

ЛЕКЦИИ ДЛЯ 4 КЛАССА ДХШ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

1. Русское искусство 19 века

Лекция 18 учебных часов. 1 учебный час=40 минут

Тема 1

Архитектура и скульптура первой половины 19 века

Подлинного расцвета в начале XIX столетия достигает русская архитектура.

Главенствующий стиль этого времени – зрелый, или высокий, классицизм, часто именуемый русским ампиром. Прогрессивные идеи проявились здесь в мощных образах ряда грандиозных сооружений, равных которым в эту пору уже не создавал ни один другой народ в Европе.

Архитектура первой трети века – это прежде всего решение больших градостроительных задач. В Петербурге завершается планировка основных площадей столицы: Дворцовой и Сенатской. Создаются лучшие ансамбли города. Особенно интенсивно после пожара 1812 г. строится Москва.

Идеалом становится античность. Архитектурный образ поражает величавостью и монументальностью. Огромную роль в общем облике здания играет скульптура, имеющая определенное смысловое значение. Многие решают цвет, обычно архитектура высокого классицизма двухцветна: колонны и лепные статуи – белые, фон – желтый или серый.

Среди зданий главное место занимают общественные сооружения: театры, ведомства, учебные заведения, значительно реже возводятся дворцы и храмы.

Крупнейший архитектор этого времени **АНДРЕЙ НИКИФОРОВИЧ ВОРОНИХИН**. Воронихин – архитектор классицизма – много сил отдал созданию городского ансамбля, синтезу архитектуры и скульптуры, органическому сочетанию скульптурных элементов с архитектурными членениями как в больших сооружениях, так и в малых. Главное детище Воронихина – Казанский собор. В 1813 г. в соборе был погребен М.И. Кутузов, и здание стало своеобразным памятником побед русского оружия. Здесь хранились знамена и другие реликвии, отбитые у наполеоновских войск. Позже перед собором были поставлены памятники М.И. Кутузову и М.Б. Барклаю-де-Толли.

Еще более строгий, антиклизированный характер придал Воронихин Горному кадетскому корпусу (теперь Горный институт), в котором все подчинено мощному дорическому портику из 12 колонн, обращенному к Неве. Столь же суров образ украшающей его скульптуры, прекрасно сочетающейся с гладью боковых стен и дорическими колоннами.

Горный кадетский корпус как бы открывал вид на Васильевский остров с моря. С другой стороны острова, на его стрелке (место, где Нева разделяется на Большую и Малую), **ТОМА ДЕ ТОМОН** (швейцарец по происхождению) в эти годы возводит ансамбль Фондовой Биржи. Биржа имеет вид греческого храма – периптера на высоком цоколе, предназначенном для торговых складов. Декор почти отсутствует. Простота и ясность форм и пропорций придают зданию величественный, монументальный характер. Ростральные колонны - 32 м, воздвигнуты симметрично по сторонам здания Биржи. Первоначально служили маякам. На стволах колонн укреплены металлические изображения ростр - носовых частей кораблей, отсюда и их название. Представляют

собой полые, с внутренней винтовой лестницей, сооружения из кирпича, облицованные камнем. На верхней площадке — чаши факелов (в 1957 к ним подведен газ, факелы зажигаются в праздничные дни). У подножия ростральных колонн 4 скульптуры. Фигуры принято считать аллегориями русских рек: Волга и Днепр у северной Ростральной колонны, Волхов и Нева у южной. Скульптуры вырублены из пудостского камня.

Исакиевский собор, одно из самых величественных сооружений Петербурга, построен в середине 19 века по проекту **ОГЮСТА ДЕ МОНФЕРРАНА**. Исакиевский собор — выдающийся образец позднего классицизма, в котором уже проявляются новые направления (неоренессанс, византийский стиль, эклектика), а также уникальное архитектурное сооружение и высотная доминанта центральной части города. Высота собора 101,5 м, длина и ширина — около 100 метров. Наружный диаметр купола — 25,8 м. Здание украшает 112 монолитных гранитных колонн разных размеров. Стены облицованы светло-серым мрамором.

Вершиной в развитии русского классицизма явилось творчество **АНДРЕЯНА ЗАХАРОВА**, который обессмертил свое имя величественным зданием Адмиралтейства на берегу Невы. Композиционное решение Захарова предельно просто: конфигурация двух объемов, причем один объем как бы вложен в другой, из которых внешний, П-образный, отделен каналом от двух внутренних флигелей, Г-образных в плане. Внутренний объем — это корабельные и чертежные мастерские, склады, внешний — ведомства, административные учреждения, музей, библиотека и пр. Фасад Адмиралтейства растянулся на 406 м. Боковые фасады-крылья выходят к Неве, центральный завершается в середине триумфальной проездовой аркой со шпилем, которая является замком композиции и через которую пролегает главный въезд внутрь. В поразительном единстве с архитектурой находится декоративная пластика здания, имеющая и архитектурное, и смысловое значение: Адмиралтейство — морское ведомство России, мощной морской державы. Вся система скульптурного убранства была разработана самим Захаровым и блестяще воплощена лучшими скульпторами начала века. Здесь нужно обратить внимание на важную роль скульптуры, начиная с нимф, поддерживающих Земную сферу. Скульптуры образно раскрывают широкий идейный замысел комплекса — утверждение России как мощной морской державы, а также широту культурного кругозора русской нации. Адмиралтейство является главным градостроительным ядром города, определяющим его общую архитектурную тональность и порождающим богатые исторические ассоциации.

Одним из замечательных представителей русского классицизма был петербургский зодчий **ДЖ. КВАРЕНГИ**, приехавший в Россию из Италии молодым. К крупным постройкам его относятся здания Эрмитажного театра (1783—1787) и Смольного института (1805—1809) в Петербурге и Гостиного двора в Москве. В здании Смольного института с его торжественной архитектурой фасада, как известно, размещался штаб Октябрьской революции.

Ведущим петербургским архитектором первой трети XIX в. («русского ампира») был **КАРЛ ИВАНОВИЧ РОССИИ**, автор здания Главного штаба, Александрийского театра и многих других сооружений. Александровская колонна (Александрийский столп) создана Огюстом Монферраном по указу императора Николая I в память о победе его старшего брата Александра I над Наполеоном. Этот памятник дополнил композицию Арки Главного штаба, которая была посвящена победе в Отечественной войне 1812 года. Идею сооружения монумента подал знаменитый архитектор Карл Росси. Планируя пространство Дворцовой площади, он полагал, что в центре площади нужно расположить памятник. Однако предложенную идею установки ещё одной конной статуи Петру I он отверг. Монферран в Александрийской колонне показал красоту гигантского полированного монолита розового гранита высотой 25,6 метров. Для

гранитного монолита — основной части колонны была использована скала, которую наметил скульптор в предыдущие его поездки в Финляндию. Были использованы гигантские приспособления: громадные рычаги и ворота для того, чтобы сдвинуть глыбу с места и опрокинуть её на мягкую и упругую подстилку из елового лапника. После отделения заготовки, из этой же скалы были вырублены громадные камни для фундамента памятника, самые большие из которых весили более 400 тонн. Их доставка в Санкт-Петербург производилась водным путём. На вершине колонны установлена фигура ангела с крестом, выполненная скульптором Б. И. Орловским с выразительной и понятной всем символикой, — “Сим победиши!”. Эти слова связаны с историей обретения животворящего креста.

