась готика во Франции: последняя треть XII и первая четверть XIII в. — ранняя готика; с 20-х гг. до конца XIII в. — зрелая, или высокая, готика; XIV—XV вв. — поздняя готика, сначала радостно сияющая своей декоративностью и потому иногда называемая «лучистой», а затем «пламенеющая», чья бурно разросшаяся декоративность обретает уже самостоятельное значение. Длительность таких же периодов была далеко не одинаковой в разных странах

Знаменитый собор Парижской Богоматери (Нотр-Дам) — самый внушительный и, несомненно, самый замечательный памятник ранней готики, которым и открывается новая эра в истории западноевропейской архитектуры. Почти шесть веков прошло с тех пор, как был он воздвигнут, и Париж преобразился благодаря его стройной громаде, воцарившейся над городом. Во много раз увеличилась за эти века столица Франции, украсилась многими другими памятниками, знаменитыми на весь мир, но Нотр-Дам по-прежнему главенствует над ней, по-прежнему как бы служит ее символом, воспринимается нами как одно из высочайших воплощений французского художественного гения. Давно уже далеко на запад переместился центр города, давно уже этот собор не центр его общественной и политической жизни, и мы забываем, что призван был некогда олицетворять собой идею монархии, восторжествовавший при покровительстве церкви (первый камень собора был заложен в 1163 г.) французским королем и специально прибывшим в Париж римским папой, а много веков спустя тоже в присутствии папы в Нотр-Дам короновался Наполеон). Подобно пирамидам Египта, подобно Парфенону в Афинах или константинопольской Софии, парижский собор Нотр-Дам достоин только в веках, но и в тысячелетиях свидетельствовать об идеалах и вековой художественной культуре создавшего его народа. Восхищение Виктора Гюго западным фасадом Нотр-Дам нам понятно. Какая величавая ясность и размеренность! Это только начало готики, и потому горизонталь еще соперничает с вертикалью. Но именно это соперничество создает здесь такую несравненную четкость. Стена еще не исчезла, но не она уже определяет облик этой грандиозной пятинефной базилики[3]. Главный фасад ее легкий, причем горделивая высота башен как бы находит свое завершение в тонком, изящном шпиле (над средокрестием), стремительно возносящемся к небу. Огромное ажурное окно, так называемая роза, сияет в центре второго яруса над устремленными ввысь стрельчатыми арками углубленных порталов. И же длинная горизонталь «галереи королей» не в силах сдержать вертикальный ритм вытянутых королевских изваяний. Готическая скульптура имела огромную роль в готическом храме, общий облик которого рождается из сочетания архитектурных форм и, как каменные цветки, вырастающих вместе с (ми бесчисленных изваяний — статуй или рельефов.



Реймский собор (где короновались французские короли и в который победно внесла свое знамя Жанна д'Арк) вместе со столь же прославленным Шартрским собором— вершины французской зрелой готики и, значит, всей ранцу французской готической архитектуры. Как и в парижском соборе Нотр-Дам, главный фасад— в три яруса, с ажурной розой посередине и двумя мощными башнями. Но здесь вертикаль легко и в то же время торжественно главенствует над горизонталью, ярусы почти ступенчатые, и стена безоговорочно капитулирует перед грандиозным остовом тончайшей, хочется сказать филигранной, архитектуры, которая устремляется ввысь стройно, ясно, без всякого напряжения. И все тут не только величаво, но и нарядно, изящно, с полным выявлением исконной для галльского разума внутренней логики и чувства меры. Легкая ажурная громада— синтез зодчества и ваения, праздничная симфония стрельчатых арок, колонн и цветущего, сказочно великолепного скульптурного убранства.

Германия

В Германии готический стиль развился позднее, чем во Франции. Не отрицая приоритета французов, германские искусствоведы склонны видеть в германском художественном гении самого полного и яркого выразителя готического идеала красоты. Этот гений и готика, говорят они, как бы созданы друг для друга. Действительно, готика была периодом расцвета германского искусства, лишь с трудом и не до конца воспринявшего впоследствии идеалы Ренессанса. Созданное германским художественным гением в готическую пору представляет драгоценнейший вклад в сокровищницу мировой культуры. В северо-восточной Германии, бедной камнем, пригодным для крупных построек, возникла особая кирпичная готика, иногда несколько тяжеловесная, но подчас и очень внушительная, с замечательными декоративными эффектами.

Немцы утверждают, что только в их зодчестве полностью выявлена сущность готического стиля и использованы все его возможности: только в их готике порыв действительно неудержим, действительно подымает к небу всю массу здания, создает и во внешнем его облике и под его сводами впечатление чего-то необъятного и непостижимого. Недаром немецкие зодчие заменили французскую розу стрельчатым окном над главным входом и нарушили боковые горизонталь контрфорсами. Во французской же готике, пусть очень

тройной и гармоничной, полностью не исчезнувшая горизонтальность членений и общий размеренный ритм сдерживают порыв, вводят его в какие-то рамки разума, логики, и это в ущерб той стихии, которая присуща готическому зодчеству. Но французы скажут в ответ, что в их готике порыв не сдержан, а упорядочен, что это придает зданию большую ясность и завершенность и в то же время большее изящество, что безудержная порывистость чужда французскому художественному гению, что она смущает человека, а не возвышает его, что чувство меры необходимо во всем. Тут два взгляда, как будто несовместимые. И однако те немцы, что по-настоящему любят искусство, восхищаются Реймским собором, равно как столь же любящие искусство французы — Кельнским собором. «...Кельна дымные громады». Это слова Александра Блока. Гоголь считал этот собор венцом готического искусства. Гордость Германии — Кельнский собор был закончен лишь в конце прошлого века по обнаруженным подлинным планам и рабочим чертежам. Гордость Франции — Амьенский собор послужил прототипом для Кельнского. Однако истинно головокружительный вертикальный порыв грандиозной каменной массы выдает в Кельнском соборе вдохновенное мастерство немецких зодчих. Порыв, столь же мощный, но при этом более сконцентрированный и потому неотразимо все себе покоряющий, — во Фрейбургском соборе, несравненном шедевре германской готики. В нем лишь одна башня, как бы заключившая в себе весь собор, слившись своим основанием с его фасадом, из которого она черпает великую силу, что дышит и в ажурном шатре, победно рвущемся к небу. Недаром считается, что эта башня — «самое высокое и ясное откровение готической мысли».

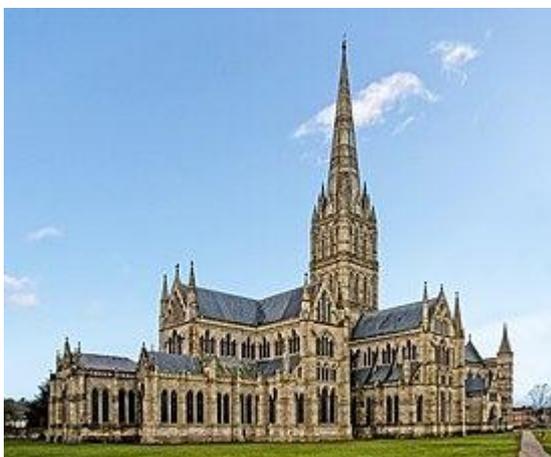


Французские и немецкие культурные традиции издавна переплетались в Эльзасе. Страсбургский собор (по сей день не законченный и в отличие от Фрейбургского только потому однобашенный) отражает некоторым образом это переплетение. Главным его зодчим был, вероятно, немец Эрвин Штейнбахский

Англия

Различие в отношении высоты к длине между памятниками английской готики и французской (да и вообще материковой) сыграло решающую роль во всем развитии английского зодчества в позднее средневековье, зодчества, которому мы обязаны множеством замечательных памятников. Какова же была причина такого различия? Завоеванная норманнами, принесшими с материка уже сложившуюся культуру, британская островная держава была первой страной, перенявшей от Франции вслед за романским готический стиль, который она и переработала на свой лад. Условия, определившие историческое развитие английского государства, определили и характер

английской готики. Как и страны материковой Европы, Англия переживала в то время экономический подъем. Однако в отличие от этих стран развитие промышленности и торговли Англии определялось в первую очередь не городом, а деревней, где производилось и перерабатывалось сырье, предназначенное на вывоз. Не бюргерство, а дворянство играло в английской экономике главную роль, и, значит, городские интересы не имели в стране решающего значения. Вот почему храмовое строительство оставалось там преимущественно монастырским, как и в романское время. Собор воздвигался не в центре города как символ его богатства и славы, а за городом, где помещался монастырь. Во Франции или в Германии собор всей своей стройной громадой царил над теснившимися у его подножия низкими жилищами горожан, мощным своим взлетом к небу противопоставляя себя им. В Англии собор гармонически вписывался в пейзаж, служивший ему живописным обрамлением, и потому разрастался в первую очередь не в высоту, а так, чтобы вольготнее расположиться на лоне природы. И все же готика требовала устремленности к небу. Английские зодчие постарались выявить эту устремленность по-своему. Воздвигая соборы все более вытянутыми в длину, они снабжали их стрельчатыми дугами, многократно повторяющимися в окнах, и таким же избытком настенных вертикальных переплетов, с добавлением третьей башни, уже не фасадной, а расположенной над средокрестьем. Растянutosть храмового здания, узаконенное его место среди ровного живописного пейзажа с упором на вертикальность не архитектурного целого, а архитектурно-декоративных деталей фасада и интерьера — таковы отличительные черты английского готического зодчества. Разве не впечатляющи фасады таких соборов, как, например, в Солсбери (1220—1270 гг.) или в Линкольне (XI—XIV вв.), сплошь одетые в несчетное множество вертикальных деталей, искусно объединенных в единое целое! Но, пожалуй, еще причудливее грандиозные храмовые интерьеры — звездчатые, сетчатые, веерообразные. Фантастически разросшиеся пучки колонн, тончайшие нервюры, свисающие ажурные воронки, вертикально чередующиеся решетчатые переплеты — такой общий взлет и такая кружевная симфония, что, право, рождается впечатление полной невесомости сводчатого перекрытия. Здесь величавая одухотворенность готического зодчества как бы отступает перед самой безудержной, истинно неисчерпаемой декоративностью. Да и как не закружиться голове в соборе Глостера (1351—1407 гг.) или под сводами капеллы Королевского колледжа в Кембридже (1446—1515 гг.), где всюду над нами возникают самые причудливые архитектурные узоры, напоминающие орнаментальные чудеса древней нортумбрийской миниатюры. Английский позднеготический стиль от характерной для него подчеркнутости вертикальных членений получил название перпендикулярного.



Италия

Итальянский художественный гений шел своим особым путем, как мы знаем,

наметившимся уже в романскую пору. Конечная цель пути не была, вероятно, ясна даже проводникам новых веяний. Рост городов, нарождение новых социальных отношений вместе с новым мировосприятием определяли развитие итальянского искусства, все более по своей сущности светского. Об этом речь впереди. Скажем только, что, заимствуя некоторые элементы готического стиля, воцарившегося в соседних странах, итальянские мастера оставались чужды самой его основе. Каркасная система, при которой как бы исчезала стена, была им не по душе, и стена сохраняла для них свое конкретное значение: ясно расчлененная, не рвущаяся ввысь, объемная, отнюдь не ажурная, прекрасная в своей стройности и уравновешенности. Не вертикаль, а размеренность увлекала итальянских зодчих, даже когда они строили здания с остроконечными башнями, стрельчатыми арками и оконными переплетами. Фронтоны, горизонтальные полосы разноцветного мрамора, богатейшие инкрустации придают итальянским фасадам той поры радужную нарядность. А в храмовом интерьере, несмотря на стрельчатые своды и нервюры, как, например, в знаменитой флорентийской церкви Санта Мария Новелла (XIII—XIV вв.), кстати, — и это особенно знаменательно — так понравившейся величайшему гению Высокого Возрождения Микеланджело, что он назвал ее своей «невестой», мы ощущаем прежде всего ясную уравновешенность архитектурных форм. Даже такие шедевры позднего средневековья, как Дворец дождей (IX—XVI вв.) и Дворец Ка Д'Оро (первая половина XV в.) в Венеции с их воздушными арками и стрельчатыми окнами — памятники не столько готики, сколько некоего радостного, лучезарного искусства, много почерпнувшего в своей сказочности от арабского Востока. Примечательно, что во Дворце дождей обычные архитектурные принципы решительно нарушены. Массивный блок огромной стены покоится на чудесных в своей стройной легкости аркадах и лоджиях. Но это не кажется неестественным, ибо горизонтальная масса стены как бы утрачивает свою тяжесть под разноцветной мраморной облицовкой из диагонально поставленных квадратных плит. За исключением Италии, где его вытесняли освежающие ренессансные веяния, готический стиль был, как правило, обязательным в зодчестве, поощряемом католической церковью. Интересен в этом отношении пример Литвы. Прекрасными церквями, великолепными дворцами—палаццо, открытыми галереями — лоджиями с аркадами и капителями и живописными фонтанами, в которых мы ясно распознаем элементы готического стиля, украсились города Италии. Рассчитанный на сорок тысяч молящихся, Миланский собор (конец XIV—XIX в.) — самый большой из всех готических соборов. Близость Франции и Германии к Италии сказалась на Миланском соборе: строили его и французские, и немецкие, и итальянские мастера. В результате получилась некоторая компилятивность с преобладанием северных влияний и, быть может, не всегда оправданная, а значит, чрезмерная пышность, особенно в его скульптурном наряде. Как бы то ни было, специфически итальянского варианта готической архитектуры не выявилось в грандиозной миланской храмовой постройке.



Вывод

Готика развивалась в странах, где господствовала католическая церковь, и под её эгидой феодально-церковные основы сохранялись в идеологии и культуре эпохи готики. Готическое искусство оставалось преимущественно культовым по назначению и религиозным по тематике: оно было соотнесено с вечностью, с «высшими» иррациональными силами. Для готики, характерны символично-аллегоричный тип мышления и условность художественного языка. От романского стиля готика унаследовала главенство архитектуры в системе искусств и традиционные типы зданий. Особое место в искусстве готики занимал собор — высший образец синтеза архитектуры, скульптуры и живописи (преим. Витражей) Несоизмеримое с человеком пространство собора, вертикализм его башен и сводов, подчинение скульптуры динамичным архитектурным ритмам, многоцветное сияние витражей оказывали сильное эмоциональное воздействие на верующих.

Развитие искусства готики отражало и кардинальные изменения в структуре средневекового общества: начало формирования централизованных государств, рост и укрепление городов, выдвижение светских сил — городских, торговых и ремесленных, а также придворно-рыцарских кругов. По мере развития общественного сознания, ремесла и техники ослабевали устои средневекового религиозно-догматического мировоззрения, расширялись возможности познания и эстетического осмысления реального мира; складывались новые архитектурные типы и тектонические системы. Интенсивно развивались градостроительство и гражданская архитектура. Городские архитектурные ансамбли включали культовые и светские здания, укрепления, мосты, колодцы. Главная городская площадь часто обстраивалась домами с аркадами, торговыми и складскими помещениями в нижних этажах. От площади расходились главные улицы; узкие фасады 2-, реже 3-этажных домов с высокими, фронтонами выстраивались вдоль улиц и набережных. Города окружались мощными стенами с богато украшенными проездными башнями. Замки королей и феодалов постепенно превращались в сложные комплексы крепостных, дворцовых и культовых сооружений. Обычно в центре города, господствуя над его застройкой, находился замок или собор, становившийся средоточием городской жизни. В нём наряду с богослужением устраивались богословские диспуты, разыгрывались мистерии, происходили собрания горожан. Собор мыслился своего рода сводом знания, символом Вселенной, а его художественный строй, сочетавший торжественное величие со страстной динамикой, изобилие пластических мотивов со строгой иерархичной системой их соподчинения, выражал не только идеи средневековой общественной иерархии и власти божественных сил над человеком, но и растущее самосознание горожан, творческое величие усилий человеческого коллектива.

Задание: составить конспект темы с использованием материалов лекции и дополнительных источников.

Тема 5 Искусство Средневекового Востока

Искусство Средневекового Востока.

К началу VIII в. могущественный Арабский халифат объединил под своей властью огромные территории. Его владения простирались от Северо-Западной Африки и Испании до современной Киргизии и Индии. Многочисленные народы, жившие на этих землях,

отличались друг от друга и уровнем общественного развития, и языком, и культурными традициями. Художественная культура их также была различна.

Распространение ислама, запрещавшего изображать людей и животных, наложило определенный отпечаток на развитие средневековой художественной культуры Ближнего Востока.



Расцветает искусство орнамента, а скульптура и живопись почти затухают.

Ведущую роль в создании художественной культуры Арабского халифата играли Сирия и Ирак— страны с древними традициями в искусстве. С самого начала существования халифата во всех городах и даже в самых маленьких селениях Ближнего Востока строились здания для ежедневной молитвы — мечети. Здесь сложился тип так называемой дворовой, или колонной, мечети с обширным прямоугольным двором, обнесенным надежными, нередко даже крепостными стенами. Молитвенный зал находился в глубине, и его перекрытия покоились на колоннах или столбах. Внутри мечети отделялись цветным камнем, керамическими изразцами, орнаментом, вырезанным на каменных панелях или штукатурке — особой облицовочной штукатурке. После полировки штукатурки приобретал вид мрамора. Особенно богато отделялся михраб — ниша, указывавшая молящимся направление на Мекку.

Соборная мечеть Валида I в Дамаске — одно из знаменитейших сооружений VIII в.— должна была, по замыслу халифа, своим великолепием затмить все другие здания. И действительно, великолепные мозаики мечети вошли в Сокровищницу мирового искусства.



Развивается и светская архитектура. Среди множества сооружений выделяются загородные замки — резиденции омейядских халифов, построенные в Сирийской пустыне. До нас дошли настенные росписи одной из таких резиденций — Кусейр-Амры. Сюжеты их разнообразны: здесь и купающиеся женщины, и единоборство атлетов, и сцены охоты. Центральное место занимает изображение халифа, сидящего на троне и окруженного покоренными иноземными царями.

Дальнейшее развитие живописи на Ближнем Востоке представлено книжными иллюстрациями — миниатюрами арабо-месопотамской школы XII — XIII вв. Сюжетом миниатюр служили эпизоды макама — новелл. Особенно широкую известность получили миниатюры к макамам арабского писателя аль-Харири (1054—1122), рассказывающие о приключениях некоего Абу Зейда, объездившего весь свет и попадавшего в самые различные переделки. Рисунки изображают торжественный прием у халифа, суд и наказание преступника, проповедь в мечети, сцены на рынке, праздничную процессию, отдых каравана в пути и т. п. Несмотря на условную композицию, нарушение пропорций и отсутствие перспективы, эти и другие миниатюры поражают выразительностью не только отдельных деталей, но и характеристик различных персонажей.

ДПИ.

Средневековая керамика Сирии и Ирака необычайно разнообразна. Наивысшее достижение ее — люстровая керамика. Она изготовлялась особым способом: на глазурованную поверхность наносили краску специального состава, которая после обжига приобретала характерный металлический отблеск.

Среди изделий из металла выделяются бронзовые сосуды и курильницы в форме птиц — орла, фазана, утки и т. п. (VIII — X вв.). Для последующих веков, особенно XIII — XV, характерны изделия с тонкими кружевными чеканными и гравированными узорами.

XII — XIV века — время расцвета стеклоделия. Главными центрами его были Алеппо и Дамаск; их изделия шли не только в страны Востока, но и в Европу. Стекланные кубки, чаши, бутылки расписывались аллегорическими и жанровыми сценами, традиционным орнаментом из ветвей и листьев, декоративными надписями.

Немало шедевров оставило нам и средневековое искусство Египта. Самый ранний из дошедших до нас памятников средневековой архитектуры Египта — мечеть Амра в Фустате (Каир). Это — классический пример дворовой мечети. Плоское перекрытие молитвенного зала покоилось на полукруглых арках, опирающихся на невысокие стройные колонны.

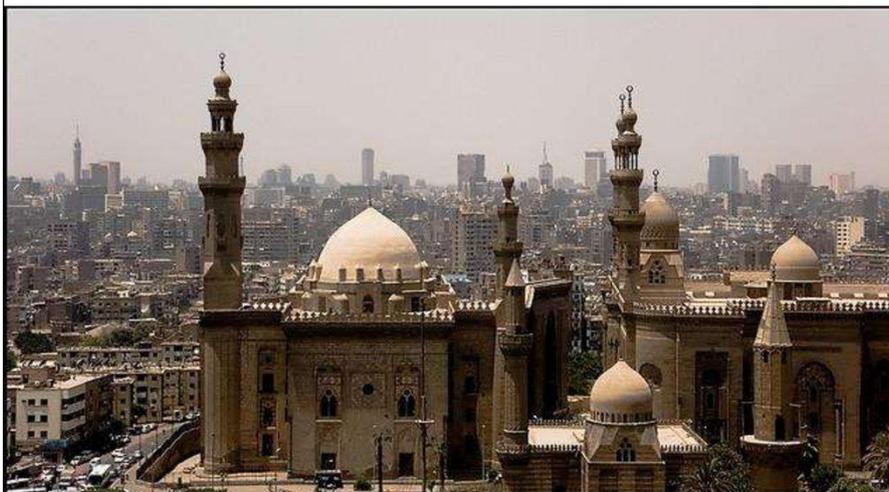
В XI в. необычайно разросся и достиг пышного расцвета Каир, ставший с конца X в. столицей Египта. Современники восторженно описывали его базары, караван-сарай, мечети, многоэтажные жилые дома. И над всеми этими зданиями возвышался дворец халифов, обнесенный мощной крепостной стеной. Каменная крепостная стена с монументальными башнями и воротами, украшенными резьбой, окружала также весь город.

Новым в архитектуре X—XV вв. было создание больших архитектурных комплексов и ансамблей. Так, мечеть-мавзолей султана Хасана в Каире (1356—1363), которая

считается одной из вершин средневекового египетского зодчества, включает усыпальницу султана, собственно мечеть, четыре медресе (духовные школы) и четыре минарета, из которых сохранились лишь два. Мозаичные полы здания выложены различными породами камня, стены украшены резным мрамором и алебастровым фризом с декоративными надписями на фоне переплетающихся растений. Бронзовые двери главного входа и усыпальницы султана отделаны резьбой, чеканкой, инкрустированы золотом и серебром.

Мечеть султана Хасана

Строительство началось в 1356 г. и закончилось 6 лет спустя в 1362 году. Один из минаретов разрушился во время строительства, в результате погибли около сотни учеников медресе.



Фатимидский стиль. Сельджукский стиль. Характерные черты мавританского искусства. Влияние византийской культуры. Ансамбль Альгамбра в Гранаде (Испания). Крепостное зодчество. Строительство многофункциональных культовых комплексов. Тимуридская архитектура. Мастера Сефевидов.

Задание: составить конспект темы с использованием материалов лекции и дополнительных источников.

Тема 6

Раннее Возрождение в Италии. От Бруннелески до Боттичелли.

Эпоха Возрождения

Возрождение, или **Ренессанс** (фр. *Renaissance*, итал. *Rinascimento* от лат. *renasci* «рождать ся опять, возрождаться») — имеющая мировое значение эпоха в истории культуры Европы, пришедшая на смену Средним векам и предшествующая Просвещению и Новому времени. Приходится — в Италии — на начало XIV века (повсеместно в Европе — с XV—XVI веков) — последнюю четверть XVI века и в некоторых случаях — первые десятилетия XVII века. Отличительная черта эпохи Возрождения — светский характер культуры, её гуманизм и антропоцентризм (то есть интерес, в первую очередь, к человеку и его деятельности). Расцветает интерес к античной культуре, происходит её «возрождение» — так и появился термин.

Термин *Возрождение* встречается уже у итальянских гуманистов, например, у Джорджо Вазари. В современном значении термин был введён в обиход французским историком XIX века Жюлем Мишле. В настоящее время термин *Возрождение* превратился в метафору культурного расцвета.

Общая характеристика

Новая культурная парадигма возникла вследствие кардинальных изменений общественных отношений в Европе.

Особое значение в становлении Возрождения имело падение Византийского государства и бежавшие в Европу византийцы, взявшие с собой свои библиотеки и произведения искусства, содержавшие множество античных источников, неизвестных средневековой Европе, а также являвшиеся носителями античной культуры, в Византии никогда не забывавшейся. Так, под впечатлением от выступления византийского лектора, Козимо Медичи основал Академию Платона во Флоренции.

Рост городов-республик привёл к росту влияния сословий, не участвовавших в феодальных отношениях: мастеров и ремесленников, торговцев, банкиров. Всем им была чужда иерархическая система ценностей, созданная средневековой, во многом церковной культурой, и её аскетичный, смиренный дух. Это привело к появлению гуманизма — общественно-философского движения, рассматривавшего человека, его личность, его свободу, его активную, созидательную деятельность как высшую ценность и критерий оценки общественных институтов.