Про Росси можно сказать, что он «мыслил ансамблями». Дворец или театр превращались у него в градостроительный узел из площадей и новых улиц. Так, создавая Михайловский дворец (теперь Русский музей), он организует площадь перед дворцом и прокладывает улицу на Невский проспект, соразмеряя при этом свой замысел с другими близлежащими постройками. К. Росси продумывал и прорабатывал в эскизах буквально все: от чугунной решетки с излюбленной им военной атрибутикой в убранстве ворот — до планировки парка, от решения градостроительной задачи — до прорисовки узоров наборного паркета в дворцовых помещениях.

Последнее творение Росси в Петербурге — здание Сената и Синода на знаменитой Сенатской площади. Хотя оно по-прежнему поражает дерзостным размахом творческой мысли архитектора, соединившего триумфальной аркой два здания, разделенных Галерной улицей, нельзя не отметить появление новых черт, характерных для позднего творчества зодчего и последнего периода ампира в целом: некоторой дробности архитектурных форм, перегруженности скульптурными элементами, жесткости, холодности и помпезности.

«Самым строгим» из всех архитекторов позднего классицизма был **ВАСИЛИЙ ПЕТРОВИЧ СТАСОВ** — строил ли он казармы: Павловские казармы на Марсовом поле в Петербурге, перестраивал ли Императорские конюшни («Конюшенное ведомство» на набережной Мойки у Конюшенной площади), возводил ли полковые соборы: собор Измайловского полка или триумфальные арки: Нарвские и Московские ворота в Петербурге. Везде Стасов подчеркивает массу, ее пластическую тяжесть: его соборы, их купола грузны и статичны, колонны, обычно дорического ордера, столь же внушительны и тяжеловесны, общий облик лишен изящества. Если Стасов прибегает к декору, то это чаще всего тяжелые орнаментальные фризы (декоративная композиция в виде горизонтальной полосы или ленты, увенчивающей или обрамляющей ту или иную часть архитектурного сооружения).

Воронихин, Захаров, Тома де Томон, Росси и Стасов — петербургские зодчие. В Москве в это время работали не менее замечательные архитекторы. В войну 1812 г. было уничтожено более 70 % всего городского жилого фонда — тысячи домов и более сотни церквей. Сразу после изгнания французов началось интенсивное восстановление и строительство новых зданий. В нем отразились все новшества эпохи, но оставалась живой и плодотворной национальная традиция. В этом и заключалось своеобразие московской строительной школы.

О. Бове, Д. Жилярди, А. Григорьев и другие возвели выдающиеся сооружения, значительно изменившие былой облик Москвы.

Роль **ОСИПА БОВЕ** в создании облика Москвы может быть сравнена только с работой Росси в Санкт-Петербурге. Творил преимущественно в стиле классицизма. Под началом Бове в центре Москвы были перестроены Торговые ряды в стиле классицизма напротив Кремля (не сохранились), проведена реконструкция Красной площади, снесены

земляные укрепления вокруг Кремля и засыпан ров, разбит Кремлёвский (Александровский) сад, построен Манеж, создана Театральная площадь с Большим (Петровским) театром, возведена Триумфальная арка в честь победы русского народа в Отечественной войне 1812 года. Ныне расположена на площади Победы (Кутузовский проспект) в районе Поклонной горы.

Почти всегда вместе плодотворно работали **Доменико (Дементий Иванович) Жилярди** и **Афанасий Григорьевич Григорьев**. Много и удачно Жилярди и Григорьев работали над жилыми домами - Дом Луниных в Москве, архитектор Д.И. Жилярди, Дом Н.И. Нарышкиной - архитектор А.Г. Григорьев.

В 1837 году, Николай I задумал соорудить новый великолепный дворец в Московском Кремле, такой, чтобы в его пространстве заключалось «всё, что в памяти народной тесно связано с представлением обиталища Государя». Выполнение этой задачи было возложено на архитектора **КОНСТАНТИНА ТОНА**, который и в этом случае старался подделаться под стиль старинных русских построек. Большой Кремлевский дворец образует прямоугольник с внутренним двором. Пять залов дворца (Георгиевский, Владимирский, Александровский, Андреевский и Екатерининский, названные по имени орденов Российской империи, в настоящее время используются для государственных и дипломатических приемов и официальных церемоний, а сам дворец является парадной резиденцией Президента Российской Федерации.

Архитектура. В архитектуре первой половины XIX в. выделяется несколько этапов. Классицизм сохранялся до середины 1830-х гг., его сменил *эkleктизм*. Для 30 – 50-х гг. XIX в. было характерно обращение к византийскому и древнерусскому наследию. В строительном уставе 1841 г. отмечалось: «При составлении проектов на построение православных церквей преимущественно и по возможности должен быть сохранён вкус



древнего византийского зодчества».

Вид Казанского собора

Андрей Никифорович Воронихин, сын крепостного графа А. С. Строганова, учился зодчеству у В. И. Баженова. Его монументальное творение – Казанский собор в Петербурге (1801 – 1811). В соборе был погребён полководец М. И. Кутузов.

Чёткость классических форм отличает другое архитектурное сооружение А. Н. Воронихина – здание Горного института (1806 – 1811). Фасад здания с 12-колонным портиком обращён к Неве. Перед портиком установлены скульптурные группы на мифологические темы, выполненные скульпторами С. С. Пименовым и В. И. Демут-



Малиновским.

Здание Биржи и Ростральные колонны. *Архитектор Ж. Тома де Томон*

Андреян Дмитриевич Захаров, зодчий русского *ампира*, реконструировал здание Адмиралтейства в Петербурге. Он сохранил башню со шпилем, возведённую в первой трети XVIII в. архитектором И. К. Коробовым, и общий вид старых корпусов. Лицевой корпус подвергся капитальной реконструкции, в нём, помимо учреждений Адмиралтейства, расположились библиотека и музей. Выразительность, которую А. Д. Захаров придал Адмиралтейству, во многом олицетворяет Петербург. Здание украшено скульптурами и барельефами, которые выполнили талантливые скульпторы своего



времени Ф. Ф. Щедрин, И. И. Тербенёв и др.

Александровская колонна и Главный штаб в Петербурге

Выходец из Швейцарии **Тома де Томон** построил в Петербурге здание Биржи (1805 – 1810), органически вписавшееся в ансамбль города.

Архитектор **Василий Петрович Стасов** проектировал Марсово поле – новую большую площадь Петербурга, руководил строительством казарм Павловского полка. Красотой и выразительностью отличается здание Опекунского совета (ныне Академия медицинских наук) архитектора Деметрия Ивановича Жилярди.

Многие архитектурные ансамбли Петербурга связаны с именем **Карла Ивановича Росси**. В 1819 – 1829 гг. по его проекту напротив Зимнего дворца возвели здание Главного штаба как одного из основных архитектурных сооружений Дворцовой площади. К. И. Росси руководил строительством зданий Сената и Синода, Михайловского дворца (ныне Русский музей). Во внутренних помещениях дворца особой красотой выделяется парадная

лестница, ведущая на второй этаж, где расположена анфилада комнат. На рубеже 1820 – 1830-х гг. К. И. Росси создал один из наиболее значительных ансамблей Петербурга, возникший в связи с постройкой Александринского театра.

Исаакиевский собор (1818 – 1858) в Петербурге построен по проекту архитектора **Августа Августовича Монферрана**. Собор украсили ценные облицовочные материалы (гранит, мрамор, бронза). Внутренние помещения расписывали живописцы К. П. Брюллов, Ф. А. Бруни и др. Исаакиевский собор – самое большое здание, возведённое в России первой половины XIX в. Гранитная колонна на Дворцовой площади – памятник Александру I – также творение А. А. Монферрана.



Исаакиевский собор и памятник Петру I. Художник *М. Воробьёв*

Архитектор **Осип Иванович Бове** составлял планы восстановления Москвы после пожара 1812 г. Благодаря его усилиям Красная площадь во многом приобрела новый облик. Реку Неглинку заключили в подземную трубу; в одном из мест её русла, вдоль западной стены Кремля, разбили первый в Москве общественный городской сад. Основываясь на проекте А. А. Михайлова, О. И. Бове построил здание Большого театра (1825), перед которым спроектировал одну из площадей города (ныне Театральная). В результате сложился архитектурный комплекс, в котором центральное место занимал Кремль. О. И. Бове проектировал строительство корпусов Первой градской больницы и Триумфальных ворот у Тверской заставы. Он принимал участие и в оформлении Манежа, который построил Карбонье по проекту французского инженера Бетанкура.



Вид храма Христа Спасителя в Москве

Скульптура.

В первой половине XIX века продолжал успешно творить ряд скульпторов старшего поколения, среди которых ведущую роль играл **И. МАРТОС**, создатель памятника Минину и Пожарскому на Красной площади. В 1804–1818 гг. Мартос работает над памятником Минину и Пожарскому, средства на который собирались по общественной подписке. Создание монумента и его установка проходили в годы наивысшего общественного подъема и отразили настроения этих лет. Идеи высшего гражданского долга и подвига во имя Родины Мартос воплотил в образах простых и ясных, в лаконичной художественной форме. Рука Минина простерта к Кремлю – величайшей народной святыне. Его одежда – русская рубаха, а не античная тога. На князе Пожарском древнерусские доспехи, островерхий шлем и щит с изображением Спаса. Памятник раскрывается по-разному с разных точек обзора: если смотреть справа, то представляется, что, опираясь на щит, Пожарский встает навстречу Минину; с фронтальной позиции, от Кремля, кажется, что Минин убедил Пожарского принять на себя высокую миссию защиты Отечества, и князь уже берется за меч. Меч становится связующим звеном всей композиции.

Следующее поколение скульпторов представлено именами **Степана Степановича Пименова** и **Василия Ивановича Демут-Малиновского**. Они, как никто другой в XIX столетии, достигли в своих работах органического синтеза скульптуры с архитектурой. Скульптурные группы из пудостского камня для воронихинского Горного института: Демут-Малиновский – «Похищение Прозерпины Плутоном», Пименов – «Битва Геракла с Антеем». Колесница Славы для Дворцовой Триумфальной арки и колеснице Аполлона для Александрийского театра.

Интересно творчество скульптора **И.П. ВИТАЛИ**, исполнившего среди прочих работ скульптуру для Триумфальных ворот в память Отечественной войны 1812 г. у Тверской заставы в Москве; бюст Пушкина, сделанный вскоре после гибели поэта; колоссальные фигуры ангелов у светильников на углах Исаакиевского собора – возможно, лучшие и наиболее выразительные элементы из всего скульптурного оформления этого гигантского архитектурного сооружения.

Скульптором, который в годы упадка монументальных форм сумел добиться значительных успехов и в этой области, так же, как и в «малых формах», был **Петр Карлович Клодт**, автор «Укротителей коней» для Аничкова моста, И.А. Крылову в Летнем саду, памятника Николаю I на Исаакиевской площади. Клодт, делает лошадей лучше, чем жеребец, - такой сомнительный комплимент отвесил известному скульптору Николай I. Дело было на открытии скульптурного ансамбля "Укрощение коня" на Аничковом мосту. Не ведал, наверное, император, что осторожнее следует ему обращаться с гордым французом. Барон Петр Клодт оказался на редкость злопамятным... Прошли годы, и именно ему, Клодту, поручают создать статую уже покойного к тому времени императора. Конечно, памятник должен был быть конным. Маэстро великолепно выполнил свою работу: его всадник даже превзошел "медного", ведь конь под Николаем держится лишь на двух точках опоры! Такого до Клодта никто в мире сотворить не мог. Однако вспомнив прежние обиды, скульптор все же отомстил монарху: на шее Николая он написал русское слово из трех букв, которое в России знают все. Эта надпись жива до сих пор.

Характерными признаками архитектуры русского классицизма служат следующие: вдумчивый выбор мест для размещения ведущих гражданских зданий в узловых пунктах планировки и застройки городов; внимательный учет и развитие градостроительных замыслов предшественников, ансамблевый подход к застройке; художественная связь форм новых зданий с окружающей архитектурой и пейзажем, подчинение рядовой застройки ведущим зданиям, строгая градостроительная дисциплина; живописность объемных решений, раскрытие зданий к природному окружению; мастерское использование для отделки интерьеров недорогого искусственного мрамора, тонкое

сочетание белого и охристого цветов для покраски стен и элементов фасадов и введение элементов народного зодчества.



Укрощение коня. Скульптор П. Клодт

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

Тема 2

Живопись романтизма Брюллов, Кипренский, Тропинин

Живопись первой половины XIX в.
господство романтизма, портрета, бытового жанра

Портрет А.С. Пушкина (О. Кипренский)	Портрет А.С. Пушкина (В. Тропинин)	Портрет графини Самойловой (К. Брюллов)

Первая половина 19 века -- яркая страница в культуре России. Все направления - литература, архитектура, живопись этой эпохи отмечены целым созвездием имен, которые принесли русскому искусству мировую известность. В XVIII веке в русской живописи господствовал стиль классицизма. Значительную роль классицизм играл и в самом начале XIX века. Однако к 1830-м годам данное направление постепенно утрачивает свое общественное значение, и все больше превращается в систему формальных канонов и традиций. Такая традиционная живопись становится холодным, официальным искусством, поддерживаемым и контролируемым Петербургской Академией художеств. Впоследствии понятие «академизм» стали употреблять для обозначения косного, оторванного от жизни искусства.

Новизну воззрений привнес в русское искусство **романтизм** - европейское течение, сложившееся на рубеже XVIII -- XIX веков. Один из основных постулатов романтизма, противоположный классицизму, -- утверждение личности человека, его мыслей и мировосприятия в качестве главной ценности в искусстве. Закрепление за человеком права на личную независимость порождало особый интерес к его внутреннему миру, и в то же время предполагало свободу творчества художника. В России романтизм приобрел свою особенность: в начале века он имел героическую окраску, а в годы николаевской реакции - трагическую. В то же время романтизм в России всегда был формой художественного мышления, близкой по духу революционным и вольнолюбивым настроениям.