В городах стали возникать светские центры науки и искусства, деятельность которых находилась вне контроля церкви. Новое мировоззрение обратилось к античности, видя в ней пример гуманистических, неаскетичных отношений. Изобретение в середине XV века книгопечатания сыграло огромную роль в распространении античного наследия и новых взглядов по всей Европе.

Возрождение возникло в Италии, где первые его признаки были заметны ещё в XIII и XIV веках (в деятельности семейства Тони Парамони, Пизано, Джотто, Орканья и других), но оно твёрдо установилось только с 1420-х годов. Во Франции, Германии и других странах это движение началось значительно позже. К концу XV века оно достигло своего наивысшего расцвета. В XVI веке назревает кризис идей Возрождения, следствием чего является возникновение маньеризма и барокко.

Возрождение делят на 4 этапа:

1. Проторенессанс (2-я половина XIII века — XIV век)
2. Раннее Возрождение (начало XV — конец XV века)
3. Высокое Возрождение (конец XV — первые 20 лет XVI века)
4. Позднее Возрождение (середина XVI — 1590-е годы)

Проторенессанс

Проторенессанс тесно связан со средневековьем, собственно и появился в Позднем средневековье с византийскими, романскими и готическими традициями, этот период явился предтечей Возрождения. Он делится на два подпериода: до смерти Джотто ди Бондоне и после (1337 год). В первый период совершаются важнейшие открытия, живут и работают ярчайшие мастера. Второй отрезок связан с эпидемией чумы, обрушившейся на Италию. В конце XIII века во Флоренции возводится главное храмовое сооружение — собор Санта Мариа дель Фьоре, автором был Арнольфо ди Камбио, затем работу продолжил Джотто, спроектировавший кампанилу Флорентийского собора.

Раньше всего искусство проторенессанса проявилось в скульптуре (Никколо и Джованни Пизано, Арнольфо ди Камбио, Андреа Пизано). Живопись представлена двумя художественными школами: Флоренции (Чимабуэ, Джотто) и Сиены (Дуччо, Симоне

Мартини). Центральной фигурой живописи стал Джотто. Художники Возрождения считали его реформатором живописи. Джотто наметил путь, по которому пошло её развитие: наполнение религиозных форм светским содержанием, постепенный переход от плоскостных изображений к объемным и рельефным, нарастание реалистичности, ввёл в живописи пластический объём фигур, изобразил в живописи интерьер.

Раннее Возрождение

Период так называемого «Раннего Возрождения» охватывает собой в Италии время с 1420 по 1500 года. В течение этих восьмидесяти лет искусство ещё не вполне отрешается от преданий недавнего прошлого (Средних веков), но пробует примешивать к ним элементы, заимствованные из классической древности. Лишь впоследствии, и только мало-помалу, под влиянием всё сильнее и сильнее изменяющихся условий жизни и культуры, художники совершенно бросают средневековые основы и смело пользуются образцами античного искусства, как в общей концепции своих произведений, так и в их деталях.

Тогда как искусство в Италии уже решительно шло по пути подражания классической древности, в других странах оно долго держалось традиций готического стиля. К северу от Альп, а также в Испании, Возрождение наступает только в конце XV столетия, и его



ранний период длится приблизительно до середины следующего века.

В первых десятилетиях XV века в искусстве Италии происходит решительный перелом. Возникновение мощного очага Ренессанса во Флоренции повлекло за собой обновление всей итальянской художественной культуры. Творчество Донателло, Мазаччо и их сподвижников знаменует победу ренессансного реализма, существенно отличавшегося от того "реализма деталей", который был характерен для искусства позднего треченто. Произведения этих мастеров проникнуты идеалами гуманизма. Они возвеличивают человека, поднимают его над уровнем обыденности.

В своей борьбе с традицией готики художники раннего Возрождения искали опору в античности и искусстве Проторенессанса. То, что только интуитивно, на ощупь искали мастера Проторенессанса, теперь основывается на точных знаниях. Итальянское искусство XV века отличается большой пестротой. Различие условий, в которых формируются местные школы, порождает разнообразие художественных течений. Новое искусство, победившее в начале XV века в передовой Флоренции, далеко не сразу получило признание и распространение в других областях страны.

В то время как во Флоренции работали Брунеллески, Мазаччо, Донателло, в северной Италии еще были живы традиции византийского и готического искусства, лишь постепенно вытесняемые Ренессансом.

Кватроченто

С конца XIV в. власть во Флоренции переходит к дому банкиров Медичи. Его глава, Козимо Медичи, стал негласным правителем Флоренции. Ко двору Козимо Медичи (а затем и его внука Лоренцо, прозванного Великолепным) стекаются писатели, поэты, ученые, архитекторы и художники. Начинается век медицинской культуры. Первые признаки новой, буржуазной культуры и зарождение нового, буржуазного мировоззрения особенно ярко проявились в XV в., в период кватроченто.

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

В формировании светской культуры кватроченто огромную роль сыграла античность. XV столетие демонстрирует прямые связи с ней культуры Возрождения.

Скульптура

В XV вв. итальянская скульптура переживала расцвет. Она приобрела самостоятельное, независимое от архитектуры значение, в ней появились новые жанры. В практику художественной жизни начинали входить заказы богатых купеческих и ремесленных кругов на украшение общественных зданий; художественные конкурсы приобретали характер широких общественных мероприятий. Событием, которое открывает новый период в развитии итальянской ренессансной скульптуры, считается состоявшийся в 1401 г. конкурс на изготовление из бронзы вторых северных дверей флорентийского баптистерия.

Среди участников конкурса были молодые мастера — **Филиппо Брунеллески и Лоренцо Гиберти (около 1381-1455)**. Победил на конкурсе блестящий рисовальщик Гиберти. Один из самых образованных людей своего времени, первый историк итальянского искусства, Гиберти, в творчестве которого главным были равновесие и гармония всех элементов изображения, посвятил жизнь одному виду скульптуры — рельефу. Его искания достигли вершины в изготовлении восточных дверей флорентийского баптистерия (1425—1452 гг.), которые Микеланджело назвал «Вратами рая». Составляющие их десять квадратных композиций из позолоченной бронзы передают глубину пространства, в которой сливаются фигуры, природа, архитектура. Они напоминают выразительностью живописные картины. Мастерская Гиберти стала настоящей школой для целого поколения художников. В его мастерской в качестве помощника работал молодой Донателло, в будущем великий реформатор итальянской скульптуры. Донато ди Никколо ди Бетто Барди, которого называли Донателло (около 1386—1466), родился во Флоренции в семье чесальщика шерсти. Он работал во Флоренции, Сиене, Риме, Падуе. Однако огромная слава не изменила его простого образа жизни. Рассказывали, что бескорыстный Донателло вешал кошелек с деньгами у двери своей мастерской, и его друзья и ученики брали из кошелька столько, сколько им было нужно.

С одной стороны, Донателло жаждал в искусстве жизненной правды. С другой, он придавал своим работам черты возвышенной героики. Эти качества проявились уже в ранних работах мастера — статуях святых, предназначенных для наружных ниш фасадов церкви Ор Сан-Микеле во Флоренции, и ветхозаветных пророков флорентийской кампанилы. Статуи находились в нишах, но они сразу привлекали внимание суровой выразительностью и внутренней силой образов. Особенно известен «Святой Георгий» (1416 г.) — юноша-воин со щитом в руке. У него сосредоточенный, глубокий взгляд; он прочно стоит на земле, широко расставив ноги. В статуях пророков Донателло особенно

подчёркивал их характерные черты, подчас грубоватые, неприкрашенные, даже уродливые, но живые и естественные. У Донателло пророки Иеремия и Аввакум — цельные и духовно богатые натуры. Их крепкие фигуры скрыты тяжёлыми складками плащей. Жизнь избородила глубокими морщинами поблёкшее лицо Аввакума, он совсем облысел, за что его во Флоренции и прозвали Цукконе (Тыква).

В 1430 г. Донателло создал «Давида» — первую обнажённую статую в итальянской скульптуре Возрождения.



Поездка в Рим вместе с Брунеллески чрезвычайно расширила художественные возможности Донателло, его творчество обогатилось новыми образами и приёмами, в которых сказалось влияние античности. В творчестве мастера наступил новый период. В 1433 г. он завершил мраморную кафедру флорентийского собора. Всё поле кафедры занимает ликующий хоровод пляшущих путти — нечто вроде античных амуров и одновременно средневековых ангелов в виде обнажённых мальчиков, иногда крылатых, изображённых в движении. Это излюбленный мотив в скульптуре итальянского Возрождения, распространившийся затем в искусстве XVII—XVIII вв.

Второе поколение флорентийских скульпторов тяготело к более лирическому, умиротворённому, светскому искусству. Ведущая роль в нём принадлежала семье скульпторов делла Роббиа. Глава семьи Лукка делла Роббиа (1399 или 1400—1482), современник Брунеллески и Донателло, прославился применением глазурной техники в круглой скульптуре и рельефе, часто сочетая их с архитектурой. Техника глазури (майолики), известная с глубокой древности народам Передней Азии, была в Средние века завезена на Пиренейский полуостров и остров Майорку, почему и получила своё название, а затем широко распространилась в Италии. Лукка делла Роббиа создавал медальоны с рельефами на густо-синем фоне для зданий и алтарей, гирлянды из цветов и плодов, майоликовые бюсты Мадонны, Христа, Иоанна Крестителя. Жизнерадостное, нарядное, доброе искусство этого мастера получило заслуженное признание современников. Большого совершенства в технике майолики достиг также его племянник Андреа делла Роббиа (1435—1525).

Брунеллески Филиппо (Brunelleschi Phillipi) (1377-1446) - один из величайших итальянских зодчих XV столетия. Флорентийский архитектор, скульптор, ученый и

инженер работал во Флоренции в первой половине XV века – в период Раннего Возрождения.

Филиппо Брунеллески начал свою творческую карьеру как скульптор в 1401 году, разделив с Гиберти первое место в конкурсе на оформление дверей флорентийского баптистерия. Однако колоссальное влияние Брунеллески на современников связано прежде всего с архитектурой. Принципиальную новизну его творчества они видели в воскрешении античных традиций. С его именем деятели Возрождения связывали начало новой эпохи в архитектуре. Более того, Брунеллески был в глазах современников родоначальником всего нового искусства. Альберт называл его первым среди тех, кто способствовал возрождению искусства во Флоренции, и посвятил ему «Трактат о живописи», а историк Джованни Ручеллаи причислил его к четырем знаменитейшим гражданам Флоренции. «Да будет благословенна душа Филиппо Брунеллески, славного флорентийского гражданина и достойного архитектора ..., который возродил в нашем городе Флоренции античную манеру зодчества», — писал Филарете.

Однако для сегодняшних критиков новаторство Брунеллески представляет более сложную проблему, чем это казалось людям его эпохи. Его творчество проникнуто глубоким пониманием гармонической природы античной архитектуры, рациональной ясности ее тектонических принципов. В то же время оно неразрывно связано с традициями тосканского зодчества XXII–XXIV веков. Уже установлено, что прототипы большинства решений и излюбленных мотивов Брунеллески можно обнаружить не столько в античной, сколько в старой тосканской архитектуре.

У Брунеллески еще сохранились воспоминания о традиционном, восходящем к готике каркасном принципе, который он смело связал с орденом, тем самым подчеркнув организующую роль последнего и отведя стене роль нейтрального заполнения. Развитие его идей можно увидеть в современной мировой архитектуре.

Уже первое архитектурное произведение Брунеллески - величественный восьмигранный купол Флорентийского собора (1420-1436), является первым крупным памятником архитектуры Возрождения и воплощением его инженерной мысли, так как был возведен с помощью специально изобретенных для этого механизмов. После 1420 года Брунеллески стал самым известным архитектором Флоренции.

Одновременно с сооружением купола, в 1419-1444 годах Брунеллески руководил постройкой приюта для сирот — Воспитательного дома (Оспedale ди Санта Мария дельи Инноченти), который по праву считается первым памятником стиля Ренессанс в архитектуре. Италия еще не знала здания, которое было бы так близко к античности по своему строю, естественности облика и простоте форм. К тому же это был не храм или дворец, а муниципальный дом – приют для сирот. Графическая легкость, дающая ощущение свободного, ничем не стесненного пространства, стала отличительной особенностью этого здания, и впоследствии составляла неотъемлемую черту архитектурных шедевров Филиппо Брунеллески.



Он открыл основные законы линейной перспективы, возродил античный ордер, поднял значение пропорций и сделал их основой новой архитектуры, не отказываясь в то же время от средневекового наследия. Изысканная простота и вместе с тем гармония архитектурных элементов, объединенных соотношениями «божественной пропорции» – золотого сечения, стали атрибутами его творчества. Это проявлялось даже в его скульптурах и барельефах.

Фактически Брунеллески стал одним из «отцов» Раннего Возрождения, наряду с живописцем Мазаччо и скульптором Донателло – три флорентийских гения открыли новую эпоху в архитектуре и изобразительном искусстве... На нашем сайте, помимо биографии великого скульптора и архитектора, мы предлагаем ознакомиться с его произведениями, сохранившимися до наших дней, без которых невозможно представить облик Флоренции даже современному человеку.



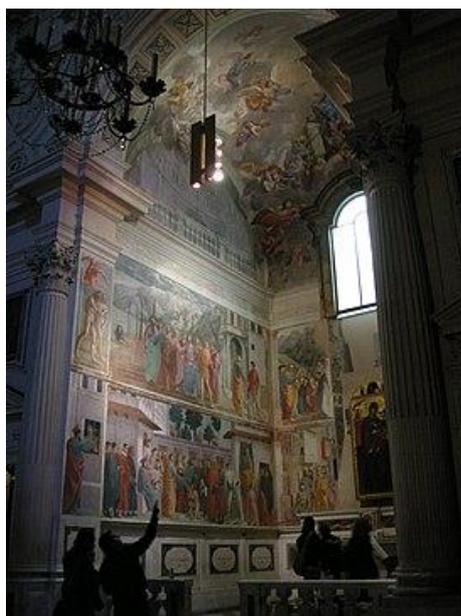
Живопись

Огромная роль, которую в архитектуре раннего Возрождения сыграл Брунеллески, а в скульптуре — Донателло, в живописи принадлежала Мазаччо. Брунеллески и Донателло переживали творческий расцвет, когда родился Мазаччо. По словам Вазари, «Мазаччо стремился изображать фигуры с большой живостью и величайшей непосредственностью наподобие действительности». Мазаччо умер молодым, не дожив до 27 лет, и всё же успел сделать в живописи столько нового, сколько иному мастеру не удавалось за всю жизнь.

Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи, прозванный Мазаччо (1401 — 1428), родился в местечке Сан-Вальдарно близ Флоренции, куда он юношей уехал учиться живописи. Существовало предположение, что его учителем был Мазолино де Паникале, с которым он затем сотрудничал; сейчас оно отвергнуто исследователями. Мазаччо работал во Флоренции, Пизе и Риме. Классическим образцом алтарной композиции стала его «Троица» (1427—1428), созданная для церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции.

Фреска выполнена на стене, уходящей в глубину капеллы, которая построена в форме ренессансной арочной ниши. На росписи представлены распятие, фигуры Марии и Иоанна Крестителя. Их осеняет образ Бога-Отца. На переднем плане фрески запечатлены коленопреклонённые заказчики, как бы находящиеся в самом помещении церкви. Расположенное в нижней части фрески изображение саркофага, на котором лежит скелет Адама. Надпись над саркофагом содержит традиционное средневековое изречение: «Я был таким когда-то, как вы, и вы будете такими, как я».

До 50-х гг. XX в. это произведение Мазаччо в глазах любителей искусства и учёных отступало на второй план перед его знаменитым циклом росписей капеллы Бранкаччи. После того как в 1952 г. фреска была перенесена на прежнее место в храме, промыта, отреставрирована, когда была обнаружена её нижняя часть с саркофагом, «Троица» привлекла к себе пристальное внимание исследователей и любителей искусства. Творение Мазаччо замечательно во всех отношениях. Величавая отрешённость образов сочетается здесь с не виданной до тех пор реальностью пространства и архитектуры, с объёмностью фигур, выразительной портретной характеристикой лиц заказчиков и с удивительным по силе сдержанного чувства образом Богородицы. В те же годы Мазаччо (в содружестве с Мазолино) создал в церкви Санта - Мария дель Кармине росписи капеллы Бранкаччи, названные так по имени богатого флорентийского заказчика.



Перед живописцем стояла задача средствами линейной и воздушной перспективы построить пространство, разместить в нём мощные фигуры персонажей, правдиво изобразить их движения, позы, жесты, а затем масштабы и цвет фигур связать с природным или архитектурным фоном. Мазаччо не только успешно справился с этой задачей, но и сумел передать внутреннее напряжение и психологическую глубину образов.

Сюжеты росписей в основном посвящены истории апостола Петра. Самая известная композиция «Чудо со статиром» рассказывает, как у ворот города Капернаума Христа с учениками остановил сборщик налогов, требуя у них денег на поддержание храма. Христос повелел апостолу Петру выловить в Генисаретском озере рыбу и извлечь из неё статир. Слева на втором плане зритель видит эту сцену. Справа Пётр вручает деньги сборщику. Таким образом, композиция соединяет три одновременных эпизода, в которых трижды предстаёт апостол. В новаторской по существу живописи Мазаччо этот приём — запоздалая дань средневековой традиции изобразительного рассказа, от него в то время уже отказались многие мастера и более столетия назад сам Джотто. Но это не нарушает впечатления смелой новизны, которой отличаются весь образный строй

росписи, её драматургия, жизненно убедительные, чуть грубоватые герои. Иногда в выражении силы и остроты чувства Мазаччо опережает своё время. Вот фреска «Изгнание Адама и Евы из рая» в той же капелле Бранкаччи. Зритель верит тому, что Адама и Еву, нарушивших Божественный запрет, ангел с мечом в руках действительно изгоняет из рая. Главное здесь — не библейский сюжет и внешние детали, а ощущение беспредельного человеческого отчаяния, которым охвачены Адам, закрывший лицо руками, и рыдающая Ева, с запавшими глазами и тёмным провалом искажённого криком рта. В августе 1428 г. Мазаччо уехал в Рим, не закончив росписи, и вскоре внезапно умер. Капелла Бранкаччи стала местом паломничества живописцев, перенимавших приёмы Мазаччо. Однако многое в творческом наследии Мазаччо сумели оценить лишь следующие поколения. В творчестве его современника Паоло Уччелло (1397—1475), принадлежавшего к поколению мастеров, работавших после смерти Мазаччо, тяга к нарядной сказочности приобретала подчас наивный оттенок. Эта особенность творческого стиля художника стала его своеобразной визитной карточкой. Прелестна его ранняя маленькая картина «Святой Георгий». Решительно шагает на двух ногах зелёный дракон с винтообразным хвостом и узорчатыми крыльями, словно вырезанными из жести. Он не страшен, а забавен. Сам художник, вероятно, улыбался, создавая эту картину. Но в творчестве Уччелло своенравная фантазия сочеталась со страстью изучения перспективы. Эксперименты, чертежи, зарисовки, которым он посвящал бессонные ночи, Вазари описывал как чудачества. Между тем в историю живописи Паоло Уччелло вошёл как один из тех живописцев, кто впервые стал применять в своих полотнах приём линейной перспективы. В молодости Уччелло работал в мастерской Гиберти, затем выполнял мозаики для собора Сан-Марко в Венеции, а вернувшись во Флоренцию, познакомился с росписями Мазаччо в капелле Бранкаччи, оказавшими на него огромное влияние. Увлечение перспективой отразилось в первом произведении Уччелло — написанном им в 1436 г. портрете английского кондотьера Джона Хоквуда, известного итальянцам как Джованни Акуто. Огромная монохромная (одноцветная) фреска изображает не живого человека, а его конную статую, на которую зритель смотрит снизу вверх. Смелые искания Уччелло нашли выражение в трёх его известных картинах, заказанных Козимо Медичи и посвящённых битве двух флорентийских полководцев с войсками Сиены при Сан-Романо. В удивительных картинах Уччелло на фоне игрушечного пейзажа сошлись в ожесточённой схватке всадники, и воины перемешались копья, щиты, древки знамён. И, тем не менее, сражение выглядит условной, застывшей на редкость красивой, поблёскивающей золотом декорацией с фигурами коней красного, розового и даже голубого цвета.

Сандро Боттичелли (1445-1510) – знаменитый живописец Италии, творивший в эпоху Возрождения, является одним из основных представителей флорентийской художественной школы.

Рождение и семья

Сандро появился на свет 1 марта 1445 года в итальянском городе Флоренции. Его полное настоящее имя – Алессандро ди Мариано ди Ванни Филипепи.

Его отец, Мариано ди Джованни Филипепи, занимался кожевенным ремеслом. Вблизи моста Санта Тринита ин Ольтарно Мариано держал свою мастерскую. Денег он с неё имел совсем немного, поэтому мужчина грезил об одном – чтобы быстрее выросли и устроились в жизни его дети. Глава семьи очень хотел отдохнуть от своего трудоёмкого ремесла.

Мама, Змеральда, занималась воспитанием сыновей, которых в семье родилось четверо, Сандро был самым младшим среди них.

Семья проживала в приходе церкви «Всех Святых» («Онъисанти»). Приход был расположен во флорентийском квартале Санта Мария Новелла на виа Нуова. Здесь семейство арендовало небольшую квартиру в домостроении, принадлежавшем господину Ручеллаи.

Первое упоминание о Сандро Боттичелли можно найти в кадастре итальянской Республики. Ещё в 1427 году в Республике был издан указ о том, что глава каждого флорентийского семейства должен вносить в кадастр заявление, где отображались доходы (это нужно было для налогообложения). В 1458 году в своём кадастровом заявлении Мариано Филипепи написал, что у него четверо сыновей – Джованни, Антонио, Симоне и Сандро, которому тринадцать лет. В этой исторической записи было добавлено, что мальчик рос очень болезненным, поэтому в столь позднем возрасте только начал обучаться чтению.

Происхождение фамилии «Боттичелли»

Нет достоверных данных, откуда произошло прозвище будущего художника – Боттичелли. Существует только несколько версий. Его старший брат Джованни был толстяком и получил кличку «боттичелли» что означало «бочонок». По старшинству Джованни пытался во всём помогать отцу, в особенности на его плечи легло воспитание младшего брата Сандро. Возможно, прозвище просто перешло от старшего брата к маленькому.

По второй версии, у отца семейства был кум – некий «Боттичелло», он занимался ювелирным мастерством. К тому времени старшие сыновья уже хорошо устроились в жизни и помогали родителям (Джованни и Симоне занялись торговлей, Антонио был ювелиром). Глава семьи Мариано Филипепи хотел, чтобы и младший Сандро пошёл по стопам Антонио. Он мечтал, что два брата откроют (пусть и небольшое, но надёжное) семейное предприятие по производству ювелирных изделий. Видя, что младший сын весьма одарённый и способный, но не нашедший до сих пор истинного призвания в жизни, отец решил направить его в ювелирное русло, отдав на обучение к куму Боттичелло.

Так в двенадцатилетнем возрасте Сандро начал изучать ювелирное искусство, которое в дальнейшем сыграло немалую роль в его живописи.

Третья версия связана с братом Антонио, который занимался ювелирным делом. Сандро помогал старшему брату в мастерской, и тот дал ему прозвище Боттичелли, что с флорентийского переводится как «серебряных дел мастер» (правда, в слегка искажённом варианте).



Обучение живописи

В те времена между ювелирами и художниками была настолько тесная связь, что из юношей, увлекающихся рисованием, получались отличные золотых дел мастера. И, наоборот, из ювелирных мастерских выходили талантливые живописцы.

Так получилось и с Сандро. Отучившись у ювелира, в 1462 году Боттичелли стал обучаться живописи у флорентийского художника, чьё творчество относится к раннему периоду Возрождения, Фра Филиппо Липпи. Этот живописец был монахом-кармелитом из обители Кармине, его произведения отличались естественностью и жизнерадостностью. Мастерская Липпи находилась в городе Прато, где художник трудился над росписью собора фресками.

Боттичелли провёл в мастерской Липпи пять лет, пока учитель не уехал в итальянскую провинцию Перуджа, в город Сполето, где в скором времени умер. В Прато у Филиппо Липпи были романтические отношения с монахиней из монастыря. Эта женщина Лукреция Бути родила потом сына Филиппино Липпи, который впоследствии был учеником Боттичелли.

После смерти Липпи Сандро стал обучаться у ещё одного знаменитого итальянского скульптора и живописца Андреа дель Верроккьо, который был учителем самого Леонардо да Винчи. Верроккьо владел мастерской, самой сильной на тот момент во Флоренции. У него Сандро научился анатомически точно передавать человеческую фигуру в сильном движении.

У обоих своих педагогов Сандро обучился живописи периода Раннего Ренессанса. Первые произведения Боттичелли немного похожи на работы Липпи, в них можно заметить такое же богатство деталей и обилие портретов. Тем не менее современники признали в Сандро сильного мастера и отметили своеобразие его картин.



На своих первых самостоятельных полотнах Боттичелли изображал Мадонн:

- «Мадонна с Младенцем, двумя ангелами и юным Иоанном Крестителем»;
- «Мадонна с Младенцем и двумя ангелами»;
- «Мадонна в розовом саду»;
- «Мадонна Евхаристии».

Уже эти ранние работы художника отличались поэтически овеянными образами и еле уловимой атмосферой духовности.

Творчество

С 1469 года Боттичелли начал работать самостоятельно. Первое время он писал картины дома, позднее арендовал мастерскую, которая находилась неподалёку от церкви «Всех Святых».

Уже в следующих картинах Сандро не осталось и тени подражания своим учителям, всюду прослеживался его собственный стиль:

- «Аллегория силы»;
- «Возвращение Юдифи»;
- «Нахождение тела Олоферна»;
- «Святой Себастьян».

В 1472 году Боттичелли стал членом гильдии Святого Луки. Здесь объединялись художники, благодаря членству в гильдии они получали право вести независимую живописную деятельность, открывать собственные мастерские и иметь помощников.



В 1470-х годах состоятельный горожанин, придворный Медичи и член гильдии искусств и ремёсел Флоренции, Гаспаре дель Лама заказал Боттичелли написать картину «Поклонение волхвов». Художник закончил её в 1475 году, на полотне он изобразил семейство Медичи в образах восточных мудрецов и их свиты, а в правом нижнем углу нарисовал себя.

В «Поклонении волхвам» Сандро довёл рисунок, а также композиционные и колоритные сочетания до такого уровня совершенства, что полотно названо великим чудом, которое до сих пор приводит в изумление каждого художника.

Эта картина принесла Боттичелли известность, у него стало очень много заказов, особенно часто его просили писать портреты. Наибольшую популярность приобрели:

- «Портрет неизвестного с медалью Козимо Медичи»;
- «Портрет Джулиано Медичи»;
- «Портрет молодой женщины»;
- «Портрет Данте»;
- портреты флорентийских дам.

Слава художника вышла за пределы Флоренции, и в 1481 году Боттичелли вызвали в Рим для росписи капеллы при дворце папы Сикста IV. Сандро трудился в Ватикане над росписью капеллы фресками вместе с другими ведущими итальянскими художниками того времени – Росселли, Гирландайо, Перуджино. Это было зарождением знаменитой Сикстинской капеллы, роспись которой в начале XVI века закончил Микеланджело (он оформил алтарную стену и потолок), после чего капелла приобрела мировую славу.



В Сикстинской капелле кисти Боттичелли принадлежат одиннадцать папских портретов и три фрески:

- «Искушение Христа»;
- «Наказание Корея, Дафна и Авирона»;
- «Призвание Моисея».

В 1482 году Сандро вернулся из Рима во Флоренцию, где продолжил писать картины по заказу семейства Медичи и других знатных флорентийских особ. В основном это были полотна со светскими и религиозными сюжетами:

- «Паллада и Кентавр»;
- «Венера и Марс»;
- «Мадонна делла Мелаграна»;
- «Благовещение»;
- «Оплакивание Христа».

Самой знаменитой и загадочной картиной художника Сандро Боттичелли считается «Весна». До сих пор искусствоведы не смогли до конца раскрыть сюжетный замысел живописца. Известно лишь, что на создание этого шедевра его вдохновила поэма Лукреция «О природе вещей».

В конце XV века вошли в моду круглые по форме картины или барельефы, которые назывались тондо. Самые знаменитые работы Боттичелли в этом стиле:

- «Мадонна Магнификат»;
- «Мадонна с Младенцем, шестью ангелами и Иоанном Крестителем»;
- «Мадонна с книгой»;
- «Мадонна с Младенцем и пятью ангелами»;
- «Мадонна с гранатом».



Последние годы жизни

В конце XV века во Флоренцию приехал монах и реформатор Джироламо Савонарола. В своих проповедях он призывал людей отказаться от грешной жизни и покаяться. Боттичелли в буквальном смысле слова был заморожен речами Савонаролы. В феврале 1497 года на городской площади Флоренции организовали костёр тщеславия. Согласно проповедям монаха у граждан конфисковали и сожгли светские книги, богатые и великолепные зеркала и наряды, музыкальные инструменты, продукты парфюмерии, игральные кости и карты. Находясь под впечатлением проповедей, Сандро Боттичелли лично отправил в костёр несколько своих полотен на мифологические темы.

С тех пор резко поменялся художественный стиль Сандро. Его картины стали более аскетичными, в них преобладала сдержанная гамма красок тёмных тонов. В его полотнах больше нельзя было увидеть изящности и праздничной нарядности. Даже портреты он перестал писать на каком-нибудь интерьерном или пейзажном фоне, вместо этого на заднем плане были изображены глухие каменные стены. Особенно заметными стали эти изменения в картине «Юдифь, покидающая палатку Олоферна».

В 1498 году Савонаролу схватили, ему предъявили обвинение в ереси и приговорили к смертной казни. Это событие произвело на Боттичелли ещё большее впечатление, чем проповеди еретика. Художник стал писать намного меньше и реже, из последних его произведений наибольшую известность получили:

- «Мистическое Рождество»;
- «Покинутая»;
- серия работ на тему жизни Святого Зиновия;
- сценки из истории римлянок Лукреции и Виргинии.

Последний раз он проявил себя в качестве известного художника в 1504 году, когда участвовал в работе комиссии по выбору места для установки мраморной статуи Микеланджело «Давид».

После этого он вовсе перестал работать, сильно состарился и настолько обеднел, что если бы о нём не вспоминали друзья и почитатели его таланта, то мог бы умереть с голода. Его душа, так тонко чувствующая красоту мира, но боявшаяся при этом греховности, не выдержала терзаний и сомнений.



Сандро ушёл из жизни 17 мая 1510 года. Его похоронили во Флоренции на кладбище церкви Оньисанти. За прошедшие после его смерти пять веков никто не смог даже сравниться с тем богатством поэтической фантазии, которое присутствует на полотнах Боттичелли.

Задание: составить конспект темы с использованием материалов лекции и дополнительных источников.

Тема 7

Высокое Возрождение в Италии. Леонардо да Винчи, Рафаэль Микеланджело.

Высокое Возрождение

Третий период Возрождения — время самого пышного развития его стиля — принято называть «Высоким Возрождением». Он простирается в Италии приблизительно с 1500 по 1527 год. В это время центр влияния итальянского искусства из Флоренции перемещается в Рим, благодаря вступлению на папский престол Юлия II — человека честолюбивого, смелого, предприимчивого, привлёкшего к своему двору лучших художников Италии, занимавшего их многочисленными и важными работами и дававшего собой другим пример любви к искусству. При этом Папе и при его ближайших преемниках Рим становится как бы новыми Афинами времён Перикла: в нём строится множество монументальных зданий, создаются великолепные скульптурные произведения, пишутся фрески и картины, до сих пор считающиеся жемчужинами живописи; при этом все три отрасли искусства стройно идут рука об руку, помогая одно другому и взаимно действуя друг на друга. Античность изучается теперь более основательно, воспроизводится с большей строгостью и последовательностью; спокойствие и достоинство заменяют собой игривую красоту, которая составляла стремление предшествовавшего периода; припоминания средневекового совершенно исчезают, и вполне классический отпечаток ложится на все создания искусства. Но подражание древним не заглушает в художниках их самостоятельности, и они с большой находчивостью и живостью фантазии свободно перерабатывают и применяют к делу то, что считают уместным заимствовать для себя из античного греко-римского искусства.

Творчество трех великих итальянских мастеров знаменует собой вершину Ренессанса, это — Леонардо да Винчи (1452—1519), Микеланджело Буонарроти (1475—1564) и Рафаэль Санти (1483—1520).

Леонардо да Винчи

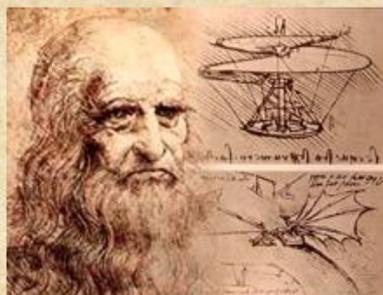
(1452 – 1519 гг.)

великий итальянский художник и скульптор,
исследователь, инженер-изобретатель,
архитектор и механик, химик, ботаник и анатом,
философ, поэт и музыкант.



LEONARDO DA VINCI

Основоположник искусства
Высокого Возрождения



Отдельные тенденции искусства Высокого Возрождения предвосхищались в творчестве выдающихся художников 15 века и выражались в стремлении к величавости, монументализации и обобщенности образа. Однако подлинным основоположником стиля Высокого Возрождения был Леонардо да Винчи, гений, чье творчество знаменовало грандиозный качественный сдвиг в искусстве. Значение его всеобъемлющей деятельности, научной и художественной, стало ясно только тогда, когда были исследованы разрозненные рукописи Леонардо. В его заметках и рисунках – гениальные прозрения в самых различных областях науки и техники. Он был, по выражению Энгельса, «не только великим живописцем, но и великим математиком, механиком и инженером, которому обязаны важными открытиями самые разнообразные отрасли физики».



Искусство для итальянского художника было средством познания мира. Многие его зарисовки служат иллюстрацией научного труда, и в то же время это произведения высокого искусства. Леонардо воплощал собой новый тип художника – ученого, мыслителя, поражающего широтой взглядов, многогранностью таланта. Леонардо родился в селении Анкиано, недалеко от города Винчи. Он был внебрачным сыном нотариуса и простой крестьянки. Учился он во Флоренции, в мастерской скульптора и живописца Андреа Верроккьо. Одна из ранних работ юного художника – фигура ангела в

картине Верроккьо «Крещение» (Флоренция, Уффици) – выделяется среди застывших персонажей тонкой одухотворенностью и свидетельствует о зрелости ее создателя.

К числу ранних произведений Леонардо относится и хранящаяся в Эрмитаже «Мадонна с цветком» (так называемая «Мадонна Бенуа», около 1478), решительно отличающаяся от многочисленных мадонн 15 века. Отказываясь от жанровости и тщательной детализации, присущих творениям мастеров раннего Возрождения, Леонардо углубляет характеристики, обобщает формы. Тонко моделированные боковым светом фигуры молодой матери и младенца заполняют почти все пространство картины. Естественны и пластичны движения фигур, органически связанных между собой. Они ясно выступают на темном фоне стены. Открывающееся в окне чистое голубое небо связывает фигуры с природой, с необъятным миром, в котором господствует человек. В уравновешенном построении композиции чувствуется внутренняя закономерность. Но она не исключает теплоты, наивной прелести, наблюденной в жизни.



В 1480 году Леонардо уже имел свою мастерскую и получал заказы. Однако страстное увлечение наукой часто отвлекало его от занятий искусством. Недописанными остались большая алтарная композиция «Поклонение волхвов» (Флоренция, Уффици) и «Святой Иероним» (Рим, Ватиканская пинакотека). В первой художник стремился к преобразованию сложной монументальной композиции алтарного образа в пирамидально построенную, легко обозримую группу, к передаче глубины человеческих чувств. Во второй – к правдивому изображению сложных ракурсов человеческого тела, пространства пейзажа. Не найдя должной оценки своего таланта при дворе Лоренцо Медичи с его культом изысканной утонченности, Леонардо поступил на службу к миланскому герцогу Лодовико Моро. Миланский период творчества Леонардо (1482–1499) оказался самым плодотворным. Здесь во всю мощь раскрылась многогранность его дарования как ученого, изобретателя и художника.

Свою деятельность он начал с исполнения скульптурного монумента – конной статуи отца герцога Лодовико Моро Франческо Сфорца. Большая модель монумента, получившая единодушную высокую оценку современников, погибла при взятии Милана французами в

1499 году. Сохранились лишь рисунки – наброски различных вариантов монумента, изображения то вздыбленного, полного динамики скакуна, то торжественно выступающего коня, напоминающего композиционные решения Донателло и Верроккьо. Видимо, этот последний вариант и был претворен в модель статуи. Она значительно превосходила по размерам памятники Гаттамелате и Коллеони, что дало повод современникам и самому Леонардо называть монумент «великим колоссом». Это произведение позволяет считать Леонардо одним из крупнейших скульпторов того времени.



Не дошло до нас и ни одного осуществленного архитектурного проекта Леонардо. И все же его рисунки и проекты зданий, замыслы создания идеального города говорят о его даре выдающегося архитектора. К миланскому периоду относятся живописные произведения зрелого стиля – «Мадонна в гроте» и «Тайная вечеря». «Мадонна в гроте» (1483–1494, Париж, Лувр) – первая монументальная алтарная композиция Высокого Возрождения. Ее персонажи Мария, Иоанн, Христос и ангел приобрели черты величия, поэтическую одухотворенность и полноту жизненной выразительности. Объединенные настроением задумчивости и действием – младенец Христос благословляет Иоанна – в гармоничную пирамидальную группу, словно овеянные легкой дымкой светотени, персонажи евангельской легенды представляются воплощением идеальных образов мирного счастья.

В мир реальных страстей и драматических чувств переносит самая значительная из монументальных росписей Леонардо – «Тайная вечеря», исполненная в 1495–1497 годах для монастыря Санта-Мария делла Грацие в Милане. Отступив от традиционного толкования евангельского эпизода, Леонардо дает новаторское решение темы, композиции, глубоко раскрывающей человеческие чувства и переживания. Сведя к минимуму обрисовку обстановки трапезной, нарочито уменьшив размеры стола и выдвинув его к переднему плану, он сосредоточивает внимание на драматической кульминации события, на контрастных характеристиках людей различных темпераментов, проявлении сложной гаммы чувств, выражающихся и в мимике и в жестике, которыми апостолы отвечают на слова Христа: «Один из вас предаст меня». Решительный контраст апостолам составляют образы внешне спокойного, но печально-задумчивого Христа, находящегося в центре композиции, и облокотившегося на край стола предателя

Иуды, грубый хищный профиль которого погружен в тень. Смятение, подчеркнутое жестом руки, судорожно сжимающей кошелек, и мрачный облик выделяют его среди других апостолов, на чьих освещенных лицах можно прочесть выражение удивления, сострадания, возмущения. Леонардо не отделяет фигуру Иуды от других апостолов, как это делали мастера раннего Возрождения. И все же отталкивающий облик Иуды раскрывает идею предательства острее и глубже. Все двенадцать учеников Христа расположены группами по три человека, по обе стороны от учителя. Некоторые из них в волнении вскакивают со своих мест, обращаясь к Христу. Разнообразные внутренние движения апостолов художник подчиняет строгому порядку. Композиция фрески поражает единством, цельностью, она строго уравновешена, центрична по построению. Монументализация образов, масштаб росписи способствуют впечатлению глубокой значительности изображения, подчиняющего себе все большое пространство трапезной. Леонардо гениально решает проблему синтеза живописи и архитектуры. Расположив стол параллельно стене, которую украшает фреска, он утверждает ее плоскость. Перспективное сокращение боковых стен, изображенных на фреске, как бы продолжает реальное пространство трапезной.

Фреска сильно разрушена. Эксперименты Леонардо с использованием новых материалов не выдержали испытания временем, позднейшие записи и реставрации почти скрыли подлинник, который был расчищен лишь в 1954 году. Но сохранившиеся гравюры и подготовительные рисунки позволяют восполнить все детали композиции.

После взятия Милана французскими войсками Леонардо покинул город. Начались годы странствий. По заказу Флорентийской республики он исполнил картон для фрески «Битва при Ангиари», которая должна была украсить одну из стен зала Совета в палаццо Веккьо (здание городского самоуправления). При создании этого картона Леонардо вступил в соревнование с молодым Микеланджело, исполнявшим заказ на фреску «Битва при Кашине» для другой стены того же зала. Однако эти картоны, получившие всеобщее признание современников, не дошли до наших дней. Лишь старые копии и гравюры позволяют судить о новаторстве гениев Высокого Возрождения в области батальной живописи.

В полной драматизма и динамики композиции Леонардо, эпизоде битвы за знамя, дан момент высшего напряжения сил сражающихся, раскрыта жестокая правда войны. К этому же времени относится создание портрета Моны Лизы («Джоконда», около 1504, Париж, Лувр), одного из самых прославленных произведений мировой живописи. Необычайна глубина и значительность созданного образа, в котором черты индивидуального сочетаются с большим обобщением. Новаторство Леонардо проявилось и в развитии портретной живописи Возрождения.

Пластически проработанная, замкнутая по силуэту, величественная фигура молодой женщины господствует над отдаленным, окутанным голубоватой дымкой пейзажем со скалами и вьющимися среди них водными протоками. Сложный полуфантастический пейзаж тонко гармонирует с характером и интеллектом портретируемой. Кажется, что зыбкая изменчивость самой жизни ощущается в выражении ее лица, оживленного едва уловимой улыбкой, в ее спокойно-уверенном, пронизательном взгляде. Лицо и холеные руки патрицианки написаны с удивительной бережностью, мягкостью. Тончайшая, словно тающая, дымка светотени (так называемое сфумато), окутывая фигуру, смягчает контуры и тени; в картине нет ни одного резкого мазка или угловатого контура.

В последние годы жизни Леонардо большую часть времени уделял научным изысканиям. Он умер во Франции, куда приехал по приглашению французского короля Франциска I и где прожил всего два года. Его искусство, научные и теоретические исследования, сама его личность оказали громадное воздействие на развитие мировой культуры. Его рукописи содержат бесчисленные заметки и рисунки, свидетельствующие об универсальности гения Леонардо. Здесь и тщательно прорисованные цветы, и деревья, наброски неведомых орудий, машин и аппаратов. Наряду с аналитически точными изображениями встречаются рисунки, отличающиеся необычайным размахом,

эпичностью или тончайшим лиризмом. Страстный поклонник опытного познания, Леонардо стремился к его критическому осмыслению, к поиску обобщающих законов. «Опыт – это единственный источник познания», – говорил художник. «Книга о живописи» раскрывает его взгляды теоретика реалистического искусства, для которого живопись одновременно и «наука и законная дочь природы». В трактате содержатся высказывания Леонардо по анатомии, перспективе, он ищет закономерности построения гармонической человеческой фигуры, пишет о взаимодействии цветов, о рефлексах. Среди последователей и учеников Леонардо не было, однако, ни одного приближающегося по силе одаренности к учителю; лишённые самостоятельного взгляда на искусство, они лишь внешне усваивали его художественную манеру.

МИКЕЛАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ
(1475 – 1564)
**Итальянский скульптор,
художник, архитектор и поэт.**



Ещё при жизни Микеланджело, его произведения считались наивысшими достижениями искусства Возрождения.

*Кто не верит в гений, кто не понимает,
Что такое гений, поверит и поймёт,
Вдумавшись в судьбу
Микеланджело.*

Ромен Роллан.

Микеланджело Буонарроти родился 6 марта 1475 года в Капрезе, маленьком городке в 40 милях к юго-востоку от Флоренции. Теперь этот городок в честь художника называется Капрезе Микеланджело.

Его отец, Лодовико, в момент рождения сына исполнял обязанности подесты (мэра) Капрезе, но вскоре срок его службы подошёл к концу, и он вернулся на родину, во Флоренцию. Древний род Буонарроти к этому времени сильно обеднел, что не мешало Лодовико гордиться своим аристократизмом и считать себя выше того, чтобы самому зарабатывать на жизнь. Семье приходилось жить на те деньги, которые приносила ферма в деревушке Сеттиньяно, расположенной в трёх милях от Флоренции.

Здесь, в Сеттиньяно, грудного Микеланджело отдали на кормление жене местного каменотёса, поскольку средств на содержание большой семьи катастрофически не хватало. Там Буонарроти научился работать с глиной и познал азы обращения с резцом. Камень в окрестностях Флоренции добывали с давних пор, и Микеланджело любил говорить впоследствии, что "впитал с молоком кормилицы резец и молоток скульптора". Спустя некоторое время мальчик был отправлен в школу, но его больше интересовали уроки рисования, которые он получал, общаясь с художниками и перерисовывая в церкви фрески и иконы. Художественные наклонности у Микеланджело проявились в раннем возрасте, однако отец, в соответствии со своими понятиями об аристократизме, долго

сопротивлялся желанию сына стать художником. Микеланджело проявил характер и, в конце концов, добился разрешения поступить в ученики к художнику Доменико Гирландайо. Это случилось в апреле 1488 года.

Первой серьезной художественной работой Микеланджело Буонарроти был рисунок, сделанный с гравюры Шонгауэра во время обучения в мастерской Гирландайо.



Вначале юноша сделал копию с гравюры, а затем нарисовал с нее картину, увеличив в размерах и расписав ее красками. По воспоминаниям одного из учеников, Микеланджело специально ходил в рыбные ряды, чтобы в деталях рассмотреть строение плавников, рыбьих хвостов и других элементов, а затем перенести увиденное на бумагу.

Уже в следующем году он перешёл в школу скульптора Бертольдо ди Джованни, существовавшую под патронажем фактического хозяина города Лоренцо де Медичи (прозванного Великолепным). Лоренц Великолепный был очень образованным человеком, прекрасно разбирался в искусстве, сам писал стихи и сразу сумел распознать талант юного Микеланджело.

Некоторое время Микеланджело жил во дворце Медичи. Лоренцо относился к нему как к любимому сыну. Там Буонарроти имел возможность познакомиться с роскошной коллекцией, включавшей не только работы Мазаччо, Донателло, Джотто, но также и античных авторов. Увиденное оказало огромное влияние на последующее творчество Микеланджело Буонарроти: он осознал, что скульптура и живопись существенно отличаются друг от друга не только по форме, но и по внутреннему содержанию. Если живописец, рисуя картину, запечатлевает на холсте то, что видит, дополняя это своими внутренними эмоциями, то скульптор опирается в первую очередь на свое внутреннее видение и придает каменной глыбе соответствующую форму.

В 1492 году покровитель Микеланджело умер, и художник возвратился в родной дом. Во Флоренции в это время начались политические настроения, и в конце 1494 года Микеланджело покинул город. Посетив Венецию и Болонью, в конце 1495 года он вернулся обратно. Но ненадолго. Новое республиканское правление не способствовало умиротворению городской жизни, ко всему прочему нагрянула эпидемия чумы. Микеланджело продолжил свои скитания. 25 июня 1496 года он появился в Риме.

Следующие пять лет он провёл в "Вечном городе". Здесь его ждал первый большой успех. Вскоре после прибытия Микеланджело получил заказ на мраморную статую Вакха для кардинала Рафаэля Риарио, а в 1498-1499 годах ещё один - на мраморную композицию "Пьета" (в изобразительном искусстве так традиционно называлась сцена оплакивания Христа Богоматерью). Микеланджеловскую композицию признали шедевром, что ещё более упрочило его положение в художественной иерархии. Следующим заказом стала картина "Погребение", но её художник не закончил, в 1501 году вернувшись во



Флоренцию.

Жизнь в родном городе к тому времени стабилизировалась. Микеланджело получил заказ на огромную статую Давида. Величественная статуя достигала в высоту 4,3 метра и была изваяна из цельного куска белого каррарского мрамора.

Завершённый в 1504 году "Давид", подобно "Оплакиванию Христа" в Риме, укрепил репутацию Микеланджело во Флоренции. Статую, вместо ранее планировавшегося места (у городского собора), установили в самом сердце города, напротив Палаццо Веккьо, где размещалось правительство города. Она стала символом новой республики, боровшейся, как и библейский Давид, за свободу своих граждан.

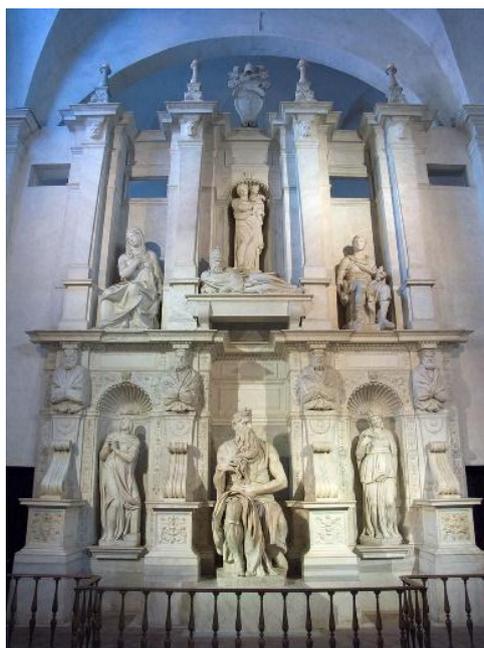
Любопытна история ещё одного заказа, поступившего от города, - на картину "Битва при Кашине" для Палаццо Веккьо. Её сюжетом должна была стать победа флорентийцев над

пизанцами в битве при Кашине, произошедшей в 1364 году. Драматизм ситуации усугублялся тем, что вторую картину для Палаццо Веккьо ("Битва при Ангиари") брался писать Леонардо да Винчи.