Имея своей особенностью познание конкретного человека, романтизм стал основой для последующего зарождения и становления реалистического направления, утвердившегося в искусстве во второй половине 19 века. Характерной особенностью реализма являлось обращение к теме современного народного быта, утверждение новой тематики в искусстве -- жизни крестьян.

В целом культурная жизнь данного периода была неоднозначной и многообразной: одни преобладающие тенденции в искусстве сменялись другими. Поэтому исследователи при более детальном рассмотрении искусства первой половины XIX века его обычно делят на два периода -- первую и вторую четверти столетия. Однако стоит отметить, что данное разделение условно. Кроме того, говорить о классицизме, романтизме и реализме в чистом виде в этот период не приходится: их разграничение, как хронологически, так и по признакам не является абсолютным.

Русский художник Орест Адамович Кипренский родился 13 марта 1782 года в имении помещика Дьяконова близ Копорья Ораниенбаумского уезда. По предположению биографов мальчик был внебрачным сыном Дьяконова и крепостной крестьянки Анны Гавриловой. С рождения будущий художник был освобожден от крепостной зависимости, жил и воспитывался в семье крепостного Адама Швальбе, а фамилию впоследствии изменили на Кипренский.

Когда мальчику исполнилось шесть лет, Дьяконов устроил его в Петербургскую Академию художеств; сначала Кипренский учился в Воспитательном училище, а затем поступил в класс исторической живописи, где преподавателем у него был профессор Г.И. Угрюмов. В 1803 году Орест Адамович окончил Академию художеств. За отличные успехи в учебе художник получил аттестат первой степени и шпагу, однако он так и не был удостоен золотой медали, дающей право на пенсионерскую поездку в Европу. Тем не менее руководство Академии оценило талант молодого художника и дало ему возможность на следующий год еще раз поучаствовать в конкурсе на золотую медаль. В 1805 году Кипренский представил на конкурс историческое произведение «Дмитрий Донской по одержании победы над Мамаем». На этот раз художник получил Большую золотую медаль, однако за границу он так и не поехал из-за сложной военно-политической обстановки в Европе. Из-за невозможности выехать за границу

Кипренского оставили пенсионером при Академии художеств. За время пенсионерства художник исполнял рисунки с картин Рафаэля, Рубенса, Корреджо, Бароччио для гравирования, блестяще исполнил копию с портрета антверпенского бургомистра кисти Ван Дейка.

Несмотря на успех исторической картины в конкурсе на соискание Большой Золотой медали, в творчестве Ореста Адамовича Кипренского самое важное место занимает портретная живопись. Еще в 1804 году на выставке в Академии художеств живописец представил портрет его названного отца Адама Швальбе, который он считал одним из лучших своих произведений.

Из ранних произведений Кипренского следует отметить **Автопортрет (1809)**, портрет **мальчика Челищева (1809)**, портрет лейб-гусарского полковника Евграфа Владимировича Давыдова (1809). Образ Давыдова, созданный Кипренским, предстает перед зрителем символом эпохи войн с Наполеоном, в преддверии Отечественной войны 1812 года. В нем нет бьющей через край энергии и отваги; художник основное внимание он уделяет лицу, в котором есть одухотворенность и мечтательная задумчивость.

Особая страница в русской живописи - женские портреты Кипренского. Каждый из его портретов захватывает проникновением в душевные глубины образа, неповторимым своеобразием облика, великолепным исполнительским мастерством. Наибольшую известность получили портреты Д.Н. Хвостовой, Е.С. Авдулиной, С.С. Щербатовой, С.А. Голенищевой-Кутузовой. Одна из вершин творчества Ореста Адамовича -- портрет Е.П. Ростопчиной. В широко открытом взгляде женщины, в ее чуть заметной улыбке, напряжении фигуры ощущается острота эмоционально-духовных переживаний. Художник тонко передал затаенный драматизм, состояние душевного кризиса.

В 1813-14 годах Кипренский создает ряд карандашных портретов крестьянских детей -- Андрюшки, Моськи, Петрушки-«меланхолика», а также девочки-калмычки Бая-усты. В этих рисунках художник сумел передать тонкости детского характера.

В 1812 году Орест Адамович Кипренский получает звание Академика, а в 1815 году -- звание советника Академии художеств. Это время наибольшего признания творчества художника. Кипренский сближается с выдающимися деятелями литературы и искусства. На даче А.Н. Оленина в Приютино под Петербургом живописец встречается с И.А. Крыловым, Н.И. Гнедичем, К.Н. Батюшковым и пишет его портреты.

Искусство Кипренского являет первую версию романтизма в истории русской живописи. Особенно богат художественными открытиями ранний период до отъезда художника в 1816 году в Италию. С самого начала ведущим жанром его творчества становится портрет. Кипренский выступил обновителем портретной традиции, обращаясь к опыту европейской живописи XVII века. Портретный образ в искусстве Кипренского полностью освобождается из под власти сословной этикетности, которая во многом определяла своеобразие и нормы портретной репрезентации в живописи XVIII века. Герои портретов Кипренского не позируют, а действительно живут естественной жизнью в забвении зрителя.

По принадлежности различным сословиям, служебным, придворным рангам, профессиям круг модельных портретов Кипренского необычайно широк. Но и этой почти всеохватности выделяется галерея поэтических личностей: Жуковского, Батюшкова, Крылова, Вяземского, Гёте. Отдельную значительную тему, в контексте наполеоновских войн и эпопеи 1812 года, составляют воины и люди в военных мундирах. В 1824-25 годах художник занимается литографией, которой увлекся еще находясь в Париже. Из произведений, написанных Кипренским в этот период, выделяются портреты кавалергарда Н.П. Трубецкого, А.Р. Томилова. В 1827 году на выставке в Академии

художеств был показан портрет А.С. Пушкина. Портрет считается лучшим прижизненным изображением великого русского поэта.

В 1828 году Кипренский пишет портрет дочери президента Академии художеств юной Анны Алексеевны Олениной. В тот же год, так и не получивший признания в России, художник уезжает в Италию. Поселившись в Неаполе, Кипренский создает там ряд образов: «Девочка с виноградом», «Мальчик лаццарони», «Девушка с колосьями и корзиною в руке». В Италии художник принимает участие в художественных выставках. На одной из них, проходившей в Неаполе в 1831 году среди других своих работ Кипренский выставил портрет приемного отца, Адама Швальбе. Картина вызвала много споров. Итальянские профессора решили, что русский художник за свою работу выдал произведение Рембрандта или Рубенса. С большим трудом Кипренскому удалось убедить их в том, что это его работа. Среди произведений, написанных художником в Италии лучшим считается групповой портрет «Читатели газет в Неаполе» (1831). Картина стала откликом на революционное движение в Польше в 1830--31 годах.