Леонардо был на 20 лет старше Микеланджело, но молодой художник принял этот вызов с открытым забралом. Леонардо и Микеланджело недолюбливали друг друга, и многие с интересом ждали, чем закончится их соперничество. К сожалению, обе картины не были завершены. Леонардо оставил свою работу после сокрушительной неудачи, которую потерпел, экспериментируя с новой техникой настенной росписи, а Микеланджело, создав великолепные этюды к "Битве при Кашине", уехал в марте 1505 года в Рим по зову папы Юлия II.

Впрочем, добрался он до места назначения лишь в январе 1506 года, проведя несколько месяцев в каменоломнях Каррары, где отбирал мрамор для заказанной ему усыпальницы папы Юлия II.

Первоначально планировалось украсить её сорока скульптурами, но вскоре папа охладел к этому проекту, а в 1513 году умер. Началась многолетняя тяжба между художником и родственниками усопшего. В 1545 году Микеланджело всё же закончил работу над гробницей, оказавшейся лишь бледной тенью первоначально замысла. Сам художник называл эту историю "трагедией с усыпальницей".



Зато другой заказ папы Юлия II увенчался полным триумфом Микеланджело. Им стала роспись свода Сикстинской капеллы в Ватикане. Её художник выполнил между 1508 и 1512 годами. Когда фреска было представлена на суд зрителей, её признали произведением нечеловеческой мощи.

Сменивший папу Юлия II на папском престоле Лев X (Медичи) в 1516 году заказал Микеланджело проект фасада церкви Сан-Лоренцо во Флоренции. Его вариант в 1520 году был отклонён, но это не помешало художнику получить следующие заказы для той же церкви. К выполнению первого из них он приступил в 1519 году, это была усыпальница Медичи. Второй проект - знаменитая библиотека Лауренциана для хранения

книг и манускриптов, принадлежавших семье Медичи. Занятый этими проектами, Микеланджело большую часть времени оставался во Флоренции.

В 1529-1530 годах он отвечал за городские оборонительные сооружения в противостоянии с войсками Медичи (их изгнали из Флоренции в 1527 году). В 1530 году Медичи вернули себе власть, и Микеланджело, спасая свою жизнь, бежал из города. Однако папа Климент VII (тоже из рода Медичи) гарантировал Микеланджело безопасность, и художник вернулся к прерванной работе.

ВОЗВРАЩЕНИЕ В РИМ

В 1534 году Микеланджело вновь, и уже навсегда, возвратился в Рим. Папа Климент VII, собиравшийся поручить ему роспись "Воскресение" для алтарной стены Сикстинской капеллы, умер на второй день после приезда художника. Новый папа, Павел III, вместо "Воскресения" заказал для той же стены роспись "Страшный суд". Эта огромная фреска, законченная в 1541 году, ещё раз подтвердила гениальность Микеланджело.

Последние двадцать лет своей жизни он почти целиком посвятил архитектуре.

При этом он ещё успел создать две замечательные фрески для капеллы Паолона в Ватикане ("Обращение Савла" и "Распятие св. Петра", 1542-1550 года).



Начиная с 1546 года, Микеланджело занимался реконструкцией собора святого Петра в Риме. Отказавшись от ряда идей своих предшественников, он предложил своё собственное видение этого здания. Окончательный вид собора, освящённого лишь в 1626 году, всё-таки, прежде всего, плод именно его гения.

Микеланджело всегда был глубоко верующим человеком; к концу жизни его религиозное чувство обострилось, о чём свидетельствуют его последние работы. Это серия рисунков, изображающих Распятие, и две скульптурные группы "Пьета".

В первой художник изобразил самого себя в образе Иосифа Аримафейского. Вторую скульптуру завершить помешала смерть, настигшая Микеланджело на 89 году жизни, 18 февраля 1564 года, в доме на виа Мачель де Корви, снесённом в конце XIX века при реконструкции площади Венеции. Теперь на его месте находится монумент "Алтарь Отечества". Микеланджело прожил почти целую эпоху, от периода Высокого

Возрождения к истокам Контрреформации. За этот период сменилось тринадцать Пап Римских — он выполнял заказы для девяти из них.

Микеланджело в равной мере сочетал в себе талант скульптора, живописца и мыслителя. Из-под его руки выходили шедевры, посвящённые красоте человека. Скульптурным и живописным произведениям Микеланджело присущи драматизм образов, пластичность и вместе с тем сложность поз персонажей, монументализм и многоплановость образов. Принадлежащие его перу сонеты являют собой образцы стихотворного искусства и посвящены таким философским темам, как счастье, любовь, одиночество. Часть из них еще при жизни гения была положена на музыку; стихотворения Микеланджело вдохновляли композиторов разных эпох вплоть до нашего времени.

На этом листе, украшенном автокарикатурой, художник шутливо причитает, рассказывая о своей работе над фреской Сикстинской капеллы: "Я получил за труд лишь зоб, хворобу; да подбородком вклинился в утробу. Грудь как у гарпий; череп, мне на злобу; Полез к горбу, и дыбом - борода; А с кисти на лицо течёт бурда". (перевод А. Эфроса)

Микеланджело Буонарроти - выдающийся представитель эпохи Возрождения, а также раннего барокко. Работы Микеланджело Буонарроти высоко ценились его современниками и стали образцом высокого искусства для многих последователей мастера, а также представителей других течений. Свидетельством уважительного отношения к Микеланджело является его биография, которая была издана еще при жизни мастера.

Существует несколько портретов Микеланджело. Также его изображение было в биографии Кондиви, которая вышла в 1553 году, а в 1561 году Леоне Леони отчеканил монету с его изображением.

Описывая внешность Микеланджело, Ромен Роллан избрал за основу портреты Конте и д'Оланда: «Микеланджело был среднего роста, широкий в плечах и мускулистый. Голова у него была круглая, лоб квадратный, изрезанный морщинами, с сильно выраженными надбровными дугами. Черные, довольно редкие волосы, слегка кучерявились. Небольшие светло-карие глаза, цвет которых постоянно менялся, усеянные желтыми и голубыми крапинками. Широкий прямой нос с небольшой горбинкой. Тонко очерченные губы, нижняя губа немного выпирает. Жиденькие бакенбарды, и раздвоенная негустая бородка фавна, скуластое лицо со впалыми щеками».

Тем не менее, в кинематографе предпочитали изображать его более привлекательным, чем он был в действительности.

Микеланджело не оставил после себя ни одного задокументированного автопортрета. Однако, ряд его работ исследователями считаются возможными изображениями художника. Среди них — «Святой Прокл Болонский», голова Олоферна во фреске «Юдифь и Олоферн» на потолке Сикстинской капеллы, проигравший в скульптурной группе «Дух победы», лицо на снятой коже Святого Варфоломея (фреска «Страшный суд»).

Считается также, что он изображен на фреске Рафаэля «Афинская школа», хотя это утверждение не является однозначным. После смерти Микеланджело, Даниеле да Вольтерра сделал посмертную маску скульптора и его бюст.

Особое место среди друзей и знакомых Микеланджело занимал римский дворянин Томмазо Кавальери. "Всех больше, писал Вазари, - любил он, несомненно, молодого

римского дворянина Томмазо Кавальери, страстно преданного искусству. Микеланджело сделал на картоне его портрет в натуральную величину - свой единственный портрет с натуры, ибо он отвергал натурную живопись, разве что речь шла о людях выдающейся красоты".

Микеланджело познакомился с Томмазо Кавальери в августе 1532 г., во время приезда в Рим из Флоренции. Пик их дружбы падает на 1533-1535 гг., когда художник написал лучшие из своих любовных сонетов и полные отчаяния самоуничижительные письма. Он посылал своему юному другу рисунки на античные темы: "Стрелки из лука", "Ганимед", "Титий", "Вакханалия", "Падение Фаэтона", смысл которых можно интерпретировать как неоплатонические аллегории "сжигающей страсти", "губительной любви" и "смертельного томления".

Благородство и красота Кавальери покорили сердце Микеланджело. Он забрасывает юношу восторженными письмами, посвящает ему любовные сонеты. Кавальери никогда не злоупотреблял страстью своего друга, принимая знаки его внимания с достоинством и почтительностью. Он сохранил преданность Микеланджело до конца его дней, помогал ему в делах, после смерти художника был его душеприказчиком. Кавальери много сделал для того, чтобы сохранить его бумаги, планы и эскизы для застройки Капиталийского холма, проследил за тем, чтобы начатые работы были продолжены в соответствии с замыслом мастера. Никто, кроме Аретино - итальянского писателя Позднего Ренессанса, сатирика, публициста и драматурга, не осквернил их дружбы грязными подозрениями. Бенедетто Варки - итальянский гуманист и писатель XVI века, когда приезжал в Рим, встречался с Кавальери в мастерской Микеланджело, и тот произвел на него самое лучшее впечатление. Позднее он писал: "Когда я встретился с мессером Томмазо Кавальери, он поразил меня не только своей несравненной красотой, но также и приятностью обхождения, тонким умом и редким душевным благородством; такой человек вполне заслужил любви и лишь вырастал в глазах при более близком знакомстве".

В 1536 году в Рим приехала Виттория Колонна, маркиза Пескара. Здесь эта 47-летняя вдовая поэтесса заслужила глубокую дружбу 61-летнего Микеланджело. Виттория стала единственной женщиной, имя которой прочно связывают с Микеланджело. Исследователь Нортон утверждал, что «его стихи к ней... подчас трудно отличить от сонетов к юноше Томмазо Кавальери, к тому же известно, что Микеланджело сам подчас заменял обращение „синьор“ на „синьора“ перед тем, как пустить свои стихи в народ». В будущем его стихи были подвергнуты цензуре внучатым племянником перед опубликованием.

Её отъезд в Орвьето и Витербо в 1541 году по причине восстания её брата Асканио Колонна против Павла III не вызвал изменения в её отношениях с художником, и они продолжали посещать друг друга и переписываться, как прежде. Она возвратилась в Рим в 1544 году.

Биографы знаменитого художника отмечали, что «переписка этих двух замечательных людей представляет не только высокий биографический интерес, но и является прекрасным памятником исторической эпохи и редким примером живого обмена мыслей, полных ума, тонкой наблюдательности и иронии».

Исследователи писали по поводу сонетов Микеланджело, посвящённых Виттории: «Нарочитый, вынужденный платонизм их отношений усугубил и довёл до кристаллизации любовно-философский склад микеланджеловской поэзии, отразившей в значительной мере воззрения и стихотворчество самой маркизы, игравшей в течение 1530-х годов роль духовной руководительницы Микеланджело».

Записи бесед Виттории и Микеланджело, сильно обработанные, сохранились в посмертно опубликованных записях португальского художника Франческо д'Олланда.



В работах Рафаэля, созданных им в зрелом возрасте, просматривается удивительная способность художника синтезировать в своём творчестве все лучшие достижения как старых, так и современных ему мастеров, и, в первую очередь, Леонардо да Винчи и Микеланджело.

Рафаэль был одним из трёх величайших художников эпохи Возрождения наряду с Леонардо да Винчи и Микеланджело. Это было замечательное время, когда – по оценкам современников и исследователей последующих поколений – итальянское искусство достигло в своём развитии вершины величия и гармонии. Леонардо и Микеланджело традиционно считаются великими художниками-новаторами того времени, в то время как Рафаэль воспринимается чаще всего как мастер синтеза, художник, способный с необычайным изяществом соединять и совершенствовать чужие идеи. Джошуа Рейнольдс, один из наиболее выдающихся художников XVIII века, подытожил мнение о Рафаэле, когда написал: «Он использовал в своём творчестве столько образцов, что, в конце концов, сам сделался образцом для процветающих художников: всегда имитирующих и всегда оригинальных».

Сбалансированность манеры Рафаэля отражает основные черты его характера, столь резко отличавшегося от характеров двух его выдающихся современников. Если Леонардо и Микеланджело предпочитали писать в одиночестве, с головой уходя в работу, то Рафаэль никогда не уклонялся от общества, и в одном письме, датированном 1504 годом, его называют «отзывчивым и хорошо воспитанным». Работы Рафаэля не поражают интеллектуальной сложностью, как картины Леонардо, не удивляют мощью, как творения

Микеланджело, но зато они полны здоровым, спокойным чувством собственного достоинства.

Джорджо Вазари, великий хроникёр искусства эпохи Ренессанса, отмечал это отсутствие крайностей в творчестве Рафаэля и полагал, что в силу этого его работы окажутся менее долговечными, чем творения Леонардо и Микеланджело. Он писал, что, «хотя многие считают, что он (Рафаэль) превзошёл Леонардо в свежести и лёгкости письма, ему никогда не достичь его возвышенности и величия» и что Рафаэль сам «в невозможности сравниться с Микеланджело в его умении изображать обнажённую натуру». Впрочем, многие критики последующих веков были склонны видеть в отсутствии крайностей сильную сторону творчества Рафаэля: некоторые художники могли превосходить его в определённых областях, - например, Тициан считался лучшим колористом, однако ни он, ни кто-либо другой не смогли выработать такой сбалансированной манеры письма, как у Рафаэля.

Рафаэль был великолепным портретистом, хотя этот жанр и не был для него основным, особенно после того как художник переселился в Рим, где большую часть своего времени был вынужден посвящать грандиозным проектам, над которыми он работал по заказу правителей Ватикана. Не удивительно, что Рафаэль написал портреты обоих пап, на которых он работал, - Юлия II и Льва X.

Его портрет папы Юлия II на целых два столетия стал образцом, по которому писались парадные портреты пап. Веласкес, например, следовал этому образцу в 1650 году, когда писал папу Иннокентия X, изобразив его по колени, с поворотом лица в три четверти, сидящем в кресле с высокой спинкой. Помимо папских Рафаэль написал совсем немного портретов: несколько своих друзей, а также несколько человеку, имена которых так и остались тайной. Если свои переносные картины на религиозные сюжеты Рафаэль писал на деревянных панелях, то для написания портретов он чаще всего пользовался холстом, который лучше передаёт богатство красок и фактуру, характерную для этих работ художника.



Одной из самых значительных работ Рафаэля стал папский заказ на десять гобеленов, иллюстрирующих евангельские сцены из жизни апостолов Петра и Павла и предназначенных для Сикстинской Капеллы. Рафаэль сделал рисунки для этих гобеленов в их полную величину (так называемые картроны) в 1515-1516 годах, после чего они были отосланы в Брюссель, в ткацкую мастерскую известного мастера Питера ван Эльста. Первые три готовых гобелена вернулись в Рим в 1519 году. Очевидно, Рафаэль мог их видеть до своей смерти выставленными в Сикстинской Капелле. Папа Лев X видел эти гобелены наверняка, поскольку умер годом позже Рафаэля. В настоящее время гобелены находятся в Ватиканском музее. Уцелело семь оригинальных картонов Рафаэля, и все они хранятся в коллекции Музея Виктории и Альберта в Лондоне, куда поступили из Британского королевского собрания (картоны были куплены в 1623 году принцем Уэльским, будущим королём Карлом I). Вверху вы видите «Призвание апостола Петра Христом», ниже справа – «Проповедь апостола Павла в Афинах».

Вазари делает упор на то, что все достижения Рафаэля стали возможными благодаря постоянному труду, врождённому таланту и усердию, с которым художник изучал работы своих великих современников. Рафаэль действительно обладал удивительной способностью словно губка впитывать в себя всё новое, начиная с первых уроков, которые, возможно, преподавал ему Пьетро Перуджино.



Хотя истинный характер отношений между двумя этими художниками нам не известен, невозможно отрицать того влияния, которое оказал на юного Рафаэля Перуджино, возможно, бывший его учителем. От него Рафаэль перенял не только общие черты стиля, такие как изящество рисунка или мягкую экспрессию, но и конкретные детали, например, элегантно согнутые мизинцы на руках или деревья на заднем плане – настолько воздушные, что они кажутся невесомыми облачками дыма. В то время Рафаэлю было всего двадцать лет, однако он уже заметно начинал превосходить Перуджино по всем статьям. И хотя его стиль ещё напоминал стиль учителя, он уже отличался большей уверенностью и выразительностью.

Одна из наиболее загадочных ранних работ Рафаэля – это маленькая, высотой всего 17 см, картина, которая называется «Видение рыцаря» или «Сон рыцаря». В центре картины мы видим фигуру спящего молодого человека, по бокам которого стоят две женщины: одна с мечом и книгой (слева), а вторая с цветком (справа). Совершенно очевидно, что они

предлагают юноше сделать выбор между суровой добродетельной жизнью (что подчёркивается каменистым ландшафтом в левой части картины) и весёлым времяпрепровождением, полным чувственных наслаждений. Те же размеры имеет другое полотно Рафаэля – «Три грации» (они, согласно древней мифологии, были воплощением красоты и очарования), и это даёт основание полагать, что обе картины составляли пару. К сожалению, нам ничего не известно об истории создания этих ранних картин Рафаэля, но, скорее всего, они были написаны им по заказу и приурочены к какому-то знаменательному событию в жизни юного аристократа, например ко дню его конфирмации. Обычно обе эти картины датируются 1504 годом, и, возможно, они были первыми работами Рафаэля, выполненными на заказ.

Теперь Рафаэль был готов к новым испытаниям и с готовностью встретил их, оказавшись во Флоренции, городе, переживавшем невиданный в своей истории подъём творческой активности. Эта ситуация сложилась в связи с тем, что здесь в одно и то же время работали два гиганта Возрождения – Леонардо и Микеланджело. Живя в одном городе, художники постоянно находились в состоянии острого соперничества и одновременно писали по огромному батальному полотну, предназначенному для здания флорентийского муниципалитета (ни одно из них так и не было закончено).

Вазари пишет, что, оказавшись в такой обстановке, Рафаэль не дрогнул, но решил воспользоваться случаем и лучше изучить работы и стиль этих великих мастеров, чтобы самому оторваться от манеры Перуджино, которую Рафаэль находил теперь «слишком точной, сухой и слабой».

У Леонардо Рафаэль учился тому, как достигать единства в композиции – удаляя лишние детали и плотно, но плавно группируя фигуры. Следы этой учёбы прослеживаются в ряде картин с изображениями Мадонны, младенца и Святого семейства, написанных во «флорентийский период» жизни Рафаэля.

У Микеланджело он учился тому, как с помощью человеческого тела передать весь диапазон человеческих чувств и эмоций. Вазари замечает, что во время пребывания во Флоренции Рафаэль испытал влияние ещё одного местного художника, Фра Бартоломео, и в первую очередь это относится к «изыскающему использованию цвета».

Рафаэль был не только одним из величайших, но и одним из самых плодовитых художников своего времени. За свою короткую жизнь он успел сделать более 400 рисунков, многие из которых, к сожалению, не сохранились до наших дней. Рафаэль жил в переломный момент, когда совершался переход от старой техники рисования к новой. В годы его юности основным орудием художника были серебряный карандаш и перо, а к концу его жизни большинство художников перешли на мелки (обычно чёрные или красные), введённые в практику Леонардо да Винчи. Благодаря этой замене происходит



переход от преобладавшей в XV веке техники линейного штриха к более свободному стилю, характерному для эпохи Высокого Возрождения. Рафаэль с одинаковой лёгкостью пользовался любой известной в его время техникой письма и великолепно владел серебряным карандашом, которым продолжал работать вплоть до 1515 года, то есть даже тогда, когда большинство художников уже отказались от этого атрибута, сочтя его устаревшим. Почти все рисунки Рафаэля были этапом подготовки к написанию больших полотен. Среди них можно встретить и беглые зарисовки наподобие наброска, где зафиксированы первые мысли художника относительно будущей картины, и тщательно проработанные этюды.

Переехав в Рим в возрасте 25 лет, Рафаэль продолжал совершенствовать своё мастерство, быстро добиваясь всё новых и новых успехов. Уже в первых своих фресках, несмотря на то, что ему никогда прежде не приходилось иметь дела ни с подобными размерами изображения, ни с подобной техникой, Рафаэль демонстрирует своё умение объединять огромное количество фигур в стройную, гармоничную композицию. В этом отношении его первая фреска («Афинская школа», 1509-1511 гг.) до сих пор может служить высоким образцом этого жанра.

В ряде последующих ватиканских фресок Рафаэль сумел добиться ещё большей выразительности в передаче движения и более широкого спектра световых эффектов. Он продолжал развивать и совершенствовать стиль и технику письма до самого конца своей короткой жизни, и в последней большой работе «Преображение» (оставшейся незаконченной в связи со смертью художника) подошёл в передаче экспрессии и эмоций к той черте, которая отделяет прозрачный, ясный стиль Высокого Возрождения от следующего за ним маньеризма.



АРХИТЕКТУРА

После смерти Донато Браманте Рафаэль становится самым признанным архитектором эпохи Высокого Возрождения. Правда, большинство его архитектурных сооружений после смерти художника так и не были доведены до конца, а те строения, которые ему удалось завершить, не дожили до наших дней. Таким образом, нам трудно сейчас судить о масштабе достижений Рафаэля-архитектора, однако немногочисленные уцелевшие постройки дают возможность говорить о его таланте. К таким сооружениям относятся интерьер капеллы Киджи (начата в 1512 году) в римской церкви Санта-Мария дель Пополо и те части построек, которые Рафаэль успел завершить на вилле Медичи, расположенной на склонах Монте-Марио, вблизи Ватикана. Работа над виллой Медичи была заказана художнику в 1516 году кардиналом Джулио Медичи. Рафаэль успел закончить только садовую лоджию, однако она, стилизованная под элегантный античный римский интерьер, украшенная алебастровыми барельефами и узорным орнаментом, остается образцом искусства эпохи Ренессанса.



ГРАВИЮРЫ

Сам Рафаэль не занимался гравюрами, однако он объединил свои усилия с одним из выдающихся итальянских гравёров, Маркантонио Раймонди (ок. 1470 – ок. 1530 гг.). Раймонди вырезал гравюры, воспроизводившие известные картины Рафаэля и специально созданные им для этого оригинальные рисунки. Наиболее известными считаются гравюры, сделанные именно по таким рисункам, в том числе «Избиение младенцев» (ок. 1511 г.) и «Суд Париса» (ок. 1517 г.), гениально повторённой спустя столетия Эдуардом Мане в его легендарном «Завтраке на траве». Гравюры Раймонди способствовали росту популярности Рафаэля; сама техника гравюры была в те времена новинкой, но вскоре её приняли на вооружение и другие художники. Сам Раймонди работал со многими художниками, в том числе и с учеником Рафаэля Джулио Романо. Их союз прославился выпуском серии порнографических гравюр, а разразившийся в Риме по этому поводу

скандал оказался таким громким, что в 1524 году Раймонд был на короткое время посажен в тюрьму.



Творчество Рафаэля оказало огромное влияние не только на его современников, но и на художников, творивших спустя столетия. На протяжении как минимум 300 лет после смерти Рафаэль единодушно признавался величайшим художником на Земле и самым высоким образцом для подражания. Не смотря на то, что из общего хора выбивались отдельные критические голоса – так, например, Гёте писал в 1780-х годах, что после «великих образцов Микеландело» он не может смотреть на «остроумные подделки Рафаэля», - всё же преобладающим оставалось мнение, которое высказал Майкл Брайен, написавший о Рафаэле в 1816 году в своей книге «Словарь художников и граверов» следующее: «Этот выдающийся художник, согласно всеобщим оценкам, может быть назван королём живописцев и славится как обладатель счастливого сочетания талантов, редко выпадающих на долю других мастеров».

Попытки опровергнуть это утверждение мы встречаем у Эжена Делакруа, который вспоминал, что пришедшая ему в 1851 году мысль о том, что Рембрандт как художник стоит выше Рафаэля, была «богохульством, от которого у любого академика встали бы дыбом волосы на голове». Спустя полвека о сравнительных достоинствах Рембрандта и Рафаэля могли бы подписаться многие исследователи, и сейчас нет никаких сомнений в том, что на протяжении XX века популярность Рафаэля неуклонно падала. Отчасти это связано с тем, что современный мир хочет видеть художника бунтарём, изгоем и эксцентриком, что никак не вяжется с творческой судьбой Рафаэля – ровной, спокойной, лишённой падений и всегда неуклонно возносившей мастера к вершинам успеха.

МАДОННА С МЛАДЕНЦЕМ

Мадонна с младенцем относится к образам, наиболее часто встречающимся в творчестве Рафаэля. Впрочем, это не удивительно, поскольку этот сюжет был наиболее распространённым во всём христианском искусстве. Рафаэль был одним из немногих художников, которые могли вновь и вновь возвращаться к этой теме, не повторяясь и не

сбиваясь на стереотипы. Он постоянно находил оригинальные композиционные решения – изящные, гармоничные, воздушные, не гонясь при этом за новшеством ради новшества. Его картины, изображающие Мадонну с младенцем, различаются по размеру и настроению. Среди них можно встретить и маленькие интимные картинки для частных коллекций, и величественные холсты, рассчитанные на всеобщее обозрение. Например «Святое семейство с ягнёнком» (1507 год). Когда помимо Мадонны с младенцем в композиции присутствует Иосиф, объект картины именуется «Святым семейством». Или картина «Мадонна под балдахинном», на которой помимо святого семейства изображены другие фигуры, в том числе Иоанн Креститель.

Задание: составить конспект темы с использованием материалов лекции и дополнительных источников.

Тема 8

Позднее Возрождение в Италии, Венеции. Творчество Тинторетто, Веронезе, Тициано

Позднее Возрождение

Позднее Возрождение в Италии охватывает период с 1530-х по 1590—1620-е годы. Искусство и культура этого времени настолько разнообразны по своим проявлениям, что сводить их к одному знаменателю можно только с большой долей условности. Например, Британская энциклопедия утверждает,^[3] что «Возрождение, как целостный исторический период закончилось с падением Рима в 1527 году». В Южной Европе восторжествовала Контрреформация, которая с опаской смотрела на всякое свободомыслие, включая воспевание человеческого тела и воскрешение идеалов античности как краеугольные камни ренессансной идеологии. Мировоззренческие противоречия и общее ощущение кризиса вылились во Флоренции в «нервное» искусство надуманных цветов и изломанных линий — маньеризм. В Парму, где работал Корреджо, маньеризм добрался только после смерти художника в 1534 году. У художественных традиций Венеции была собственная логика развития; до конца 1570-х годов там работали Тициан и Палладио, чьё творчество имело мало общего с кризисными явлениями в искусстве Флоренции и Рима.

Тициан Вечеллио да Кадоре — один из самых великих художников всех времен и народов, наравне с такими легендами итальянского Возрождения, как Леонардо, Микеланджело и Рафаэль. Тициана, признанного гения своего времени, называли «королем живописцев и живописцем королей». Открытия этого титана живописи в области изобразительного искусства, так или иначе, оказали влияние на творчество всех последующих художников. Тициан сыграл большую роль в развитии мифологического жанра, пейзажа и портрета. Кстати, быть запечатленным кистью мастера, было высшей наградой для его современников.

Художник прожил долгую жизнь, сохраняя до своего последнего дня ясность мышления, чуткость восприятия, остроту зрения и удивительную трудоспособность. Это позволило Тициану до конца своих дней не выпускать кисть из рук и оставить потомкам обширное художественное наследие. В его творениях удивительным образом сочетались хрупкость и торжественность, одухотворенность и обыденность реальности, трагизм и красота человека и окружающего мира. Недаром, работы живописца копировались бесчисленное множество раз.

Жизнь и творчество художника пришлись на период наивысшего расцвета Венеции, самый блеск её могущества и славы, время глобальных перемен и исторических событий.

По разным источникам, Тициан родился в 1477-м или 1480-м году. Его родители принадлежали к старинному роду, жившему в небольшом городишке Пьеве ди Калоре, расположенном в Альпах. Мальчик рано проявил свои способности к рисованию и уже в десять лет родители отправили его в Венецию на обучение. Основы изобразительного искусства юный Тициан постигал в мастерской Джованни Беллини, который сыграл значительную роль в судьбе юного художника, познакомив его с уже получившим известность живописцем Джорджоне. Эта встреча сыграла большую роль в жизни Тициана, благодаря ней он рано нашёл свой стиль и добился признания. И хотя два талантливых художника не стали друзьями – слишком уж разные были привычки, характеры и взгляды на жизнь – нельзя недооценивать роль, которую сыграл Джорджоне в жизни Тициана. Об уважении последнего к своему старшему товарищу можно судить по сохранившимся свидетельствам о том, как тяжело перенес Тициан неожиданную смерть Джорджоне (великий художник неожиданно скончался, когда ему исполнилось всего тридцать пять лет).

Своеобразной данью таланту Джорджоне и тому, какую важную роль он сыграл в судьбе Тициана, стало восстановление художником сгоревшей в огне картины Джорджоне «Спящая Венера». Тициан полностью переписал необратимо испорченное огнем полотно, сохранив лишь позу героини и её нежное лицо. Отличавшийся скромностью живописец не стал подписывать картину своим именем и никогда не упоминал о практически полном авторстве над шедевром, приписываемым кисти Джорджоне. Возможно эта работа стала первой вехой в образовавшейся в дальнейшем путанице, из-за которой на протяжении многих десятилетий, картины Тициана, отличающиеся редким совершенством исполнения, часто приписывались кисти Джорджоне.

Но вернемся немного назад, а именно в 1508 год, в эпоху «золотого века» итальянского Возрождения, когда признанный художник пригласил молодого Тициана помогать ему в работе по оформлению Немецкого подворья в Венеции. Джорджоне приступил к оформлению своей части Немецкого подворья гораздо раньше младшего товарища, выбрав для себя смотрящийся более выигрышно главный фасад здания. Тициану же осталась задняя часть подворья, выходящая на узкую улочку, которая всегда была заполнена людьми. Джорджоне, который был не только талантливым живописцем, но и обаятельным человеком, он всегда был окружен множеством друзей, то и дело приезжавших к месту ведения работ, чтобы похвалить художника и поднять его творческий дух. Тициан же, отличавшийся молчаливостью и замкнутостью, работал преимущественно в уединении. Не удивительно, что состоявшийся и более уверенный в себе Джорджоне закончил работу на много раньше своего юного коллеги.

Когда реставрация Немецкого подворья была, наконец, закончена, вся Венеция сбежалась посмотреть на это чудо. Восторгу зрителей не было предела и, по многочисленным свидетельствам, наибольший фурор произвела живопись Тициана. Для оценки фресковых росписей была создана специальная комиссия, которую возглавил Беллини. Сохранились воспоминания одного из свидетелей, присутствовавших там в этот день — Дольче: «Тициан изобразил великолепнейшую Юдифь, она превыше всех похвал. Колорит и рисунок были настолько совершенны, что как только она предстала перед зрителями, все друзья Джорджоне, единодушно решившие, что это его работа, тут же принялась поздравлять художника, уверяя его, что это лучшее из всех созданных им творений». Мы, к великому сожалению, в настоящее время не можем судить о работе двух мастеров, поскольку спустя всего тридцать-сорок лет фрески были практически полностью утрачены из-за очень влажного, насыщенного морской солью венецианского воздуха, разъевшего краски. Но даже по отдельным сохранившимся фрагментам понятно, что

Тициан блестяще выдержал это нелегкое испытание, заявив о себе как о талантливом художнике с глубоко индивидуальным стилем.

И все же, благодаря участию в этом проекте, о работах Тициана заговорили очень рано, так как уже первые работы мастера отличались редкой реалистичностью и тщательной передачей деталей, что редко удавалось юным живописцам. Не последнюю роль в раннем признании художника сыграла и крайне благоприятная для творческих людей обстановка в стране. В этот период Венеция жила в спокойствии и благополучии, благодаря мощному флоту, развитой торговле и прочному экономическому положению.

Это было время, когда поэты, писатели, музыканты и художники изображали счастливых людей на фоне безмятежной природы, а основными темами для произведений искусства были любовь, красота и поэзия отношений. В такой обстановке начинался творческий путь молодого Тициана.

Изначально, художник увлекся изображением природы, причем, любимым временем суток для него стали волшебные часы перед закатом солнца, когда небо приобретало яркий, насыщенный цвет. Можно догадаться, что любимым временем года Тициана стала осень, с её буйством и многоцветием красок. Правда, любовь к пейзажам продлилась не долго, со временем мастер стал отдавать предпочтение другому жанру, а именно портрету.

Художника стали привлекать люди, с их богатым и сложным внутренним миром. Среди ранних работ художника особым мастерством выделяется «Портрет мужчины в платье с синими рукавами», на котором изображен один из лучших друзей художника – поэт Людовико Ариосто, опирающийся на парапет с инициалами «Т. V». Правда, существует версия, что на картине, хранящейся сейчас в Национальной галерее в Лондоне, изображен сам Тициан. Вопрос остается спорным, но не является принципиальным, поскольку главным в этой работе является не её объект, а манера письма молодого художника и то мастерство, с которым она исполнена. Изящный колорит картины, легкость мазков, простая и гармоничная композиция, прекрасно выписанная ткань одежды мужчины, смотрящего на зрителя немного свысока, все это характеризует уже раскрывшийся незаурядный талант Тициана.

С течением времени, работы Тициана стали наполняться все большей повествовательностью, динамикой, напряжением и драматизмом. Природа на них больше не была молчалива и статична, она наполнилась жизнью, а люди на её фоне переполнены чувств и движения. Например, в полотне «Три возраста мужчины» (1512 год, Национальная галерея Шотландии, Эдинбург) отображено течение времени и краткость человеческого века. Сюжет картины, разворачивающийся на фоне солнечного пейзажа, необходимо читать справа налево. Два младенца, спящие сладким сном справа на переднем плане, изображают безмятежное начало жизни, когда человек ещё не знает, какие радости и печали поджидают его в будущем. Маленький ангелок охраняет покой и безопасность малышей, вокруг которых едва пробивается молодая трава. В левой же части композиции на переднем плане под густой кроной дерева расположилась молодая влюбленная пара. Эта часть картины олицетворяет середину жизни, когда мы молоды, полны сил, желаний, здоровья и энергии. А на заднем плане сидит старец с двумя черепами в руках. Черепа символизируют неизбежность смерти, ожидающей каждого человека, когда его жизнь подходит к концу. Голова старца опущена на грудь, выражая печаль и безысходность старости. Смысл картины прост – все мы рождаемся, чтобы потом умереть. Эта тема волновала Тициана на протяжении всего его творчества, находя своё отражение и в других полотнах, например, «Аллегория времени и разума», которую мы рассмотрим позже.

К начальному периоду творчества художника относится и полотно «Сельский концерт» (около 1510 года, Лувр, Париж), на котором Тициану удалось передать удивительно гармоничное слияние человека с природой в прекрасный и тихий предвечерний час. Здесь перед нами два молодых человека в красивых одеждах нежно-зеленых и ярких, красно-оранжевых цветов. Один из них музыкант, он вот-вот коснется струн своей лютни, другой – сельский житель, он готов внимательно слушать. На переднем плане расположилась обнаженная женщина, в её руках флейта, вероятнее всего это Муза. Она обращена спиной к зрителю и внимательно смотрит на музыканта. В левой части композиции изображена ещё одна обнаженная дева, в её руках сосуд с водой, символизирующий идею очищения всего живого через общение с искусством. Нагота дев на фоне природы выглядит весьма гармонично и является важной аллегорией выражения целомудренных чувств.



Композицию завершает задний план, возвращающий нас из этой удивительной и поэтичной атмосферы к прозе жизни, от которой нигде невозможно укрыться. Олицетворением земного на картине стал пастух, бредущий со своим стадом под густыми кронами деревьев. В глубине картины виднеются крыши простых крестьянских домов, люди, живущие в них, даже не подозревают о существовании этого райского уголка природы. Когда смотришь на картину, создается ощущение, что хотя герой ещё не успел начать играть на лютне, чарующие звуки музыки уже успели заполнить все пространство. Изначально, эта картина приписывалась кисти Джорджоне, так как в ней очень сильно влияние его приемов — изображение идеального мира, наполненного мечтами и иллюзиями, существующего вне реального времени и пространства.

Тема противопоставления возвышенного и земного нашла отражение ещё в одной работе Тициана, относящейся к тому же периоду. На картине «Прерванный концерт» (около 1510 года, Палаццо Питти, Флоренция) мы видим молодого монаха, увлеченно играющего на спинете. Позади него стоит пожилой мужчина, который пытается остановить игру молодого человека, прикасаясь к его плечу. Монах неохотно отрывается от своего занятия: его тонкие пальцы продолжают порхать над клавишами, хотя голова уже повернута в сторону. Лицо старшего товарища сурово, причина в стоящем слева юноше, в одежде патриция с надменным и пустым взглядом, обращенным мимо музыкантов, с ироничной улыбкой застывшей на губах.

Основная идея картины состоит в том, что возвышенный мир искусства, гармонии, красоты и любви всегда может быть разрушен грубой действительностью, врывающейся в

самом неожиданном образе. Так и на картине, равнодушные патриция, далекого от мира музыки, и по сути, безразличного к ней, заставляет мужчину с лютней в руках остановить своего увлекшегося товарища, дабы не растрачивать силы и вдохновение на человека, не способного это оценить.

Возможно, на сюжет картины повлияли опубликованные в то время в Венеции труды философа Платона, который в своих «Законах» выразил мысль о том, что: «самым прекрасным искусством является то, которое воспринимается лишь избранными».

Одной из первых картин Тициана на библейскую тему является полотно под названием «Не прикасайся ко мне» (около 1512 года, Национальная галерея, Лондон). В основе полотна – эпизод из Евангелия, в котором Иисус Христос является Марии Магдалине, и она, чтобы убедиться, что Он действительно жив и это не сон, протягивает к Нему руку. Но Иисус стыдливо прикрыв свою наготу саваном, произносит: «Не прикасайся ко Мне, ибо Я ещё не восшел к Отцу Моему». Фоном для сюжета служит пейзаж — высокое дерево, изображенное в центре холста, справа на холме возвышаются дома, вдали виднеется море. Фигуры Марии и Христа на переднем плане буквально светятся, мастерски подобранный колорит в золотистых, коричневых и охристых тонах долгое время заставлял искусствоведов думать, что картина принадлежит кисти Джорджоне.

Тициану, с ранних лет обласканному властными людьми, множество раз предлагали покинуть любимую Венецию и поселиться под крылом того или иного покровителя. Но художник слишком любил этот город и рассчитывал именно здесь построить свою жизнь и карьеру. Поэтому, добившись определенного признания, живописец написал письмо-обращение к правителям города, в котором предлагал взяться за сложнейшую работу по расписыванию зала Большого совета. Вместе с этим, он попросил рассмотреть его кандидатуру на освободившуюся к тому моменту должность посредника по поставкам соли при Немецком подворье. На первый взгляд это странно, но эту административную должность в Венеции занимали, как правило, именно художники. Обусловлено это было спецификой их работы, требовавшей разбираться в минералах, будь то соль или краска. Должность посредника была лакомым кусочком для любого художника того времени. Она давала право на получение годового жалования и почетное звание официального живописца республики Святого Марка. А это, в свою очередь обеспечивало художника работой – он автоматически получал большую часть государственного заказа, включая написание портретов всех новых дождей для зала Большого совета. Кроме того, казна оплачивала многие расходы художника: аренду мастерской, приобретение холстов и красок, а также некоторые другие нужды.

И вот, в 1513 году Тициану несказанно повезло - Совет правительства принял его предложение. Счастливый художник начал обустраиваться на новом месте. В его мастерскую приходило множество учеников, молодые художники мечтали работать с таким признанным и известным мастером, более зрелые живописцы завидовали его выгодной и почетной должности. Но, к сожалению, радость Тициана длилась недолго. Другого маститого художника Джованни Беллини, в мастерской которого работал молодой Тициан, возмутило такое назначение, и он обратился к своему покровителю – одному из влиятельных венецианских дождей - с просьбой оспорить решение Совета. В результате разразился громкий скандал, и решение о назначении Тициана было быстро отменено. Этому также способствовала смена состава Большого совета, произошедшая так не вовремя для молодого художника. Тициан был в ярости, но не оставил своих честолюбивых замыслов. Итогом его борьбы стало его новое назначение на должность соляного посредника, состоявшееся спустя всего четыре года, в 1517 году.

Свой гнев на властьимущих Тициан частично выразил в своей работе «Динарий кесаря», созданной в 1516 году (сейчас картина находится в Картинной галереи Дрездена). Полотно написано необычайно богатой и сочной палитрой, благодаря которой изображение кажется очень рельефным. Композиция картины проста и выразительна. Две фигуры, изображенные по пояс, как бы сталкиваются на полотне. Это две противоположности – добродетели в образе Христа, стоящего в центре и алчности в образе фарисея, словно вторгающегося на картину с права. Лицемер протягивает Христу динарий, весь облик его вызывающий и неприятный. Христос наоборот, являет собой олицетворение чистоты и искренности, его фигура на темном фоне как бы освещает собой все полотно. Он спокойно смотрит на фарисея, в его взгляде уверенность и немой вопрос: «Зачем ты искушаешь меня?». Смысл картины прост и понятен - Господь знает все наши помыслы, потому что Он Всевидящий, и Его ответ прост, но глубокий: «Отдавай кесарю кесарево, а Богу Богово». Взяв традиционный библейский сюжет, художник отразил в нём свои сокровенные размышления о добре и зле. Общая колористика картины вызывает тревожность. Яркие, будто наполненные светом, одежды Христа вкупе с его безупречным просветленным ликом резко контрастируют с коричнево-золотистыми оттенками, которыми изображен фарисей, воплощающий в себе все зло и несправедливость окружающего мира. Его облик колоритен – грубый нос с горбинкой, высокий лоб, серьга в ухе, загорелая кожа, жилистая рука протягивает монету. Не случайно то, что две фигуры, одна из которых олицетворяет добро и благородство, а другая – всю низость и подлость, на которую способен человек, занимают на холсте такое разное пространство. Тициан не случайно урезает фигуру фарисея, теснит его к краю картины, этим он показывает своё отношение к вопросу борьбы добра и зла, свою бесконечную веру в то, что божественное начало, хранящееся в каждом человеке, способно победить все пороки окружающего мира.

Личная жизнь художника сложилась не сразу. Долгое время он не мог найти возлюбленную себе по душе. Впервые, мысль о браке посетила Тициана когда он познакомился с дочерью своего товарища – совсем юной девушкой по имени Виолана. Свидетельств о том, была ли его любовь взаимной, к сожалению не сохранилось, но судя по тому, что Виолана часто бывала в мастерской художника и позировала ему для целого ряда работ, Тициан не был ей безразличен. Правда, не смотря на это, брак не состоялся. Биографы Тициана могут лишь строить предположения о причинах такого исхода, но вероятнее всего, против союза выступили родители девушки.

Свою любовь и страсть к Виоланте художник увековечил в полотне «Флора», написанном около 1515 года (сейчас работа принадлежит Галерее Уффици во Флоренции). Эта работа стала настоящим шедевром молодого Тициана. Картина пропитана чувственностью и восхищением женской красотой. Прекрасная златовласая девушка держит в правой руке пучок первых весенних цветов, другой рукой она придерживает соскальзывающую с плеча накидку, почти обнажившую её полную грудь. Образ Виоланы позже появлялся во многих работах мастера («Любовь небесная и Любовь земная», «Соломея», «Молодая женщина с зеркалом», «Виолана» и других), как олицетворение истинной красоты и женственности. Но «Флора» стала самой знаменитой из них, полотно множество раз копировалось и переписывалось другими художниками.

Второй значительной работой художника, написанной в этот же период времени стала «Любовь небесная и Любовь земная» (около 1515 года, галерея Боргезе, Рим). Идейным вдохновением картины стали «Азоланские нимфы» Бембо и роман «Любовные битвы во снах Полифила», активно обсуждаемые в венецианских салонах. Корни обоих лежат в римской мифологии, в которой две Венеры олицетворяли единство противоположностей - возвышенных платонических чувств и плотских желаний и страстей.

Холст написан в удивительно ярких и светлых тонах, передающих радостное восприятие жизни и окружающего мира, он полон аллегорий и символов, так как создавался по заказу человека, прекрасно разбирающегося в искусстве. На переднем плане картины изображены фигуры двух прекрасных женщин, которые сидят возле источника. Слева расположилась прекрасная Виолана в образе Любви земной. Ее платье перехвачено поясом с металлической пряжкой, на которой изображен символ супружества, его же эмблемой служит венок из веток миртового дерева на её голове. Любовь небесная в правой части картины торжественно держит в поднятой руке зажженную лампаду, как бы благословляя земную любовь на взаимность. Трудно не заметить, что, не смотря на то, что две женщины на полотне являются как бы противоположностями друг друга – фактически они на одно лицо. Разница лишь в нарядах героинь. Небесная Любовь обнажена, лишь кусок белой ткани прикрывает её бедра – это символ её чистоты и невинности, её красная накидка резко контрастирует со скромными и сдержанными цветами одежды Любви земной.

Как и в любом полотне той эпохи, фон играл не менее важную роль в символическом значении картины, чем её главные героини. Чувственный и в то же время необыкновенно чистый пейзаж поделен на две части могучим деревом. В «земной» половине картины изображен богатый дом и приближающийся к нему всадник, которого очевидно за воротами ждет любящая и верная жена. Зайцы, слева за фигурой Любви земной означают плодovitость. Пейзаж в правой части картины включает церковную колокольню на фоне горных хребтов, озеро и стадо овец с охраняющим их пастухом. Купидон в центре полотна занят вылавливанием из воды опавших лепестков роз.

В этой необыкновенно гармоничной композиции, мастер в очень изящной манере пытается решить актуальную и для себя самого этическую дилемму о соотношении между возвышенным чувством и плотской страстью. Лирическое произведение наполнено множеством очень реалистичных деталей, характеризующих сложившийся авторский стиль Тициана, а также его богатейшей палитрой. Заказчик полотна, влюбленный чиновник из Большого совета, остался очень доволен картиной, даже не подозревая, что она станет великим шедевром мировой живописи.

В это же время было написано полотно «Мадонна с вишнями» (1515 год, Художественно-исторический музей, Вена). Полотно отличает яркость колористического решения и точная детализация всех фигур и предметов, что, несомненно, говорит о большом таланте и мастерстве её автора.



Что же касается истории несостоявшейся любви Тициана и юной Виоланы, то она, встретив противодействие окружающих и родственников, сама по себе сошла на нет. Мастер вернулся домой, даже не подозревая, что именно там его поджидает сама судьба. Старший брат художника привел в его дом новую помощницу по хозяйству – простую девушку Чечилию. С ней дом художника наполнился чистотой и уютом, его очаг ожил, кухня наполнилась аппетитными ароматами. Тициан был поражен простотой, непосредственностью, скромностью и благородством Чечилии. Но тогда он ещё не знал, что именно она станет ему спутницей на всю жизнь, верным другом и матерью троих детей.

В 1517 году, Тициан, наконец утвержденный на посту официального художника республики Святого Марка, во всю работал над созданием алтарного образа «Вознесение Марии» (1516-1518 годы, Церковь Санта Мария Глорियोза деи Фрари в Венеции). В день открытия, церковь была переполнена именитыми гостями и простым народом. Когда с алтаря торжественно сняли покров, присутствующие буквально ахнули от ослепительного света, который он источал. Эмоциональный накал достиг своего пика выразившись в криках восторга и негодования, такой ошеломляющий эффект производило новое творение художника. Оно стало новой вехой в истории венецианской и мировой живописи, в которой трудно будет найти произведение, отличающееся таким же мощным эмоциональным воздействием. Искусство прославленных тогда Беллини и Карпаччо никогда не достигало таких высот, а мировая живопись на тот момент не имела других примеров столь масштабной и монументальной картины.

Композиция произведения разделена на три части. В нижней части расположены трехметровые фигуры одиннадцати апостолов, провожающих Богородицу, возносящуюся в небо. Мастер прекрасно передал их эмоции через напряженные, полные волнения выражения их лиц. Апостолы выполнены настолько реалистично, что зрителю кажется, что он сейчас услышит их отчаянные стоны и возгласы. В центре фрески изображена величественная фигура Богоматери, прощающей с этим миром и провожаемая ангелами к Богу. Выражение её лица спокойно, во взгляде сквозит умиротворение и тихая радость от предстоящей встречи с Небесным Отцом. И, наконец, в верхней части композиции изображен Господь, ожидающий деву Марию с двумя ангелами. К великому сожалению, картина не сохранилась. Время сильно повлияло на нее, краски потускнели и осыпались, кроме того, по множеству причин, огромный холст постоянно перевозили с одного места на другое, что также не могло не повлиять на его сохранность. Однако нет сомнений, что этим шедевром Тициан доказал соотечественникам, насколько заслуженно он получил свою должность главного художника республики Святого Марка.

Шедевры художника рождались один за другим. В 1520 году был написан великолепный «Портрет мужчины с перчатками» (Лувр, Париж), на котором изображен типичный представитель интеллигенции того времени, близкий по духу к самому Тициану. Изображенный мужчина погружен в собственные мысли, он мечтателен и задумчив, в его руках перчатки, но он словно забыл о них. Несмотря на кажущуюся отстраненность, в его лице ярко выражена активная позиция к жизни. Он производит впечатление человека очень самодостаточного, уверенного в себе и знающего жизнь. В этом образе Тициан представил некоего героя своего времени, того, кого он так хотел бы встретить в венецианском обществе: человека образованного, тонкого, умного и глубокого, который сохранил достоинство и душевное благородство, несмотря на очень непростое время, когда повсюду царят ложь, лицемерие и злость.