В Италии Кипренский женится на дочери своей натурщицы - девушке по имени Мариучча. Однако последние годы жизни художника характеризуются лишениями и болезнью. Вдали от Родины талант живописца постепенно угасал. Ему так и не суждено было вернуться в Россию. Русский художник Орест Адамович Кипренский умер в Риме 5 октября 1836 года. Русский художник Василий Андреевич Тропинин родился 30 марта 1776 года в селе Карповка Новгородской губернии. Отец Тропинина был крепостным, принадлежал графу А.С. Миниху, работал у него в имении управляющим. За долгую и верную службу он получил вольную, однако дети остались в крепостной зависимости. Позже, в качестве приданого графской дочери Натальи, Василий перешел во владение графа И.И. Моркова.

Способности к рисованию у Тропинина проявились еще в детстве, но Морков не обратил на это внимание и отдал мальчика учеником кондитера в дом графа Завадовского в Петербурге.

В Петербурге Василий тайне от своего барина стал посещать бесплатные рисовальные классы Академии художеств. Когда Морков узнал об этом, то после многочисленных просьб, согласился официально определить юношу в Академию «посторонним», вольноприходящим, учеником, что не возбранялось и крепостным. По барскому указу исполнял различные должности - от учителя рисования при детях графа до кондитера и дворецкого. Мороков, как сподвижник Суворова, с началом войны 1812 года был выбран московским дворянством начальником народного ополчения; Тропинину было поручено сопровождать графское добро с обзором в Москву, куда он добрался как раз тогда, когда ополчение возвратилось в разоренный город. Для восстанавливающегося после пожара графского дома им был написан семейный портрет графов Мороковых (1815) Скорее всего, именно этот момент можно считать определяющим в формировании портретной живописи Тропинина.

В романтическую эпоху Тропинин оставался мастером традиционной ремесленноцеховой складки с недраматическим, бесконфликтным типом эволюции. В живописной стилистике, и в портретной концепции он сохраняет многие черты искусства XVIII века. В ранний период это рокайльная гамма в оттенках дополнительных цветов с преобладанием золотистого тона, специфический рокайльный контрапост в развороте фигур, мягкая кисть, мерцающая фактура. Шедевр этого раннего его периода - Портрет Арсения Тропинина (1818). В нем явственно ощутимы следы изучения произведений французского мастера рококо Ж.-Б.Грёза, которого Тропинин в молодости копировал. По тогдашнему обыкновению награждать русских художников именами прославленных европейских мастеров, Тропинину было присвоено прозвище «русского Грёза». Легко и ненасильственно усваивает Тропинин стилистические модификации современного

искусства. Такова, например, стилистика совершенно рокайльного, в духе ротариевских «головок», портрета Кружевница (1823). Скульптурная полновесность и круглота объемной формы, эмалиевидная, плотная фактура, линейные рифмы, легко читаемый силуэт- дань классицистическим нормативам. Но розовый свет, подобный рефлексу от сияющего чистотой дощатого пола и стен девичьей светлицы, напоминает о колористических пристрастиях данного периода. Человек у Тропинина- носитель определенного бытового уклада, где царит культ дружеского общения, гостеприимства, некоторой слегка ленивой рассеяности. Фокус художественного зрения переводится с романтической личности, самовластного «Я» на стоящие за ним жизненные, житейские обстоятельства. Его персонажи- это характеры несостоявшейся бытовой картины, жанр в форме портрета. Таковы лучшие портреты 1920-х годов- К.Г.Равича, Булахова, и, на свой лад более поздний портрет графини Н.А. Зубовой. Романтизм входит в искусство Тропинина своими внешними приметам. Иногда, как в Портрете К.П.Брюллова, это необычное для тропининского мира оживление артиста в «минуту вдохновенья», иногда это чисто-внешняя аффектация позы, выражающей тревожную взволнованность. Исключительной удачей в ряду концептуально романтических портретов, где выражено потаенное, редко наблюдаемое извне состояние творческой уединенности и чуткой, настороженной внимательности при обычной для Тропинина простоте сугубо домашнего облика, является **Портрет А.С.Пушкина (1827)**.



Работа В. А. Тропинина Работа О. А. Кипренского

Великий русский художник Карл Павлович Брюллов родился 23 декабря 1799 года в Петербурге. Его отец Павел Иванович Брюллов был академиком орнаментальной скульптуры. Поэтому неудивительно, что все дети, а их было семеро, обладали художественными способностями. Пятеро сыновей: Карл, Федор, Александр, Павел и Иван стали художниками. Однако наибольшая слава выпала на долю Карла. Карл был очень болезненным ребенком, семь лет он практически не вставал с постели и страдал золотухой. Выдающиеся способности к живописи у мальчика проявились рано. С детства занимался с ним Павел Иванович, он был настолько строг, что мог оставить больного сына без завтрака за невыполненное домашнее задание по рисованию.

В десятилетнем возрасте Карл Брюллов поступает в Академию художеств в Петербурге. С первого года обучения юный художник стал выделяться среди своих сверстников ярким талантом и серьезной подготовкой, полученной в результате занятий под руководством отца. Карл настолько любил рисовать, что мог симитировать приступы золотухи, чтобы в лазарете писать портреты своих друзей.

Среди его преподавателей в Академии были А. Иванов, А. Егоров, В. Шебуев. Первым признанным произведением Брюллова стала картина «Нарцисс, смотрящийся в воду». В

основу сюжета этой картины лег греческий миф о прекрасном юноше, пленившемся своим отражением в воде. За эту работу в 1819 году художник получил золотую медаль 2-й степени. А в 1821 году за картину «Явление Аврааму трех ангелов» Карл Павлович был удостоен Большой золотой медали. В 1819 году Брюллов поселяется в мастерской своего брата Александра, который работает на строительстве Исаакиевского собора помощником у Монферрана. Художник зарабатывает на жизнь тем, что пишет портреты на заказ. Среди заказчиков оказались люди, впоследствии вошедшие в Совет Общества поощрения художников. По их просьбе Карл Павлович создает произведения «Эдип и Антигона» и «Раскаяние Полиника», получая за это право на пенсионерскую поездку для себя и брата в Италию на четыре года.

В 1822 году Карл и Александр Брюлловы отправились в Рим для изучения искусства мастеров Эпохи Возрождения. Несмотря на то, что художник много времени посвящал обучению, вел активную светскую жизнь, за годы, проведенные в Италии, он создал большое количество разнообразных произведений. В картинах «Итальянское утро» и «Итальянский полдень», которые Карл Брюллов написал для отчета Обществу поощрения художников, он обратился не к историко-мифологическим сюжетам, а к будничным сценам утреннего умывания и сбора винограда. Полотно «Итальянское утро» Николай I подарил императрице. В итальянский период творчества Брюллов значительное место уделял портретной живописи. Из портретных произведений этого периода следует отметить портреты музыканта М. Виельгорского (1828), графини Ю. Самойловой с арапчиком (ок. 1832), знаменитую картину-портрет «Всадница» (портрет Джованины Паччини, 1832), автопортрет (ок. 1834). После возвращения в Россию в Москве художник написал несколько прекрасных портретов более интимного характера: И. Витали за работой (1836-37), А. Погорельского, А. Толстого. Затем, живя в Петербурге, художник пишет портреты В. Жуковского (1838) и И. Крылова (1841). Примечательно, что портрет Жуковского Брюллов написал специально для лотереи, организованной с целью сбора денежных средства для выкупа из крепостной зависимости Т.Г. Шевченко.

В 1827 году на одном из приемов художник знакомится с графиней Юлией Павловной Самойловой, ставшей для него художественным идеалом, ближайшим другом и любовью. Вместе с ней Карл отправляется в Италию осматривать развалины античных городов Помпеи и Геркуланума, погибшие в результате извержения вулкана в 79 году н. э. Впечатлившись описанием очевидца трагедии римского писателя Плиния Младшего, Брюллов понял, что нашел тему для своего следующего произведения. Три года художник собирал материал в археологических музеях и на раскопках, чтобы каждый написанный на полотне предмет соответствовал эпохе. Вся же работа над картиной, получившей название «Последний день Помпеи», продолжалась шесть лет. В этой картине современникам Брюллова открылась та сфера классической красоты, которая была для них синонимом искусства вообще. В процессе работы над картиной было сделано множество эскизов, набросков, этюдов, а сама композиция несколько раз перестраивалась. Когда в середине 1833 года произведение было представлено широкой публике, то оно вызвало взрыв восторга и преклонения перед художником. Ранее ни одной картине русской школы живописи не выпадала такая европейская слава. В 1834 году на выставках в Милане и Париже успех картины был потрясающим. В Италии Брюллова избирают почетным членом нескольких академий искусств, а в Париже ему была присуждена Золотая медаль.



Успех картины predetermined не только удачно найденный сюжет, отвечающий романтическому сознанию эпохи, но также и то, как Брюллов делит толпу гибнущих людей на локальные группы, каждая из которых иллюстрирует тот или иной аффект - любви, самопожертвования, отчаяния, алчности. Показанная на картине губящая все вокруг сила, вторгшаяся в гармонию человеческого бытия, вызвала у современников мысли о кризисе иллюзий, о неосуществившихся надеждах. Это полотно принесло художнику всемирную славу. Заказчик картины - Анатолий Демидов - подарил ее царю Николаю I.

После написания «Последнего дня Помпеи» Брюллов впадает в творческий кризис. Художник одновременно начинает несколько полотен и ни одно из них не заканчивает. Поэтому в мае 1835 года Карл Павлович с радостью примыкает к экспедиции В.П. Орлова-Давыдова в Грецию и Турцию. Путь из Афин в Константинополь Брюллов совершает на бриге «Фемистокл», которым командовал адмирал В.А. Корнилов. Написанный художником портрет Корнилова (1835) -- одна из лучших его акварелей. Под впечатлением от поездки на восток Карл Павлович впоследствии пишет серию графических рисунков, картин и акварелей, среди которых можно отметить «Раненый грек» (1835), «Турок, садящийся на коня» (ок. 1835), «Турчанка» (1837-39), «Бахчисарайский фонтан» (1849), «Гавань в Константинополе», «Сладкие воды в Константинополе» (1849).

Осенью 1835 года Брюллов, вынужденный подчиниться приказу царя, возвращается в Россию. Первым русским городом, в который приехал художник, была Одесса. Здесь прославленному мастеру был устроен торжественный прием. Одесский генерал-губернатор граф М.С. Воронцов стал хлопотать о продлении срока пребывания художника в Одессе, однако сам Брюллов задержаться в городе не захотел. 25 декабря художник приехал в Москву. Древняя столица произвела на художника грандиозное впечатление. Больше всего Карла Павловича поразил Московский Кремль. Брюллов, рискуя навлечь гнев царя, требовавшего немедленного возвращения художника в Петербург, решил задержаться в Москве. Важным событием в жизни художника было его знакомство с Пушкиным.

После приезда Брюллова в Петербург царь потребовал от него писать портреты императорской семьи. Однако художник каждый раз находил причины и не исполнял работу. Все поражались дерзости, с которой Брюллов позволял себе относиться к высокопоставленным особам. Отстаивая свою творческую независимость, художник заставил всех уважать себя.

В 1836 году Карл Павлович Брюллов становится профессором Петербургской Академии художеств. Работая в Академии, он много сил отдавал обучению молодых художников,

создав целую школу своих последователей, так называемую «брюлловскую школу». Под влиянием творчества Карла Павловича выросли такие известные мастера как П. Федотов, Т. Шевченко и многие другие. Занимаясь с молодыми художниками, Брюллов в этот период также пишет около 80 портретов. Среди самых известных работ 1830-х годов -- портреты В.А. Перовского (1837), сестер Шишмаревых (1839), Ц.В. и Пл.В. Кукольников (1836 и 1837), певицы А.Я. Петровой (1838). Также художник участвует в росписи строящегося Исаакиевского собора.

В апреле 1849 года по настоятельному совету врачей Брюллов навсегда уезжает из России. Лечение на острове Мадейра облегчения не приносило. Художник пишет несколько портретов, среди которых наиболее известен портрет археолога и ориенталиста Микельанджело Ланчи (1851). Но удовлетворения от работы Брюллов не получал. Весной 1852 года живописец переезжает в местечко Марчиано под Римом. 23 июня 1852 года великий русский художник Карл Павлович Брюллов уходит из жизни.

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

Тема 3

Эклектика в архитектуре середины 19 века. «Русский стиль», Храм Христа Спасителя.

30-50 годы 19 века в Русской архитектуре стали временем разложения классицизма и оформления новых принципов эклектики. Симптомом упадка стиля явилось низведение ордера до уровня декоративных форм, потеря чувства пропорции за счет стремления к грандиозности. Это стало особенно ощутимо при возведении по проекту Монферрана Исаакиевского собора в Петербурге.

Он строился в течении 40 лет 1818 по 58 год и стал самым высоким зданием России того времени, в нем сочетается классицизм с элементами итальянского ренессанса. Следствием новых тенденций стало распространение неостилей. Одним из инициаторов необарроко был Петербургский архитектор Штакеншнейдер дворец Белосельски-Белозерских. Формы ренессансного палаццо, в здании архитектора Ефимова на Исаковской площади. Также в оформлении Московского вокзала по проекту Тонна. Одним из самых заметных в составе неостилей был **русско-византийский стиль**, получивший развитие в николаевское царствование.



Эклектика – соединение разнородных художественных элементов, составляющих сложный по составу псевдостиль. Эклектика черпает элементы в различных исторических стилях, базируется на широком выборе и компоновке образцов, комбинации форм и деталей, заимствованных из искусства разных эпох. В архитектуре середины и второй половины XIX века эклектика стала сложным, многосоставным стилем в оформлении новых типов жилых, общественных, промышленных и культовых сооружений. Разновидностью эклектики во второй половине XIX века становится стилизаторство. Т. е. обращение и копирование какого-либо одного стиля. В архитектуре Западной Европы и США стилизаторство имело две ветви: обращение к средневековым стилям (готике и романскому стилю) и классическим стилям (античным и эпохи Возрождения). В России получает развитие фольклорное направление зодчества (неорусский, «византийский» стиль).