Помимо портретов и религиозной живописи, в период с 1520 по 1523 год Тициан создает несколько картин с мифологическим сюжетом. Мифология и аллегория были бесспорным коньком мастера, однако после создания полотен «Вакх и Ариадна» и «Вакханалия на острове Андрос», художник на долгое время отходит от мифологических сюжетов. Биографы Тициана связывают это с тем, что живописец активно участвовал в жизни общества, проблемы которого волновали его постоянно. Слепая радость и безудержное веселье мифологических героев были слишком далеки от окружающей художника действительности с её пороками и проблемами.

Сюжет картины «Вакх и Ариадна» (1520-1523 гг., Национальная галерея, Лондон) показывает нам победоносное возвращение Вакха (в древнегреческой мифологии Диониса) из Индии на остров Наксос, где в одиночестве тоскует Ариадна. Колесница Вакха, запряженная двумя леопардами, уже спокойно стоит на берегу, а сам бог Стремительно спрыгивает с нее к возлюбленной Ариадне. Сопровождение у Вакха соответствующее – веселая компания сатиров и вакханок. Они бегут вслед за предводителем, кто, подняв над головой телячью ногу, а кто пытаюсь вырваться из цепких объятий удава. Внизу маленький сатир, совсем ещё ребёнок, тащит по земле голову теленка, на которую лает собака. Мальчик смотрит на зрителя озорным взглядом с хитрой ухмылкой, словно ждет ответной реакции публики на свою затею.

Пурпурная накидка обнаженного Вакха развевается по ветру, вся его фигура необычайно динамична, она отражает его нетерпение. Фигура же Ариадны, наоборот, отвернута от зрителя, как бы закрыта от него. Создается ощущение, что Вакх, своей стремительностью пугает её. Ариадна, повергнутая в шок всем происходящим, прикрывается рукой, не зная что делать дальше. Фоном для действия служит пейзаж, изображающий могучие деревья, далекое селение, горы на горизонте и море.

Второй мифологической картиной этого периода была «Вакханалия на острове Андрос» (1523 г., Музей Прадо, Мадрид). На полотне изображена оргия жителей острова, их многочисленные тела заполняют почти все пространство картины. Здесь мужчины и женщины, которые пьют, развлекаются и бесчинствуют. На заднем плане справа на холме возлег обнаженный пьяный Селен, в правой передней части полотна изображена обнаженная девушка, она уже изрядно испила вина и уснула прямо здесь, на белом покрывале, видно позабыв о своей наготе. В центре, рядом со спящей, маленький ребёнок справляет нужду.

В конце этого года художник узнал печальную новость – умер талантливый итальянский живописец, представитель классической венецианской школы Витторе Карпаччо. Именно ему Тициан посвятил свою новую картину «Положение во гроб» (1523 год, Лувр, Париж).

Композиция картины насыщенная, выполненная в красно-оранжевых и чёрных тонах, передающих драматизм и тревожность динамического сюжета. Фона почти нет, лишь серое небо и темный, почти чёрный лес в правом углу. Слева скорбные фигуры Богородицы и утешающей её Марии Магдалины, которая поддерживает её за плечи. Обе они с ужасом наблюдают, как трое учеников несут безжизненное тело Христа, чтобы положить его во гроб. Передний план картины наполнен сиянием, исходящим от тела Христа, будто бы светящимся изнутри. Оно словно светится изнутри, наполняя передний план холста сиянием. Картина построена на сочетании красного и черного цветов, передающих драматический эпизод тревожно и динамично.

Большую долю в творчестве Тициана, как придворного художника, занимали портреты дожей для зала Большого совета, но, к сожалению, практически все они сгорели во время многочисленных пожаров. Почетное место в галерее сохранившихся придворных

портретов, принадлежащих кисти Тициана, занимает «Портрет Федерико II Гонзага» (около 1525-1529 гг., Музей Прадо, Мадрид), на котором дож запечатлен со своей любимой болонкой. Гонзага изображен почти в полный рост. Его темно-синяя одежда, украшенная изумительным орнаментом, придает образу роскошь и некую торжественность. Лицо дожа с тонкими аристократическими чертами лица и аккуратной ухоженной бородкой исполнено чувства собственного достоинства. Он смотрит на зрителя отрешенным взглядом. Изящные ухоженные пальцы руки Гонзага гладят собачку, которая прижимается к хозяину всем своим телом.

В период расцвета его общественного признания и востребованности, у художника случилась личная трагедия. Во время рождения их с Тицианом второго сына, у Чечилии вдруг началось сильное кровотечение. Эта новость сильно шокировала живописца и он, опасаясь худшего, решил незамедлительно обвенчаться. Тициан пригласил к Чечилии лучших врачей, чьими усилиями она, наконец, пошла на поправку, но художник не передумал жениться. Эта новость быстро облетела всю Венецию, ведь Тициан был очень известным художником и общественным деятелем. Однако они с Чечилией устроили очень скромную церемонию венчания в домашней обстановке в кругу только самых близких и родных людей.

Это было в 1525 году, Тициан немного побыл с семьей, и когда Чечилия достаточно окрепла, отправился обратно в Венецию, где его ожидали многочисленные незаконченные заказы.

В 1530 году Тициан приступил к новому полотну на религиозную тему, «Ужин в Эммаусе» (Лувр, Париж). Традиционный евангельский сюжет картины изображает воскресшего Христа, сидящего за столом, покрытым белоснежной скатертью. С обеих сторон от него сидят его ученики, рядом стоит хозяин заведения и официант, наблюдающие за этим чудесным явлением. Христос благословляет поданные кушанья жестом руки. Вся композиция очень светлая, лирична, выдержанная в ярких и нежных тонах, она написана легкими свободными мазками.

Время пролетает быстро, и постоянно занятому Тициану вновь сообщают о тяжелом состоянии его жены. Художник бросает все и мчится домой. Он едва успевает застать изменившуюся до неузнаваемости Чечилию. После рождения их третьего ребёнка – дочери, названной Лавинией, у бедной женщины вновь открылось сильное кровотечение. Не смотря на все старания врачей, после бессонной ночи, которую провел Тициан у постели жены, 5 августа 1530 года она умерла.

Художник необычайно тяжело перенес эту утрату. По описанию современников, он жил, как во сне, продолжал чем-то заниматься, встречался с людьми, но как будто ничего не видел и никого не слышал. Все мысли Тициана были заняты любимой Чечилией, долгие годы бывшей ему верным другом, преданной супругой и любящей матерью их детей. Только после того, как он её потерял, художник осознал, как много света принесла в его жизнь эта женщина, бывшая такой благородной и скромной. Чечилия наполняла его дом теплом и уютом, она окружила Тициана бесконечной заботой, чтобы ничто не мешало ему создавать свои шедевры. Однажды, художник бродил по своему дому, думая о своей невозможной утрате, как вдруг наткнулся на незаконченное полотно, которое уже давно ожидал заказчик. Это была «Мадонна с кроликом» (около 1530 года, Лувр, Париж). Слезы застили глаза Тициана – с картины на него смотрела Чечилия, воплощенная в образе женщины, стоящей слева от девы Марии.

Время шло, дети подрастали. Двое сыновей Тициана были полными противоположностями друг друга: старший Помпонио был эгоистичен и ленив, а

младший Орацио — наоборот, спокоен и покладист. Маленькая Лавиния была очень похожа на свою мать. Тициан с каждым днем все яснее понимал, что у него больше гнет сил находиться в доме, где каждый уголок напоминает ему об умершей жене. Но от Венеции художник тоже устал, он не хотел туда возвращаться. Живописец долго искал себе новое жилище в тихом уединенном уголке. И вот, 1 сентября 1531 года ему это удалось – он арендовал двухэтажный домик с широкой террасой и мезонином на окраине Бири-Гранде.

В 1532 году Тициан приступает к своему первому портрету, написанному в полный рост. Это «Портрет императора Карла V с собакой» (Музей Прадо, Мадрид).



Многочасовые позирования способствовали завязыванию между художником и императором очень дружественных отношений. Император искренне рассказывал Тициану о своей жизни и о себе самом. Карл V был бесконечно уставшим от власти человеком, жизнь которого была заполнена бездушной официальнойностью и формальностями. Именно поэтому живописец изобразил императора в простой одежде, а не в роскошном парадном костюме, подчеркивая тем самым, что его герой, прежде всего, человек. Единственным преданным существом в его жизни была собака, изображенная рядом с ним. По словам очевидцев, Карл V остался очень доволен картиной и восхищен мастерством художника. Исполненный чувств император на прощание крепко обнял живописца. Свита Карла V, присутствовавшая при всем этом впоследствии завалила художника заказами, обеспечив его работой на долгое время.

Вслед за этим, Тициана постигла ещё одна утрата – умерла его мать. Это событие повергло его в ещё более глубокую депрессию. Только радостный смех детей в его новом доме помогал мастеру держаться и жить дальше. И все же, несколько лет художник жил как затворник, сутками не выходя из своей мастерской. Он необычайно много работал, а свободные часы посвящал общению с детьми.

Вести хозяйство, после утраты Чечилии в доме Тициана стала его сестра Орс, она же занималась и воспитанием детей. Время шло, и вот однажды Орс заметила, что каждый вечер к дому живописца подплывала гондола, в которой сидела молодая женщина, всегда старавшаяся остаться незамеченной. Она быстро поднималась по наружной лестнице прямо в мастерскую художника, расположенную на втором этаже. Конечно, никому в голову не пришло упрекать живописца, наоборот, родные надеялись, что появление новой возлюбленной как-то скрасит уединение Тициана и поможет ему снова обрести радость жизни. Итогом этого увлечения стали такие работы, изображавшие прекрасную незнакомку, как «Портрет молодой женщины в шляпе с пером», «Девушка в меховой накидке», а также великолепная «Венера Урбинская».

«Девушка в меховой накидке», написанная в 1535 году (Художественно - исторический музей, Вена) была заказной работой и являет собой аллегория брака. Юная девушка, изображена на полотне игриво прикрывая одну грудь меховой накидкой, при этом её вторая грудь остается обнаженной. Робкий взгляд девушки и нежный румянец на её щеках лишь подчеркивает эротический смысл картины, состоящий в противопоставлении женской плоти и пушистого меха. Похожая композиция и в картине «Портрет молодой женщины в шляпе с пером» (1536 год, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), где у модели также оголены правое плечо, грудь и рука. Под отороченным мехом плащом виднеется полупрозрачная белая сорочка. На голове девушки шляпка с перьями, украшенная камнями. В обеих картинах, художник не скрывает своего любования, на грани откровенного вожделения, красотой молодого женского тела. Белоснежная кожа героини, написанная легкими, невесомыми мазками, резко контрастирует с насыщенным темным фоном, благодаря которому её образ кажется ещё более нежным и хрупким.

А в 1538 году, по заказу правителя Венеции Гвидобальдо делла Ровере, который в дальнейшем будет постоянным заказчиком Тициана, было написано полотно «Венера Урбинская» (Художественная Галерея Уффици, Флоренция). Эта картина была свадебным подарком герцога будущей супруге. Златокудрая Венера, лежащая в грациозной позе на белоснежных простынях, исполнена неги, в её правой руке ветка шиповника. Ее взгляд спокоен и уверен, она не стесняется своей наготы. Прекрасное тело написано так тонко и легко, что кажется, будто от него исходит свечение. В ногах у Венеры вместо традиционных амурчиков расположилась и спит маленькая собачка. На заднем плане картины комната, залитая ярким светом солнечного утра. На окне Венеры стоит горшок с миртом, олицетворяющий супружество и верность. Возле её сундука суетятся две служанки, подбирающие наряд для утреннего туалета хозяйки. Как ни странно, Венера Тициана совсем не небожительница, а вполне реальная земная женщина, предстающая перед нами в откровенно нагой красоте.

Если следовать примерной хронологии, то дальше, из известных нам работ, идет полотно «Коронование терновым венцом». Эта картина существует в двух вариантах: один из них хранится в Лувре (1542 год), а другой в Старой Пинакотеке Мюнхена (1572-1576гг.). Композиция двух картин очень схожа. В центре полотна расположена фигура истязаемого Христа, окруженного пятью мучителями и три ступени, ведущие к месту публичного бичевания. Разница лишь в фоне. На ранней работе, жестокая сцена издевательств над Иисусом происходит на фоне ярко освещенной каменной арки, над которой возвышается бюст императора Тиберия. На более поздней картине в верхней части полотна различима лишь освещенная люстра. В обоих случаях, Христос смиренно терпит издевательств и боль от людей, неистово набросившихся на него с копьями. Ведь Он уже простил их, и это придает Его образу истинное величие.

В 1545 году Тициан создает ещё один выдающийся портрет венецианского дожа «Портрет дожа Андреа Гритти» (Национальная картинная галерея, Вашингтон). На нём запечатлен правитель с суровым взглядом жестоких глаз, выдающих его беспощадный и деспотичный характер. Одежда насыщенного красного цвета лишней раз подчеркивает его харизму и стремление к лидерству. На доже накидка из дорогой, как будто светящейся ткани коричнево-золотистых тонов и такой же головной убор.

Замкнутый и необщительный Тициан имел очень мало близких друзей. Одним из них был поэт и писатель Пьетро Лретино. Это были два очень разных человека: Лретино был очень веселым, любвеобильным, обожал роскошь, пиршества и гуляния, словоохотливый и уверенный в себе, он имел большие связи. Тициану нравились в нём оптимизм, радушие, харизма и то, что поэт очень хорошо разбирался в искусстве и литературе. Тициан даже стал крестным отцом одной из дочерей Лретино. В 1545 году он написал его портрет. На картине «Портрете Пьетро Лретино» (Палаццо Питти, Флоренция) почти все пространство холста занято фигурой поэта. Полотно написано с использованием многочисленных вариаций красного и золотистого цветов, они наполняют её энергией и мощью духа, раскрывая характер героя. Существуют свидетельства, что Лретино остался недоволен работой, в частности, ему не понравилось, что золотая цепь (полученная в подарок от короля Франциска I) почти не видна на его груди и блестит слишком тускло. Правда, это могло быть и шуткой поэта, неправильно истолкованная очевидцем.

В том же, 1545 году Тициан пишет «Портрет молодого человека» (Палаццо Питти, Флоренция). С полотна на зрителя взирает красивый мужчина с гипнотическим и завораживающим взглядом зеленоватых глаз. Долгое время считалось, что на картине изображен английский герцог Говард, поэтому картину называли «Портрет молодого англичанина». Но в 1928 искусствовед Вентури выдвинул собственную версию, подкрепленную убедительными доказательствами. Он считал, что мужчина на холсте — юрист Ипполито Риминальди, ещё один друг Тициана, с которым он любил встречаться во время своих поездок в Феррару. Что касается композиции полотна, то она предельно проста: перед нами молодой мужчина в строгом черном камзоле, из-под воротничка и рукавов которого выглядывают белые кружевные манжеты. Его левая рука лежит на бедре, а в правой он держит перчатки. Общий колорит холста очень сдержан, он строится на сочетании двух основных цветов: черного и серого. Разбавляют их лишь белые пятна манжет и коричневые перчатки. Поражает, насколько точно и тонко выписано его лицо с задумчивыми умными глазами. Во всем его облике сквозит благородство.

В 1548 году Тициан написал ещё один портрет Карла V. Император признался художнику, с которым сблизился ещё раньше, что он устал от вида проливаемой крови и живет лишь ожиданием предстоящей встречи со своей незабвенной супругой. Исполненный искреннего сострадания, Тициан передал смог передать свои чувства в «Портрете Карла V в кресле» (Старая Пинакотека, Мюнхен). Здесь император изображен сидящим в кресле на фоне безлюдного унылого пейзажа, от которого так и веет холодом и тоской. Карл V сидит в кресле, одетый во все черное, будто позабыв снять одну перчатку. Красный пол резко контрастирует с цветами его одежды и головного убора. Император очень грустен, задумчив и одинок.

Последние пятнадцать лет жизни художника, когда он уже разменял восьмой десяток, принято называть поздним периодом его творчества. Это время, когда Тициан вновь обращается к своей излюбленной мифологической теме, которую он всегда интерпретировал в своем индивидуальном ключе.

К 1533 году относится полотно «Венера и Адонис» (Музей Прадо, Мадрид), сюжет которой показывает нам сцену расставания. Венера пытается удержать любимого,

поглощенного жаждой охоты и не слушающего её предостережений о грозящей опасности. Пытаясь удержать Адониса, с силой вырывающегося из её объятий, Венера случайно опрокидывает ногой вазу. На заднем плане картины, под густой кроной дерева, спокойно спит Купидон, призванный охранять их любовь. Динамичный и волнующий характер сюжета резко контрастирует с пейзажем вокруг, наполненным спокойствием и умиротворением, ни что в нём не предвещает беды. В этой охоте, на которой погиб Адонис, Тициан видит метафору человеческой жизни: люди всегда что-то ищут, хотят большего, они готовы рисковать здоровьем и жизнью, идти наперекор судьбе, забыв даже о Боге, который их за это неизбежно покарает. Картина имела небывалый успех у публики. Художнику пришлось делать около двадцати копий полотна с различными вариациями аналогичных сюжетов.



Второй невероятно популярной картиной Тициана, которую ему пришлось многократно копировать, была «Венера с зеркалом», написанная около 1555 года (Национальная галерея, Вашингтон). На ней светловолосая Венера, прикрывающая грудь левой рукой, правой она прячет под ярким покрывалом колени. Два пухлых амура держат перед ней зеркала. Щеки богини горят очаровательным румянцем, который символизирует цветущую молодость и красоту. Шедевр находился в России, однако в 1931 году, по распоряжению правительства СССР и не взирая на мнение дирекции Государственного Эрмитажа, был продан частному лицу. Позже картина оказалась в Национальной галерее Вашингтона.

Ещё одним шедевром позднего периода творчества Тициана является полотно «Похищение Европы» (1559— 1562 гг., Музей Изабеллы Стюарт-Гарднер, Бостон), сюжет которой воспроизводит один из эпизодов «Метаморфоз» Овидия. Технически картина выполнена свободно и смело, это отличало последние работы мастера, написанные широкими небрежными мазками. Если смотреть на картину вблизи, трудно понять, что вообще на ней нарисовано и лишь издали открывается нам великий шедевр Тициана. По сути, эти картины были предвестницами импрессионизма, когда смотришь на них, то кажется, что вся работа написана за один раз, легко, непринужденно, размашисто.

Весной 1559 года Тициан попал в неприятное положение. Его младший сын Орацио отправился в Милан, там он должен был получить из казны очень крупную сумму денег, принадлежащих отцу. По дороге домой, на молодого человека совершили нападение, избив и обокрав его. Как выяснилось позже, грабёж был подстроен скульптором Леоне Леони, тоже работавшим на королевский двор. Тициан сразу заподозрил Леоне и написал письмо Филиппу II, текст которого дошел до нас: «Леоне, знавший о выплате государственного пособия и побуждаемый дьявольским наущением, решил лишить жизни Орацио, дабы присвоить себе деньги... Он пригласил Орацио к себе и предложил ему пожить в его доме. Мой сын отклонил это предложение и сей негодяй, изгнанный из Испании за лютеранство и подстегиваемый врагом Господа Бога, решил совершить убийство с помощью пособников. Подлецы набросились на Орацио со шпагами и кинжалами в руках, предварительно накинув ему на голову сеть. Не ожидавший такого предательства, мой бедный Орацио упал, получив при этом шесть серьезных ран. Если бы умер Орацио, на коего я возлагаю все мои надежды в надвигающейся старости, то под тяжестью этого горя, клянусь, я лишился бы разума». В конце письма он требовал наказать Леони со всей строгостью закона. Скульптора арестовали, но после того, как он уплатил штраф, выпустили на свободу.

Не успел Тициан прийти в себя после этого потрясения, как скончался его брат Франческо. Биографы художника предполагают, что в этот же период в родах умерла любимая дочь художника Лавиния. Череда этих событий очень сильно ударили по душевному состоянию мастера.

В 1550 году, в возрасте семидесяти трех лет, художник приступил к написанию «Автопортрета» (Государственный музей искусств, Берлин), завершеного лишь спустя одиннадцать лет. На нём Тициан предстает перед зрителем не дряхлым и немощным старцем, которому осталось лишь смиренно ждать своей смерти. Наоборот, мы видим перед собой сильного и уверенного в себе человека. На широкие плечи мастера накинута меховая накидка, под ней белеет рубашка, на которой четко видна золотая цепь. Пальцы его руки барабают по столу, что характеризует его беспокойный нрав и сосредоточенность. Кажется, что через мгновение художник бодро встанет и широкими шагами пойдет творить свой очередной шедевр. В прищуренном взгляде Тициана мы видим мудрость и неподдельный интерес к жизни. Вероятнее всего, этот автопортрет был создан для детей, так как до самой смерти живописца находился в его доме.

Около 1565 года Тициан получил заказ на картину «Кающаяся Мария Магдалина» (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург). Моделью для полотна стала некая Джулия Фестина, восхитившая мастера копной длинных золотистых волос. Картина очень понравилась герцогу Гонзаго, он сразу же заказал копию полотна, чтобы подарить её некой поэтессе. Работа имела такой оглушительный успех, что Тициан решил сразу сделать несколько копий, изменяя в каждой лишь положение рук героини, наклон головы и окружающий пейзажный фон. Биограф Тициана Ридольфи указывает шесть картин кисти Тициана с кающейся Марией Магдалиной. Один из сохранившихся вариантов холста хранится в Москве в частном собрании. Но, по мнению специалистов, лучшим из них является тот, который представлен в Государственном Эрмитаже Санкт-Петербурга. На ней образ кающейся Марии самый целомудренный. Ее прекрасное тело прикрыто легкой полупрозрачной одеждой и полосатой накидкой, а также рассыпанными по плечам и груди струящимися волосами. Кающаяся Магдалина смотрит на небо взглядом, полным раскаяния, её глаза полны слез и отчаяния. На переднем плане картины христианские символы - череп и раскрытое Писание.

В 1565 году Тициана создает ещё один из своих лучших шедевров - «Портрет антиквара Якопо Страда» (Художественно-исторический музей, Вена). Картина прекрасно передает характер коллекционера, изображенного в «своей стихии» — вокруг него старинные книги, монеты, на стене то ли картина, то ли часть древней рукописи. Якопо показывает незримому собеседнику статуэтку из белого мрамора, его лицо и вся поза наполнены энергией, вдохновением и даже азартом. Полотно обладает необыкновенно гармоничным колоритом. Одежда антиквара и все его окружение выполнено в теплых тонах создающих атмосферу некой торжественности. Эта картина являла собой яркий пример «иной» живописи, открытой Тицианом на склоне лет. Позже, это направление, с его богатством цветов и оттенков, и необычайно искусной передачей светотени, будет развивать такие художники, как Рембрандт и Караваджо. Но это будет уже более 100 лет спустя, а сейчас, Тициан, находящийся уже в очень преклонном возрасте, претерпевший множество невзгод и личных огорчений, продолжает творить.

В последние годы художник часто писал для души. Дом Тициана постоянно был полон – к нему приходило множество учеников, художников, коллекционеров и именитых гостей во всей Италии и из других стран. Тем не менее, склонный к меланхолии и раздумьям Тициан, по сути, оставался одиноким. Он часто вспоминал молодость и любимую Чечилию, предавался мыслям о бренности бытия и тосковал по всем, кого отобрало у него время. Результатом этих печальных рассуждений и душевного одиночества стало полотно «Аллегория времени и разума», написанное около 1565 года (Национальная галерея, Лондон), считающееся своеобразным завещанием мастера потомкам. Согласно традиции, картину следует читать слева направо, то есть против часовой стрелки, и сверху вниз. Старей в красном колпаке символизирует прошлое, чернобородый мужчина – настоящее, а молодой человек - будущее. Животные, нарисованные в нижней части картины также символичны: волк – силы человека, которые отбирает прошлое, лев олицетворяет настоящее, а собака пробуждает своим лаем будущее.

В 1570 году Тициан создает картину «Пастух и нимфа» (Художественно-исторический музей, Вена). Эта легкое, свободно написанное полотно не было ничьим заказом, художник создал её для себя. Обнаженная нимфа лежит на шкуре убитого животного, обращенная спиной к зрителю и слегка повернув голову. Юную деву несколько не смущает её нагота. Рядом с ней расположился пастух, который вот-вот начнёт играть на музыкальном инструменте, хотя, возможно он только что прервался, увлеченный красотой или словами героини. Общий колорит картины намеренно сгущен автором, это создает некую тайну и недосказанность в отношениях главных героев, усиленную включением бурых и пепельных темных тонов. Фоновый пейзаж смазан, там виднеется лишь кусок обломанного дерева, как будто оставшийся после бури. Он не влияет на влюбленных, живущих в собственном мире красоты и неги и ничего не замечающих вокруг. Не смотря на романтическую композицию картины, хаос, царящий в окружающем героев пейзаже и выбор цветов, все же говорят нам о том, что в душе художника не было ни радости ни гармонии. В растерянном взгляде нимфы как будто виден его собственный вопрос - что будет с ними дальше, как снова найти радость в разрушенной Вселенной.



Вскоре случилось очередное несчастье, умер отец Тициана. Но художнику нельзя было сдаваться, он продолжал творить. Благодаря его постоянному заказчику, Филиппу II, Тициан всегда был обеспечен работой. Так, около 1570 года мастер приступил к созданию работы «Несение креста» (Музей Прадо, Мадрид), на окончание которой у него ушло пять лет. В основе картины классический евангельский сюжет. Согласно Писанию, Симон Кириянин был послан к Христу, чтобы помочь ему нести тяжелый крест на Голгофу. Лицо Иисуса исполнено муки и боли, его правое плечо кажется почти прозрачным. Образ Симона, как бы противопоставлен образу Христа. На его пальце дорогой перстень, подчеркивающий его непростое происхождение. Чистое лицо Симона с аккуратной ухоженной бородкой резко контрастирует с ликом Иисуса, покрытым каплями крови. Вся картина разделена нижней частью креста по диагонали, что ещё больше усиливает общий диссонанс.

Религиозная тематика проходит через все творчество Тициана, но по сюжетам самих картин и манере их выполнения, можно проследить, как менялось мировоззрение художника, его отношение к добродетели, порокам и теме мученичества. Это прекрасно отражено в полотнах, посвященных великомученику Себастьяну.

В первых работах Святой Себастьян предстает перед нами смиренным и покорным, зато в последнем произведении художника, он полон решимости и готов биться до конца. Это полотно, названное «Святой Себастьян» (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург), было написано около 1570 года. Фон на картине размыт, на нём невозможно ничего разобрать, и лишь фигура самого героя, пригвожденного к дереву, выделяется своей чистотой. Его тело исколото стрелами, но его лицо не искажено болью. В его взгляде гордость и спокойствие, лицо слегка приподнято вверх, а брови нахмурены. Считается, что Тициан здесь изобразил на картине самого себя, не в прямом смысле, но аллегорически. Таким образом, он выразил своё отношение к собственной судьбе, ко всем предательствам и потерям, которые он, к концу своей жизни, научился выносить стойко и с достоинством. В этой работе заключена вера художника в то, что отдельный герой способен вынести любые удары судьбы, он выстоит, даже если весь мир вокруг него перевернется с ног на голову, он сможет выстоять и не сломаться. Колорит картины кажется размытым и монохромным, но в каждом её сантиметре горят сотни цветов и нюансов. Судьба картины сложилась так, что в 1853 по указу императора Николая I, её поместили в запасники

Эрмитажа, где она пролежала до 1892 года. Лишь спустя много лет эта работа заняла достойное место в зале музея.

В том же году Тициан пишет ещё одну работу, со схожей идеей. В основе картины «Наказание Марсия» (Картинная галерея, Кромержж). лежит миф о сатире Марсии, который посмел вызвать Аполлона на музыкальное состязание. Марсий играл на двойной флейте, а Аполлон на лире. Когда музы не смогли выбрать победителя, Аполлон предложил посоревноваться в вокальном мастерстве. Здесь Марсий проиграл. В наказание за поражение, Аполлон решает содрать с него кожу, этот момент и изображен на картине.

В центре полотна фигура Марсия, подвешенная за ноги к дереву. Вокруг него герои, увлеченные процессом чудовищного истязания сатира. Картина разделена на две части: слева от тела Марсия расположены люди, увлеченные его убиением, она сдирают с него кожу, не скрывая своего удовольствия. В правой части полотна те, кого печалит это жестокое убийство. К ним относится и старец, который, предположительно, изображает самого Тициана. Он с грустью наблюдает гибель Марсия и жестокость его палачей. Лицо же самого сатира сохраняет достоинство перед неминуемой смертью. Искусствоведы считают, что сюжеты последних картин Тициана характеризуют его прощание с идеями гуманизма, в которых он разочаровался. Мир жесток и ничто в нём не может спасти человека, даже искусство.

Картина «Оплакивание Христа» (Галерея дель Академия, Венеция), написанная около 1576 года, стала последним творением мастера. В ней Тициан отразил мучивший его вопрос: что там, за пределами жизни? По обоим краям холста изображены две огромные скульптуры: пророк Моисей и прорицательница Сивилла, они олицетворяют собой пророчество самого распятия и последующего Христова Воскресения. На вершине арки с левой стороны — ветки и листья растения, на вершине справа — небольшие сосуды с пылающим огнем. В центре композиции Богородица поддерживает бездыханное тело своего убитого Сына. Слева от Христа стоит Мария Магдалина, её поза воинственна, она словно вопрошает: «За что это?!». Справа от девы Марии на коленях стоит старец, поддерживающий безжизненную руку Иисуса. Некоторые считают, то фигура старца также изображает самого Тициана. Общий колорит полотна выдержан в серебристых тонах с отдельными вкраплениями красного, коричневого золотого. Цвета и расположение фигур прекрасно передают безысходность и драматичность сюжета. Есть здесь и загадка. В левом нижнем углу работы изображен маленький человечек с вазой в руках, искусствоведы до сих пор гадают, откуда он там появился, и что должен был символизировать.

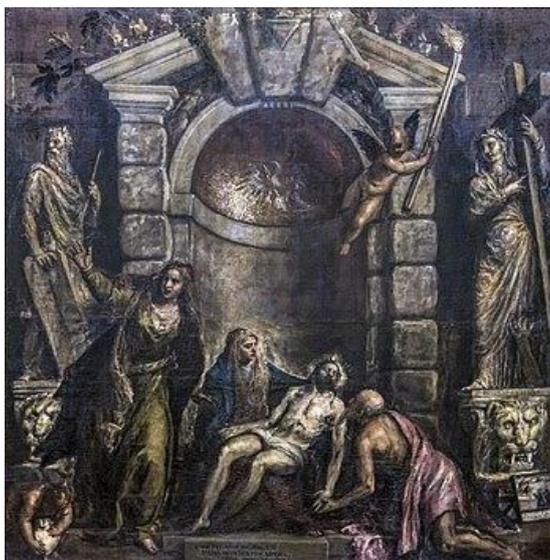
Тем временем, в Венеции свирепствовала чума, заразившая и младшего сына Тициана Орацио. Художник сам ухаживал за ним, не страшась заразности болезни. Но однажды, в последних числах августа, живописец будучи в своей спальне, расположенной на втором этаже, услышал в доме шум. Тициан спустился вниз и обнаружил, что санитары, обходившие дома в округе в поисках заболевших или умерших, отплывали на гондолах, увозя последнюю надежду художника – его Орацио. Художник понял, что это конец и ему не удалось выполнить свой священный родительский долг – спасти собственного сына.

В минуту отчаяния Тициан изобразил в нижней части своего последнего шедевра, на подоле платья Сивиллы почти незаметную руку, устремленную вверх, будто бы взывающую о помощи. Это был конец, долгая жизнь художника, наполненная неустанным трудом, многими радостями и скорбями подошла к концу. Самым ужасным для живописца было то, что последние дни своей жизни ему пришлось провести в полном одиночестве. Лишь его работы, завершённые и только начатые, взирали на него со стен мастерской. 27 августа 1576 года Тициана нашли мертвым на полу его мастерской. В его

руке была кисть. Художник не заразился чумой от своего сына, он умер собственной смертью. Будучи почти столетним, Тициан не переставал творить до последнего вздоха, всецело отдавшись самому главному делу своей жизни.

Похороны Тициана прошли очень пышно, не смотря на эпидемию чумы. Решением правительства, художник был погребен в соборе Санта-Мария Глорियोза деи Фрари, хотя это противоречило воли покойного. Ещё при жизни Тициан часто говорил, что хотел бы быть похороненным на своей родине в семейной усыпальнице Вечеллио. Но самым трагичным было не это, а то, что в день похорон, рядом с телом живописца не было ни одного родного человека. Старший сын художника, Помпонио явился в дом отца лишь за наследством. Но его ждало разочарование – дом был полностью разграблен. Началась долгая и жестокая борьба за наследство между ним, безалаберным бездельником, являвшимся самым большим разочарованием отца, и мужем покойной Лавинии, отцом её шестерых детей — внуков Тициана.

Полотно «Оплакивание Христа» стало последним творением Тициана, которое он писал, уже чувствуя приближение смерти. Это было его обращением к Господу. В нижнем углу картины художник написал: «Тициан сделал». По некоторым источникам, картину, уже после смерти Тициана закончил его ученик, Пальма Младший. Предположительно, он дорисовал летящего ангела с зажженной свечой и часть каменной кладки вверху полотна. Тициану, якобы было сложно дотянуться до верхней части полотна в своем очень преклонном возрасте. Основным доказательством этой версии служит надпись, добавленная Пальмой. Она гласит: «Что не закончил Тициан, с почтением завершил Пальма, посвящая свою работу Господу Богу». По одному этому можно сравнить характеры двух живописцев. Ведь сам Тициан, в своё время с большим мастерством перерисовав сгоревшую картину покойного Джорджоне «Спящая Венера», никогда не упоминал о своем авторстве, а Пальма, добавив незначительные штрихи к шедевру, не преминул написать на нём своё имя. В этом было отличительное свойство Тициана – величайший талант художника не затмил в нём скромного и благородного человека. Имя Тициана навсегда вошло в историю мирового искусства, а его наследие веками служило вдохновением для молодых художников и поэтов.



Одним из самых ярких художников Венеции стал **Паоло Веронезе (1528—1588)**, наделенный обостренным чувством прекрасного, тончайшим декоративным чутьем и настоящей влюбленностью в жизнь. Казалось, она открывалась ему в самом праздничном и радостном свете. После смерти Тициана в 1576 г. Веронезе стал официальным художником Венецианской республики. В историю мирового искусства он вошел благодаря блистательным монументально-декоративным композициям, украшающим интерьеры церквей, дворцов и вилл дожей. «Завораживающая живопись» художника имела немало поклонников.

Картины **«Брак в Кане»**, **«Пир у Симона фарисея»** и **«Пир в доме Левия»**, посвященные библейской тематике и заказанные монахами, имели исключительно светский характер. Их главным действующим лицом являлась блистающая разнообразием красок, шумная, подвижная толпа. На монументальных полотнах и великолепных фресках на фоне великолепной архитектуры перед зрителем представляли патриции и знатные дамы в парадных одеяниях, солдаты и музыканты, карлики, шуты, слуги и собаки. В многолюдных композициях порой трудно было различить библейских персонажей, теряющихся в праздничной толпе. Однажды Веронезе даже пришлось объясняться перед трибуналом инквизиции за то, что он позволил себе изобразить людей, не имеющих никакого отношения к священному сюжету.

В картине **«Пир в доме Левия»** художник весьма своеобразно толкует одну из сцен Священного Писания. Согласно Евангелию, Левий Матфей, один из учеников Христа, некогда был мытарем (сборщиком податей) и не раз злоупотреблял своей властью. Как-то услышав проповедь Христа, он настолько был поражен его речами, что решил бросить навсегда свое занятие и пойти за Иисусом. Так для него началась новая, праведная жизнь. Однажды он пригласил в свой дом Христа и бывших друзей, сборщиков податей, для того чтобы и они послушали проповеди любимого учителя.

В роскошном архитектурном интерьере за огромным столом, занимающим почти всю ширину пространства, сидят пирующие. В самом центре изображены беседующие между собой Христос и Левий Матфей в окружении гостей в богатых праздничных одеждах. Те, кто находится поближе, внимательно прислушиваются к их речам, но большинство приглашенных заняты пиршеством и не обращают никакого внимания на происходящее. Художник, словно забыв о евангельском сюжете, разворачивает перед нами блестящую феерию бесконечно длящегося праздника.

Значительную часть своих картин Веронезе посвятил мифологическим сюжетам. Свои обширные познания в области античной мифологии художник наполнил глубоким аллегорическим смыслом. Среди его прославленных творений — **«Венера и Адонис»**, **«Похищение Европы»**, **«Марс и Венера, связанные Амуром»**, **«Марс и Нептун»**.

В картине **«Похищение Европы»** запечатлен известный мифологический сюжет о похищении Зевсом прекрасной нимфы Европы. Для его воплощения художник использовал довольно интересную композицию, создающую эффект постепенно разворачивающегося действия. Сначала мы видим Европу в окружении юных подруг на цветущем лугу, затем она удаляется по склону к морскому берегу и наконец — плывет по волнам бескрайнего морского простора к далекому горизонту. Художнику удалось не только образно представить содержание мифа, но и наполнить картину предчувствием трагической развязки. Мягкие, угасающие тона ее колорита воспринимаются не как радостный гимн природе (красивые деревья с узорчатыми листьями, лазурное небо, бескрайняя морская даль), а как тихая мелодия, наполняющая грустью и меланхолией.

Произведения на мифологические темы были очень поучительны для современников. Посмотрите на картину **«Венера и Марс, связанные Амуром»**. Торжество целомудренной любви здесь передано с помощью многочисленных деталей-символов. Справа очаровательный мальчик Купидон с огромным мечом в руках пытается обуздать лошадь — символ низменной страсти. За спиной влюбленных Венеры и Марса —

застывшая каменная статуя Сатира, олицетворяющего буйство страстей. В этом произведении художник использовал свой излюбленный прием: контраст светлого на темном. Ослепительно белое тело Венеры здесь изображено на фоне темной стены, что создает впечатление загадочности и таинственности происходящего. Блики солнечного света, мягко скользящие по фигурам, придают всей композиции особый жизненный трепет, полный очарования, радости бытия и разделенной любви. Великолепно переданы блеск тяжелого металла военных доспехов Марса, упругая тяжесть парчи, легкость, почти невесомость белого платья Венеры. До сих пор зрителей восхищает изысканное мастерство композиции и тонкое чувство колорита. Искусствовед Н. А. Дмитриева отмечала: «...Веронезе гениально организует композицию, сопоставляет фигуры в таких сочетаниях ритма, пространственных, перспективных отношений, которые дают максимум зрелищного эффекта... он передает даже ощущение воздушной среды, ее серебристый холодок». Паоло Веронезе стал одним из последних певцов эпохи Возрождения, искренне проповедовавшим счастливый и радостный взгляд на жизнь, художником праздничной, нарядной и богатой Венеции. Прославив свой любимый город, он во многом предсказал его грядущий триумф.

Выдающимся живописцем эпохи Позднего Возрождения был **Якопо Тинторетто (1518—1594)** - мастер больших алтарных картин и пышных декоративных росписей. Он создавал монументальные композиции на мифологические и библейские сюжеты, писал портреты современников. Его произведения пронизаны противоречивым, трагическим духом эпохи. Яркий реализм, интерес к изображению простых людей из народа, исключительная экспрессивность образов, глубина раскрытия психологических явлений — вот что отличает творческую манеру художника. Искусство живописи Тинторетто постигал у лучших мастеров своего времени. На дверях его мастерской был начертан творческий девиз: «Рисунок Микеланджело, колорит Тициана». Отказываясь от гармоничных и уравновешенных построений, Тинторетто широко использовал диагональные перспективные композиции. Многочисленные герои показаны в смелых ракурсах. В его творчестве огромную роль играют контрасты света и тени, едва уловимые переходы то приглушенных, то ярко вспыхивающих цветов.

Лучшие картины Тинторетто отличаются особенным драматизмом, психологической глубиной и смелостью композиционных решений. Н. А. Дмитриева справедливо отмечала: «В композициях Тинторетто царит прямо-таки неистовое движение: он не терпит спокойных, фронтальных фигур, — ему хочется закружить их в вихревом полете, как души прелюбодеев в Дантовом аду. Святой Марк буквально обрушивается с неба на головы язычников, ангел «Благовещения» стремительно врывается в комнату Марии с целой ватагой путти. Любимый пейзаж Тинторетто — грозовой, с бурными облаками и вспышками молний».

Вершины трагической экспрессии художник достиг в картине «**Тайная вечеря**», одной из лучших трактовок известного библейского сюжета. Здесь запечатлен тот момент, когда Христос, преломив хлеб и передавая его апостолам, говорит: «Сие есть тело мое». Действие происходит как бы в обстановке скромной итальянской таверны. За косо поставленным длинным столом, диагонально делящим пространство на мир



Якопо Тинторетто «Распятие» 1588 г.

божественный и земной, мы видим множество бедно одетых людей. Вокруг снуют слуги и хозяин, явно желающие угодить гостям. Непринужденность их поз, жестов и движений создает впечатление случайно увиденной зрителем сцены. Глубокое волнение вызывает среди апостолов простой и в то же время одухотворенный жест Христа, переламывающего хлеб. Именно он позволяет апостолам и нам, зрителям, отчетливо ощутить скрытый трагический смысл происходящего. Это впечатление особенно усиливает почти фантастическое освещение сцены. Пятнами падая на фигуры, отражаясь в посуде, местами выхватывая из сумрака отдельные предметы, свет наполняет картину ощущением тревожной напряженности и беспокойства. Холодное сияние, которое излучают мерцающий нимб вокруг головы Христа и чадающее пламя светильника, преобразует своими отсветами скатерть, фрукты и стеклянную посуду на столе. Из этого необычного света неожиданно возникают призрачные фигуры парящих ангелов.

Для венецианской церкви **Скуолоди Сан-Рокко** Тинторетто создал грандиозную монументальную композицию «Распятие» (5 x 12 м). Христианскому сюжету здесь придан не столько религиозный, сколько глубоко человеческий смысл. Главное средоточие композиции — крест с распятым Христом и группой людей вокруг него. Только что свершилось воздвижение креста. Он настолько велик, что возвышается над всеми фигурами и достигает верхнего края картины. Перед нами измученный страданиями человек, который сверху взирает на казнь. Внизу, у подножия распятия, — люди, искренне сочувствующие страданиям Христа. Возможно, в этот момент на какое-то мгновение в молчаливом диалоге с ним встретились глаза кого-то из его бывших учеников. По обеим сторонам от распятия вооруженные воины поднимают пригвожденные к крестам тела двух разбойников. На заднем плане бесчинствующая вооруженная толпа — те, кому был отдан приказ совершить эту чудовищную казнь.

Драматизм происходящего усиливает сумрачный фон зеленовато-серого цвета. По темному грозовому небу бегут разорванные облака, изредка освещаемые мрачным заревом заката. Контрастно воспринимаются тревожные блики ярко-красных одежд близких и учеников Спасителя. В этом сиянии красок на фоне сумеречного неба Христос словно охватывает руками, пригвожденными к перекладинам креста, всех, кто пришел сейчас сюда. Он благословляет и прощает этот беспокойный и грешный мир, в который он некогда пришел.

Творчество Тинторетто достойно завершило блистательную эпоху итальянского Возрождения и открыло путь новым стилям и направлениям в искусстве, и прежде всего маньеризму и барокко.

Человек эпохи Возрождения

Философы Возрождения от Эразма до Монтеня преклонялись перед разумом и его творческой мощью. Разум — это бесценный дар природы, который отличает человека от всего сущего, делает его богоподобным. Для гуманиста мудрость являлась высшим благом, доступным людям, и поэтому своей важнейшей задачей они считали пропаганду классической античной литературы. В мудрости и познании, верили они, человек обретает настоящее счастье — и в этом состояло его подлинное благородство. Улучшение человеческой природы через изучение античной литературы — краеугольный камень ренессансного гуманизма.

Наука

Развитие знаний в XIV—XVI веках существенно повлияло на представления людей о мире и месте человека в нём. Великие географические открытия, гелиоцентрическая система мира Николая Коперника изменили представления о размерах Земли и её месте во Вселенной, а работы Парацельса и Везалия, в которых впервые после античности были предприняты попытки изучить строение человека и процессы, происходящие в нём, положили начало научной медицине и анатомии.

Крупные изменения произошли и в общественных науках. В работах Жана Бодена и Никколо Макиавелли исторические и политические процессы впервые стали рассматриваться как результат взаимодействия различных групп людей и их интересов. Тогда же были предприняты попытки разработки «идеального» общественного устройства: «Утопия» Томаса Мора, «Город Солнца» Томмазо Кампанеллы. Благодаря интересу к античности были восстановлены, выверены и напечатаны многие античные тексты. Почти все гуманисты так или иначе занимались изучением классической латыни и древнегреческого языка.

В целом, преобладающая в данную эпоху пантеистическая мистика Возрождения создавала неблагоприятный идейный фон для развития научных знаний. Окончательное становление научного метода и последовавшая за ней Научная революция XVII ст. связаны с оппозиционным Возрождению движением Реформации[4].

Философия

В 1459 году во Флоренции возрождается Платоновская академия в Кареджи.

«Афинская школа» — знаменитая фреска Рафаэля (1509-1510)

Философы эпохи Возрождения

Николай Кузанский

Леонардо Бруни

Марсилио Фичино

Галилео Галилей

Николай Коперник

Джордано Бруно

Джованни Пико делла Мирандола

Лоренцо Валла

Джанотто Манетти

Пьетро Помпонацци

Жан Боден

Мишель Монтень

Томас Мор

Эразм Роттердамский

Мартин Лютер

Томмазо Кампанелла

Никколо Макиавелли

Литература

Истинным родоначальником эпохи Возрождения в литературе принято считать итальянского поэта Данте Алигьери (1265—1321), который истинно раскрыл сущность людей того времени в своем произведении под названием «Комедия», которое впоследствии будет названо «Божественной комедией». Этим названием потомки явили своё восхищение грандиозным созданием Данте. В литературе Возрождения наиболее полно выразились гуманистические идеалы эпохи, прославление гармонической, свободной, творческой, всесторонне развитой личности. Любовные сонеты Франческо Петрарки (1304—1374) открыли глубину внутреннего мира человека, богатство его эмоциональной жизни. В XIV—XVI веке итальянская литература пережила расцвет — лирика Петрарки, новеллы Джованни Боккаччо (1313—1375), политические

трактаты Никколо Макиавелли (1469—1527), поэмы Лудовико Ариосто (1474—1533) и Торквато Тассо (1544—1595) выдвинули её в число «классических» (наряду с древнегреческой и древнеримской) литератур для других стран.

Литература Возрождения опиралась на две традиции: народную поэзию и «книжную» античную литературу, поэтому часто рациональное начало сочеталось в ней с поэтической фантастикой, а комические жанры получили большую популярность. Это проявилось в наиболее значительных литературных памятниках эпохи: «Декамероне» Боккаччо, «Дон Кихоте» Сервантеса, и «Гаргантюа и Пантагрюэле» Франсуа Рабле. С эпохой Возрождения связано появление национальных литератур — в отличие от литературы средних веков, создававшейся преимущественно на латыни. Широкое распространение получили театр и драма. Самыми известными драматургами этого времени стали Уильям Шекспир (1564—1616, Англия) и Лопе де Вега (1562—1635, Испания). Первым представителем ренессансных тенденций в португальской литературе считается Жил Висенте, а их величайшим выразителем — Луиш де Камознс, хотя в его творчестве присутствуют черты маньеризма.

Изобразительное искусство

«Рождение Венеры», около 1485, Сандро Боттичелли — одно из первых со времён античности изображений обнажённого женского тела

Для живописи эпохи Возрождения характерно обращение профессионального взгляда художника к природе, к законам анатомии, жизненной перспективе, действию света и другим идентичным естественным явлениям.

Художники Возрождения, работая над картинами традиционной религиозной тематики, начали использовать новые художественные приёмы: построение объёмной композиции, использование пейзажа как элемент сюжета на заднем плане. Это позволило им сделать изображения более реалистичными, оживлёнными, в чём проявилось резкое отличие их творчества от предыдущей иконографической традиции, избыточной условностями в изображении[5].

Архитектура

Главное, чем характеризуется эта эпоха — возвращение в архитектуре к принципам и формам античного, преимущественно римского искусства. Особенное значение в этом направлении придаётся симметрии, пропорции, геометрии и порядку составных частей, о чём наглядно свидетельствуют уцелевшие образцы римской архитектуры. Сложная пропорция средневековых зданий сменяется упорядоченным расположением колонн, пилястр и притолок, на смену несимметричным очертаниям приходит полукруг арки, полусфера купола, ниши, эдикулы. Наибольший вклад в развитие ренессансной архитектуры внесли пять мастеров:

Филиппо Брунеллески (1377—1446) — основоположник ренессансной архитектуры, разработал теорию перспективы и ордерную систему, вернул в строительную практику многие элементы античной архитектуры, создал впервые за многие столетия купол (Флорентийского собора), до сих пор доминирующий в панораме Флоренции.

Леон Баттиста Альберти (1402—1472) — крупнейший теоретик ренессансной архитектуры, создатель её целостной концепции, переосмыслил мотивы раннехристианских базилик времён Константина, в палаццо Ручеллаи создал новый тип городской резиденции с фасадом, обработанным рустом и расчленённым несколькими ярусами пилястр.