Родоначальником этого стиля выступает архитектор Тонн. По его проектам были выстроены Большой Кремлевский дворец и здание оружейной палаты, в которых причудливо сочетается регулярность планировки классицизма с декоративными мотивами древнего русского зодчества. Наиболее

помпезные формы этот стиль приобретает в культовых постройках, ориентирующихся на тип больших соборов 15-16 веков (Храм Христа Спасителя в Москве). Во второй половине 19 века господствующим направлением была Эклектика. Стиль характеризуется произвольным соединением элементов различных стилей, смешением исторических стилей. Одной из разновидностей эклектики был псевдорусский стиль. Его историзм связан с увлечением древнерусским зодчеством, народным декоративным искусством, резьбой, вышивкой. К числу наиболее известных построек относится Теремок в подмосковном Амбрамцево, имитирующее деревянную избу.

Вскоре этот стиль получил широкое распространение и официальную санкцию под лозунгом возрождения национальных форм в Архитектуре. Из деревянной он был перенесен в каменную архитектуру. Фасады зданий украсились мраморными полотенцами и кирпичными вышивкой. Особенно популярны были шатры и узоры 17го века. Характерным примером подражания формам древнерусского зодчества является церковь Воскресения в Петербурге (Спас на Крови) архитектора Фарланда. К концу века вырабатывается стереотип здания национальных форм. Например, здание исторического музея в Москве (Шервуд). Здание Городской думы (архитектор Чичагов), верхние торговые ряды (Помиранцев). В этих зданиях наблюдается противоречие между

национальными логичными планами и перенасыщенными пышным декором фасадами, что является типичным проявлением Эклектики. В архитектуре применяются новые материалы. Стекло, бетон. Возводятся здания железнодорожных вокзалов. Например, Балтийский вокзал. И главным становится функция здания. Также строятся торговые пассажи (в Петербурге между Невским проспектом и Итальянской улицей). В комплексе с пассажем иногда возводились небольшие театры.

Русско-византийский стиль, или нео-русский стиль, является условным общим названием для нескольких разных исторических тенденций в русской архитектуре девятнадцатого и начала двадцатого веков, основанных на традициях древнерусской архитектуры и народного искусства, а также элементов связанных с ними византийской архитектуры. Разнообразие «национального романтизма».

Псевдо-русский стиль возник в рамках панъевропейского интереса к национальной архитектуре и представляет собой интерпретацию и стилизацию российского архитектурного наследия. Стиль последовательно сочетался с другими направлениями – от архитектурного романтизма первой половины XIX века до модерна.

Термины, обозначающие направление в русской архитектуре второй половины девятнадцатого и начала двадцатого веков, связанные с поиском оригинального национального стиля, все еще неточны, и отдельные явления, которые существовали в рамках этого направления, не дифференцируются.

Появившись в начале XIX века, название «**русско-византийский стиль**», которое часто сокращалось современниками до «византийского стиля», обозначало такие разные образцы национально-ориентированной архитектуры, как «архитектура тонов» (по К. А. Тон) которая не имеет ничего общего с византийскими прототипами и, например, сооружениями, имитирующими образцы кавказской и балканской архитектуры. Термин «русский стиль», появившийся во второй половине XIX века, объединил еще более разнообразные явления – от небольших дворовых загородных зданий 1830-х годов в стиле «Пейзан», идеализируя образ жизни крестьянства, массивного деревянного парка здания и выставочные павильоны 1870-х годов, а также крупные общественные здания 1880-х годов.

В начале двадцатого века совокупность явлений в архитектуре XIX века, связанная с поиском российской национальной идентичности, называлась «псевдорусским стилем» (термин В. Я. Курбатов) – в контрастирует с «**неорусским стилем**». Наряду с определением «псевдорусский», уже имеющим оценочный характер, название с еще более отрицательным оттенком – «ложный русский стиль» стало использоваться для обозначения тех же явлений.

Вопрос о генезисе «неорусского стиля» (другое имя – Новорусский) спорен. Е. И. Кириченко, А. В. Иконников и ряд других авторов считают нео-русский стиль «направлением», «опцией» или «национально-романтической ветвью» современности. По мнению Д. В. Сарабянова, нео-русский стиль существовал как вариант в современности, хотя он и пытался добиться независимости. М. В. Нащокина и Е. А. Борисова считают, что нео-русский стиль и современность не могут быть идентифицированы. Е. И. Кириченко отличает неорусский стиль, как направление современности и русский стиль, как одно из архитектурных направлений эклектики, на уровне различий между интерпретацией архитекторами образцов отечественной архитектуры и методами используемые ими формы:

Стилирование характерно для современности в отличие от эклектики, для которой характерна стилизация. <...> Стилистика основана на визуально аутентичном (реалистичном) воссоздании наследия прошлого. <...> ... обеспечивает возможность использования любой формы архитектуры прошлого в любой комбинации. В стилизации отношение к образцу отличается. Художники интересуются общим, характером взаимосвязи элементов и форм, целого, а не деталей, в частности. Сохраняются общие характеристики и узнаваемость образца. Однако сами образцы при их восстановлении преобразуются в соответствии с новыми вкусами. <...> Это делается без какого-либо стремления к исторической достоверности и точности воспроизведения источников.

Д. В. Сарабянов считает, что исследователи архитектуры справедливо разделяют русский и нео-русский стили: «Действительно, граница между ними – это линия, разделяющая эклектику и современность».

Русско-византийский стиль

Одной из первых тенденций, возникших в рамках псевдорусского стиля, был «русско-византийский стиль», возникший в 1830-х годах в архитектуре церквей. Первым примером зданий в этом стиле является Православная церковь Александра Невского в Потсдаме, спроектированная Василием Стасовым. Освящение храма произошло в сентябре 1829 года.

Развитию этого направления способствовала очень широкая государственная поддержка, поскольку российско-византийский стиль воплотил идею официального православия о преемственности между Византией и Россией. Для русско-византийской архитектуры характерно заимствование ряда композиционных методов и мотивов византийской архитектуры, наиболее ярко воплощенных в «образцовых проектах» церковью Константина Тона в 1840-х годах. В Москве были установлены Храмы Христа Спасителя, Большой Кремлевский дворец и Оружейная палата, а также соборы в Свеаборге, Елец (Вознесенском соборе), Томске, Ростове-на-Дону и Красноярске.

Имитация древнерусской архитектуры

Для другого направления псевдорусского стиля, возникшего под влиянием романтизма и славянофильства, типичны здания с произвольной интерпретацией мотивов древнерусской архитектуры. Михаил Российский, один из первых российских архитекторов, обратившихся к историческим слоям, сказал:

«Мы должны подражать не формам древних, а их примеру: иметь свою собственную архитектуру, национальную архитектуру».

В рамках этого направления многие здания были построены Алексеем Горностаевым и Николаем Никитиным (деревянная «Погодинская изба» на Девичьем поле в Москве).