Донатто Браманте (1444—1514) — зачинатель архитектуры Высокого Возрождения, мастер центрических композиций с идеально выверенными пропорциями; на смену графической сдержанности архитекторов кватроченто у него приходят тектоническая логика, пластичность деталей, цельность и ясность замысла (Темпьетто).

Микеланджело Буонарроти (1475—1564) — главный архитектор Позднего Возрождения, руководивший грандиозными строительными работами в папской столице; в его постройках пластическое начало выражается в динамичных контрастах как бы наплывающих масс, в величественной тектоничности, предвещающей искусство барокко (собор Святого Петра, лестница Лауренцианы).

Андреа Палладио (1508—1580) — родоначальник первой фазы классицизма, известной как палладианство; с учётом конкретных условий бесконечно варьировал различные сочетания ордерных элементов; сторонник открытой и гибкой ордерной архитектуры, которая служит гармоничным продолжением окружающей среды, природной или городской (Палладиевы виллы); работал в Венецианской республике.

За пределами Италии итальянские влияния наслаивались на местные средневековые традиции, порождая национальные изводы ренессансного стиля. Для иберийского ренессанса характерно сохранение готического и мавританского наследия вроде мелкой ажурной резьбы (см. платереско и мануэлино). Во Франции эпоха Возрождения оставила памятники в виде причудливо декорированных луарских шато с готическими наклонными крышами; эталоном французского ренессанса считается Шамборский замок Франциска I. В елизаветинской Англии архитектор Роберт Смитсон проектировал рационально-прямолинейные особняки с огромными окнами, заливавшими интерьеры светом (Лонглит, Хардвик-холл).

Музыка и танцы

В эпоху Возрождения (Ренессанса) профессиональная музыка теряет характер чисто церковного искусства и испытывает влияние народной музыки, проникается новым гуманистическим мироощущением. Высокого уровня достигает искусство вокальной и вокально-инструментальной полифонии в творчестве представителей «*Ars nova*» («Нового искусства») в Италии и Франции XIV в., в новых полифонических школах — английской (XV в.), нидерландской (XV—XVI вв.), римской, венецианской, французской, немецкой, польской, чешской и др. (XVI в.).

Появляются различные жанры светского музыкального искусства — фроттола и вилланелла в Италии, вильянсико в Испании, баллада в Англии, мадригал, возникший в Италии (Лука Маренцио, Якоб Аркадельт, Джезуальдо да Веноза), но получивший повсеместное распространение, французская многоголосная песня (Клеман Жанекен, Клод Лежён). Светские гуманистические устремления проникают и в культовую музыку — у франко-фламандских мастеров (Жоскен Дебре, Орландо ди Лассо), в искусстве композиторов венецианской школы (Андреа и Джованни Габриели). Почти все крупные композиторы Возрождения в своих сочинениях ориентировались на современную им танцевальную культуру.

В период Контрреформации ставился вопрос об изгнании многоголосия из религиозного культа, и только реформа главы римской школы Джованни Пьерлуиджи Палестрины сохраняет полифонию для католической церкви — в «очищенном», «прояснённом» виде. Вместе с тем в искусстве Палестрины нашли отражение и некоторые ценные завоевания светской музыки эпохи Возрождения. Складываются новые жанры инструментальной музыки, выдвигаются национальные школы исполнения на лютне, органе, вёрджинеле.

В Италии расцветает искусство изготовления смычковых инструментов, обладающих богатыми выразительными возможностями. Столкновение различных эстетических установок проявляется в «борьбе» двух типов смычковых инструментов — виолы, бытовавшей в аристократической среде, и скрипки — инструмента народного происхождения. Эпоха Возрождения завершается появлением новых музыкальных жанров — сольной песни, кантаты, оратории и оперы, способствовавших постепенному утверждению гомофонного стиля.

Задание: составить конспект темы с использованием материалов лекции и дополнительных источников.

Тема 9

Северное Возрождение. Творчество Босха, Брейгеля, Дюрера.

Северное возрождение

Самобытный характер северного Возрождения (Германия, Нидерланды Франция) – центры Антверпен, Нюрнберг, Аугсбург, Галле, Амстердам, Париж.

- по времени начинается тогда, когда в Италии период Высокого Возрождения, и продолжается несколько позднее итальянского. Начало – рубеж 15-16ст.
- исторически совпадает со временем Реформации и во многом с ней связано. (так, в Германии Возрождение во многом связано с идеями Лютера и, в частности, переводом им Библии на нем.язык; во Франции и Нидерландах сильны мотивы католической реакции)
- значительное влияние оказала крестьянская война
- гораздо меньший, нежели в Италии, интерес к античности.
- искусство: больше средневекового мировоззрения, религиозного чувства: оно ближе к готике, нежели к ренессансным итальянским традициям. Много символики, условно по форме. Основные жанры в живописи – портрет, пейзаж, появление бытовой картины.
- Особенность – обращение северных мастеров к итальянскому Ренессансу. *Итальянское искусство оказывало огромное влияние: оно влекло ясней соразмерностью и совершенством формы, стройной системой норм и правил (Рим в этот период стал подлинным средоточием всех классических устремлений Севера). И хотя итальянизирующие тенденции поддерживались зачастую в придворно-аристократической среде, противопоставляясь более демократичному пути национального искусства, тем не менее ни поэты, ни художники, привязанные к родной почве традициям, не заговорили классическим языком итальянского искусства, сколько бы ему ни подражали. Взаимодействие классической художественной системы итальянского Ренессанса и Северного Возрождения отнюдь не исчерпывает содержание последнего. Национальный колорит, специфический художественный язык, синтетичность восприятия действительности и ее возвышенная идеализация, экспрессивность в изображениях – вот отличительные черты творчества великих мастеров Северного Возрождения.*

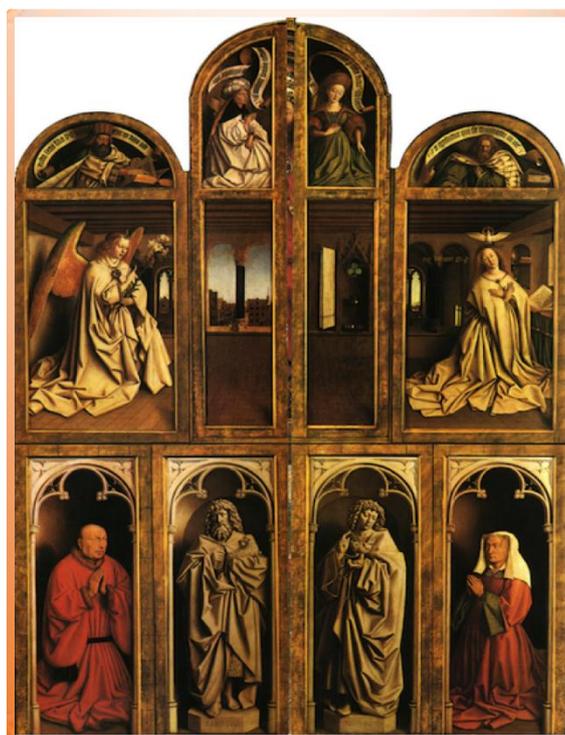
Огромную роль сыграл экономический фактор – развитие товарно-денежных отношений, промышленности; включенность в общеевропейские рыночные процессы.

Нидерланды.

Уже в 15 веке великими мастерами Нидерландов были разработаны основы нового искусства (иногда называемого реализмом «ars nova»), соединившего средневековые готические тенденции с новым ренессансным мировидением. Наиболее полно ренессансные тенденции в искусстве проявились в живописи

Братья ван Эйк (Губерт и Ян) - «отцы» Северного Возрождения. Именно с их творчеством связывают распространение станковой картины. Картины ван Эйков и примыкающих к ним нидерландских художников 15 века заметно отличаются от картин

выполненных в традиционной темперной технике особым эмалевидным сверканием красок и глубиной тонов. Это не что иное как масляная живопись, известная еще в средние века, но применявшаяся исключительно в декоративных работах. Новая техника, возникшая в непосредственной связи с разработкой новых реалистических способов изображения, значительно расширила возможности правдивой живописной передачи зрительных впечатлений. Так в знаменитой картине Яна ван Эйка «Мадонна в церкви» живописная техника удивительно передает струящийся из верхних окон свет. А в написанном позже миниатюрном триптихе (с изображением Мадонны – в центре, св. Михаила с заказчиком и св.Екатерины – на створках) впечатление уходящего вглубь пространства исязательный характер изображения доходит порой до полной иллюзии. Одна из особенностей искусства Яна ван Эйка состоит в том, что присущая ему детализация никогда не заслоняет целого. Например, в шедевре «Мадонна канцлера Ролена» детально прописанный пейзаж, архитектура ничуть не заслоняют, а только дополняют обрисовку канцлера Ролена – холодного, расчетливого и корыстного государственного деятеля. Важнейшее место в творчестве ван Эйка принадлежит портрету («Тимофей», «Портрет неизвестного в красном тюрбане», «Портрет кардинала Альбергати» и др.).



Среди целой плеяды талантливых нидерландских художников несколько особняком стоит творчество **Иеронима Босха** (ок. 1450-1516), его полотна – не похожи ни на какие другие, отличаются не только колоритом, но и сюжетами, фантастичностью образов. Мировоззрение Босха проникнуто глубоким пессимизмом моралиста, бичующего зло и пороки, погрязшего в грехах мира. В его картинах, большей частью написанных на религиозные сюжеты, поражает соединение мрачных средневековых фантазий и элементов фольклора, мистической символики и точности реалистических деталей (например, «Корабль дураков», «Воз сена»). Даже самые страшные аллегории выписаны с таким удивительным колоритом, что производят жизнеутверждающее впечатление. Никто из последующих мастеров живописи уже не будет рисовать столь фантастические, граничащие с безумием, образы, но влияние Хиеронимуса (Иеронима) Босха XX век



ощутит в творчестве сюрреалистов.

Завершающим аккордом нидерландского Возрождения можно считать творчество знаменитого **Питера Брегейля** (ок. 1525/30-1569). Иногда его называют выразителем идей романизма (течения в изобразительном искусстве северной Европы этого периода, характеризующегося обращением к итальянскому искусству и попытке перенесения его на нидерландскую и германскую почву). Впрочем, как истинно гениальный художник, Брегейль не копировал произведений итальянских мастеров и их манеру, хотя, безусловно, подвергся их сильному влиянию. В целом, в отличие от творчества романистов, его искусство национально по форме и содержанию. Проникнутые глубокими философскими и социальными идеями, произведения Брегейля органично связаны с культурой нидерландского гуманизма (особенно заметно влияние идей знаменитого прозаика и философа Эразма Роттердамского). В 1556-1559 годах он создает ряд аллегорических и сатирических композиций, гравированных Коком, в которых обращается к образам народной фантазии («Осел в школе», цикл «Семь грехов» и др.). Большое влияние на него в этот период оказывает творчество Босха. Впечатление от творчества последнего наблюдается и в картине «Падение ангелов»: все пространство картины заполнено летящими ангелами и существами, созданными фантазией художника. Интересно творчество Брегейля на религиозные темы («Несение креста», «Избиение младенцев»). Брегейль сознательно переносит библейские эпизоды в современную ему обстановку, воплощая в форме евангельских легенд события современной жизни. Поэтому его картины всегда имеют иносказательный смысл. (Так, в картине «Избиение младенцев» перед зрителем словно бы оживают сцены расправы с еретиками). К идеям связи с современностью сюжетов живописных произведений Брегейль вернется в последние годы жизни, когда отзвуки тревожных современных ему событий (Крестьянского восстания и его поражения, Реформации) проникают в его полотна («Танец под виселицей», «Слепые»).

Обращаясь к пейзажу, картины природы Брегейль изображает в тесном единстве с жизнью людей («Охотники на снегу», «Пасмурный день», «Марина» и др.). В своих пейзажах Брегейль достигает огромной силы обобщения, проявляя изумительной композиционное мастерство (в построении «силуэта» картины, направлении линий и т.д.) Искусство Брегейля можно считать завершающим этапом развития искусства Нидерландов в течении 2-х столетий северного ренессанса. В его творчестве отразились практически все особенности нидерландской живописи этого периода – фантастичность и аллегоричность образов, отношение к природе как арене деятельности людей, показ современности через религиозные сюжеты, в так же черты романизма – влияния итальянского ренессансного искусства.

Среди мастеров нидерландского возрождения необходимо так же назвать **Клауса Слютера** (скульптор, представитель раннего возрождения, связывавший средневековые традиции с идеалами ренессансного искусства), **Рогира ван ден Вэйдена** (обогастил живописное искусство Нидерландов яркой **передачей движений и чувств**), **Квентина Массейса**, **Иоахима Патинира**, **Яна Госсарта**, **Яна Скореля** и др.

Германия

Так же, как и в Нидерландах среди других видов искусств в период Возрождения лидировала живопись.

крупнейшим мастер **Альбрехт Дюрер** (1471-1528). Отто Бенеш считает его ярчайшим представителем Северного высокого Возрождения и даже утверждает, что собственно ренессансная традиция начинается на севере Европы именно с творчества Дюрера. Он выделялся не только широтой своего дарования, но и широтой интересов и разносторонних знаний. Дюрер, первый из художников Германии, оставил помимо гравюр и картин, богатое литературное наследие. В его трактатах изложены научные основы искусства, и, прежде всего, теория пропорций человеческого тела и теория перспективы. Дюрер воплотил в себе новый тип художника-ученого. Специфика видения мира Альбрехта Дюрера состоит в поисках возможности как можно объективнее отразить мир, ему был чужд итальянский идеализирующий реализм, он хотел добиться от живописи и рисунка полной достоверности. Этим пафосом проникнуты его автопортреты, особенно карандашные. Сюда же можно отнести и портрет матери – в письме к брату сделан набросок изможденной болезнями женщины.

До сих пор пленяет **графика** Дюрера – на дереве и металле. В гравюре на дереве Дюрер достиг невиданной ранее выразительности, благодаря смелой реформе традиционной манеры и использованию некоторых приемов, сложившихся в гравюре на металле (например, серия гравюр «Апокалипсис»). Смелость художественных приемов сочеталась у Дюрера с богатством содержания. Используя традиционные религиозные сюжеты, он придавал им современное звучание. Понять графику мастера часто пытаются, расшифровывая средневековую мистическую символику, которую там действительно можно обнаружить. Но разгадки этих завораживающих изображений нужно искать в эпохе Реформации. Эти листы ярче всего отразили стойкость духа людей, готовность отвергнуть любые искусы, но и горестные сомнения в конечном результате борьбы («Меланхолия», «Смерть, черт и рыцарь»). Есть у Дюрера и лирическое начало в графике. К нему можно отнести цикл гравюр «Жизнь Марии», вдохновивших в 19 веке Рильке на цикл стихов. В своих живописных работах (например, «Праздник четок», «Рождество Христово» на алтаре, «Адам и Ева», «Вознесение Марии» и др.) художник стремится к верной передаче пространства (линейная перспектива), точному композиционному решению.



Соприкосновение с нидерландским искусством (в результате поездки 20-х годах 16 ст.) вызвало возрождение интереса к портретному искусству. Интересное нововведение Дюрера в этой области – профильные гравюрные портреты знаменитых людей (Альбрехт Бранденбургский, «Большой кардинал», Эразм Роттердамский и др.), очевидно, по замыслу ориентированные на памятные медали.

Одно из самых знаменитых произведений художника – написанная в дар городскому совету Нюрнберга картина «Четыре апостола». Она представляет собой 2 высоких панно, в которых попарно изображены фигуры апостолов Иоанна, Петра, Павла, Марка. Кажется, что эти огромные фигуры с трудом умещаются в тесных рамках узких панно и полны непреодолимой силы. В период борьбы против лжепророков и лжеучений, Дюрер воплощает в картине образы мужественных и страстных поборников истины. Картина «Четыре апостола» может быть названа вершиной возрожденческого гуманизма (в живописном его проявлении).

Матиаса Грюневальда (настоящее имя – Матиас Нитхард - 1460-1528). Чуждый рационализму и теоретическим увлечениям Дюрера, далекий от стремления создания канона прекрасного, он, однако, не менее ярко, чем Дюрер, выразил настроение своего времени. Например, известная работа Грюневальда – базельское «Распятие»: здесь Христос совсем не похож на прекрасного Христа Дюрера – этот образ скорее страшен и уродлив и поражает силой выраженного в нем страдания. Главное произведение Грюневальда – «Изенгеймский алтарь» (1512-1515г.), написанный для госпиталя Св.Антония в Изенгейме. Он выделяется своей экспрессией: экспрессия картины в значительной степени построена на использовании эмоционального воздействия цветовых отношений (здесь мрачные тона пейзажа оттеняют кричащие краски стоящих перед крестом людей). Главное в картинах Грюневальда – чувство, страдание, страсть. Как

живописец Грюневальд увлекает прежде всего эмоционально насыщенным экстатическим колоритом, фантазией, умелым включением полных смысла пейзажей и натюрмортов в большие картины. Хотя мастер и опирался в технике на позднеготическое искусство, но драматизм, острота индивидуализма, проникновенное изображение природы делают его поистине типичным мастером Северного Возрождения.

Лукас Кранах Старший (1472--1553). Он принадлежал к тому поколению, усилиями которого было преобразовано искусство Германии. В отличие от Дюрера, Кранах был эмоциональнее в своей живописи, окрашенной чертами романтического восприятия мира, а подчас и сказочной фантастикой. Его мадонны и другие библейские героини – явные горожанки и современницы художника. Они несколько излишне хрупки, но зато наряжены в роскошные модные платья, у них сложные ренессансные прически и великолепный цвет лица, говорящий не столько о природном здоровье, сколько о выхоленности. Художник был блестящим колористом, замечательным мастером портрета. Лукаса Кранаха Старшего считают одним из создателей европейской пейзажной живописи (например, а картине «Отдых на пути в Египет», где фигуры Марии, Иосифа и Христа расположены среди сказочного лесного пейзажа, фигуры играют гораздо менее активную роль, чем пейзаж). Явную связь с античной мифологией демонстрирует написанная в 1509г. стоящая нагая Венера с амуром. Она сложена по всем канонам классического идеала, но этот образ лишен языческой жизнерадостности. В нем еще живет отзвук средневекового страха перед именем Венеры, служившей символом греховности и соблазна. При всей красочности картины, чуждость античного сюжета художнику Северного Возрождения выступает очень ярко. В поздний период творчества искусство Лукаса Кранаха Старшего во многом переродилось в «маньеризм», но его лучшие работы остаются образцом искусства живописи.



Последним художником немецкого Возрождения называют **Ганса Гольбейна Младшего** (1497-1543). Он выделяется ясностью и спокойствием своих работ, «классичностью» и далек от позднеготической патетики. Отлично его творчество и по тематике работ – так, у Гольбейна Младшего мало работ религиозного содержания, в основном, он посвятил себя искусству портрета. Его портреты отличаются неприкрашенной правдивостью, он никогда не становился на путь идеализации (портреты жен короля Джейн Сеймур, Анны Клевской, самого Генриха VIII, Томаса Мора и т.д.)

Говоря о величайших мастерах германского Ренессанса нельзя не упомянуть **дунайскую живописную школу** (Л.Хубер, Х.Лаутензак, Альбрехт Альтдофер), **литературные достижения Ханса Сакса** (может считаться создателем совр. нем. Языка – продолжатель народных традиций в литературе), **музыкальное творчество К.Паумана, П.Хофхаймера, Г.Шютца** (органная музыка – сочинения светские и церковные. Шютц – перв.нем.опера «Дафна» и перв.нем.балет«Орфей и Эвридика»)и т.д.

Франция - наиболее сложно и неоднозначно проявились ренессансные тенденции в художественной культуре Франции. Здесь можно выделить 2 господствующих направления – праздничное и радостное возрождение античности (в основном «официальный дух») и явное влияние средневекового духа (скрытая готическая тенденция). Иногда даже говорят о специфическом «галльском возрождении».

Если рассматривать возрождение классической античности как существенную черту новой ренессансной культуры, то Франция в этом отношении кажется запоздавшей по сравнению с другими странами. Кульминация этого возрождения во Франции произошла примерно в середине 16 века. В рамках этой тенденции работала так называемая **школа Фонтенбло**. Она представлена итальянскими мастерами **Россо, Франческо Приматиччо**, прожившими во Франции до конца жизни. Они принесли новые представления о красоте, приобщили французов к высоким идеалам высокого Возрождения, однако сами эти мастера были типичными представителями маньеризма, холодными и изоциренными виртуозами, стремившимися к элегантному утонченному искусству, нарочитым эффектам, в своих формальных исканиях отходившими от реалистических основ Возрождения. Среди собственно французских мастеров, творчество которых по праву – гордость северного Возрождения –**Франсуа Клуэ, Жан Гужон, Жан Кузен Старший.**

Франсуа Клуэ(ок.1510-1572г.) интересен прежде всего портретными работами, и особенно подготовительными рисунками к портретам (выполнялись непосредственно с модели). Здесь внимание художника сосредоточено на тонкой и тщательной фиксации индивидуальных черт. Франсуа Клуэ заслуживает быть отнесенным к числу наиболее внимательных наблюдателей человеческого лица.

Крупнейшим **скульптором** французского Возрождения был **Жан Гужон**(ок 1510-1568). Во многих его произведениях сильно влияние маньеризма, выражение чувств зачастую подчинено декоративному эффекту, но вместе с тем его скульптуры, рельефы отличаются высоким мастерством, особенно в передаче драпировок, обрисовывающих формы тела (на амвоне церкви Сен-Жермен а Париже 5 рельефов – 4 фигуры евангелистов и «Оплакивание Христа», знаменитый «Фонтан нимф» и др.).



В литературе это направление было ярко представлено **поэтами Плеяды**. Звездами «первой величины» среди поэтов Плеяды могут быть названы **Пьер де Ронсар и Жоашен Дю Белле**. Поэзию Плеяды отличают две основные черты:

-во-первых, это ученая эрудированная поэзия, которая следует литературному идеалу.

-Во-вторых, благодаря высокому мастерству, поэтическое одухотворение озаряло новым светом и человека, и природу, и мифологию, и прошлое, и настоящее. Поэты плеяды знали древние языки и литературы, ввели в употребление александрийский стих, ода и сонет принадлежали к числу их любимых поэтических форм. Целью Плеяды было обновление французского языка, который смог бы по своей гибкости и выразительности соперничать с древними. Родной язык должен быть совершенным как музыка, и поэтому не удивительно, что стихи Ронсара были любимыми текстами для композиторов 16 столетия.

2-е направление в искусстве Франции этого периода связано с идеями света религии, веры, потустороннего мира. Эти чувства находят свое отражение в творчестве скульптора **Жермена Пилона**, в гравюрах и рисунках **Жака Белланжа**. **Жермен Пилон** в молодости был связан со школой Фонтенбло, однако внес в ее стиль серьезную и торжественную ноту. Он обратился к церковной и надгробной пластике. Реализм создаваемых им образов (надгробие Генриха II и Екатерины Медичи, Надгробие Валентины Бальбиани и др.) преследует единственную цель – обращать зрителя к мыслям о потустороннем мире и напоминать о тщете земного великолепия. Скорбящая Богородица (церковь Сен-Поль в Париже), преклоненная фигура Св. Франциска (церковь Сен-Жан – Сен-Франсуа) полны экстаза и в то же время крайне реалистичны. Мрамор здесь словно пронизан внутренним светом и трепетом религиозного экстаза.

Но высшая степень спиритуализации, экспрессивного преобразования реальности были достигнуты в искусстве **Жака Белланжа**. Его работы практически не сохранились, однако, по его рисункам можно предположить, что в декоративных картинах (изображения празднеств и маскарадов) классическая красота, как в волшебном зеркале, преобразуется в фантастический призрачный мир. Фигуры кажутся уже не человеческими существами, но экзотическими цветами и растениями. Та же необычность появляется у Белланжа в его религиозных композициях (В превосходном рисунке «Три Марии у гроба» изображены мистические души, чьи тончайшие эмоции выражаются движением их длинных пальцев).

Задание: составить конспект темы с использованием материалов лекции и дополнительных источников.

Итоговые вопросы по теме: « Эпоха Возрождения»:

1. Какой итальянский художник называется провозвестником эпохи Возрождения?
2. Почему эпоха Возрождения началась именно в Италии?
3. Какой смысл итальянцы эпохи Возрождения придавали термину «готика»?
4. В каком городе Италии в 1-ой половине XV века появилась группа молодых художников, поставившая перед собой цель – обновление искусства и возрождение античных традиций?
5. Какой архитектор завершил строительство флорентийского собора Санта-Мария-дель-Фьоре, открыл законы линейной перспективы?
6. Особенности скульптуры эпохи Возрождения.
7. Художник Северного Возрождения, создавший Гентский алтарь и впервые использовавший масляные краски.
8. Автор картины «Рождение Венеры» конец XV века.
9. Три самых известных художника венецианского Возрождения XVI века.
10. Самый известный немецкий художник-график XVI века.