Первый существующий пример византийского возрождения в русской архитектуре и первый пример, когда-либо построенный, расположен в Потсдаме, Германия, мемориальной церкви Александра Невского, церкви с пятью куполами, разработанной неоклассиком **Василием Стасовым** (строителем неоклассического кафедрального собора Святого Троица Санкт-Петербурга, отец критика Владимира Стасова). В следующем году, в 1827 году, Стасов завершил строительство новой церкви с пятью куполами, большими, в Киеве, в Десятинную церковь.

Одним из первых течений, возникших в псевдорусском стиле, является тот, который появился в 1830-х годах под именем «русско-византийский стиль». Русско-византийская идея была перенесена **Константином Тоном** с сильным одобрением царя Николая I. Стиль Тона воплотил идею преемственности между Византией и Россией, которая идеально вписывается в идеологию Николая I: Православие, Самодержавие и Национальность. Русско-византийская архитектура характеризовалась смешиванием композиционных методов и сводчатыми арками византийской архитектуры с древними русскими внешними орнаментами, которые были ярко реализованы в «образцовых проектах» Тона. В 1838 году Николай I указал на то, что книга моделей модельных проектов в качестве примера для всех архитекторов продолжает применяться между 1841 и 1844 годами 18.

Тон установил Большой Кремлевский дворец (1838-1850), **Храм Христа Спасителя** Москвы (1839-1883) и Оружейную палату Московского Кремля (1844-1851), а также церковь Суоменлинны и соборы Свеаборг, Вознесение Ельца (1845-1889), Троица Томск (1845-1900), Рождество Красноярска (1845-1861) и Рождество Богородицы Ростова-на-Дону (1854-1860).

Официальное применение византийской архитектуры было, по сути, очень ограниченным: оно касалось только строительства новых церквей и, в меньшей степени, королевских дворцов. Частное и общественное строительство осуществлялось независимо. Общественные здания Тона, такие как псевдо-ренессансная Николаевская оконечная станция в Санкт-Петербурге, лишены византийских черт. Более пристальный взгляд на церкви, построенные в царствование Николая, раскрывает создание многих неоклассических зданий первого порядка, таких как собор Елохово в Москве (1837-1845), работа Евграфа Тюриня. Византийское искусство не было официальным вообще в царствование Николая; сегодня этого мало, так как византийские церкви, объявленные «бесполезными» большевиками, были снесены в советское время.

Что касается «**псевдорусского стиля**», он был разработан под влиянием романтизма и славофилии и характерен для зданий, которые использовали интерпретации мотивов из древней архитектуры. Примеры из многочисленных конструкций принадлежат Алексею Горностаеву. Другим примером этой тенденции является «Исба Погодинская», архитектор Николай Никитин (1828).

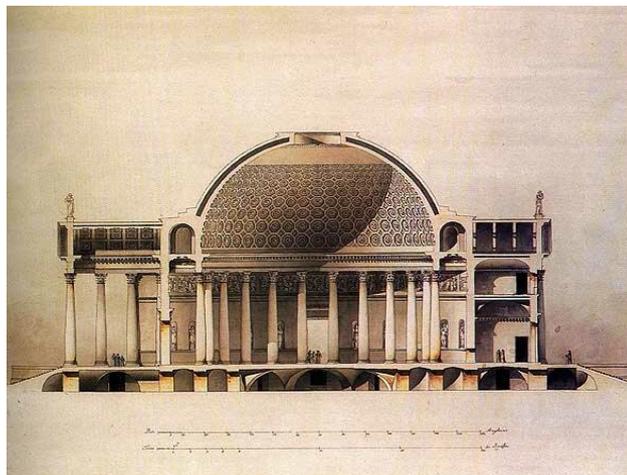
Еще одно направление нео-русского стиля – это реакция на официальное искусство Тона, под влиянием романтизма, славянофилов и подробные исследования народной архитектуры. Предшественником этой тенденции в дизайне церкви был Алексей Горностаев (в его более поздние годы, 1848-1862), отличающийся тем, что заново изобрел крышу палатки северной России, увенчанную романской и ренессансной сводчатой структурой. Ранним примером в гражданской архитектуре является деревянная хижина Погодинского в Девичном поле, Москва, Николая Никитина (1856).

Храм Христа Спасителя

Идея построения храма-памятника воскрешала древнюю традицию обетных храмов, возводившихся в знак благодарности Богу за дарованную победу и в вечное поминовение о погибших.

Уже в 1813 году был объявлен официальный конкурс на проект храма-памятника, в котором приняли участие выдающиеся архитекторы того времени. К декабрю 1815 года на конкурс поступило около 20 проектов.

Большинству из проектов была присуща высокая степень однородности. Мысль и воображение архитекторов того времени работали в рамках строго определенных понятий, обусловленных идеями архитектуры ампира. Участники конкурса на проект храма Христа Спасителя в основном вдохновлялись собором Святого Петра в Риме и



Пантеоном.

Д. Кваренги - Проект храма Христа Спасителя, разрез, 1815 год

Проект, разработанный Джакомо Кваренги, схож с Пантеоном, особенно его главный фасад с восьмиколонным портиком коринфского ордера и торжественной лестницей перед ним.



Проект Воронихина тяготеет к собору Святого Петра в Риме.

А. Воронихин - Проект Храма Христа Спасителя, главный фасад, 1813 г.

Воронихин использовал также формы, ассоциирующиеся с готикой, - стрельчатые проёмы и характерные для западноевропейского средневековья декоративные элементы.

Но Государь утвердил проект, представленный архитектором А.Л. Витбергом, который сумел вложить в классические формы смысл, выразивший национальную идею, а также интерпретировать событие национальной истории, основываясь на системе общечеловеческих ценностей христианства.

Представления Витберга о храме сводятся к трем основным положениям: «1-е, чтобы он колоссальностью соответствовал величию России; 2-е, чтобы свободно от рабского подражания имел в характере нечто самобытное, стиль строгой оригинальной архитектуры; 3-е, чтобы все части храма составляли не произвольные только формы архитектурной потребности, не мертвую массу камней, но выражали бы духовную идею живого храма - человека по телу, душе и духу».

Витберг предложил соорудить храм между Смоленской и Калужской дорогами, на Воробьевых горах, которые Александр I поэтично называл «короною Москвы».

Доводами для выбора места было и желание Императора соорудить храм за городом, поскольку в Москве «нет достаточно места, потребного для изящного здания». Этому соответствовало и удачное географическое расположение (расстилающееся у подножия Воробьевых гор Девичье поле позволило бы видеть храм издали целиком), и то, что Воробьевы горы расположены между путями неприятеля, вошедшего в Москву по Смоленской дороге и отступившего по Калужской.



А. Витберг - Проект Храма Христа Спасителя, 1817 г.

По мысли Витберга, храм должен был стать тройственным, т.е. «храм тела, храм души и храм духа, - но так как человек, пребывая тройственным, составляет одно, так и храм при всей тройственности, должен быть един». Таким образом, идея тройственного храма становится центральной в проекте Витберга.

Он работает, стремясь, «чтобы все наружные формы храма были отпечатком внутренней идеи». Идея тройственного храма и то, что Витберг сумел вложить в классические формы смысл, выразивший национальную идею, а также интерпретировать событие национальной истории, основываясь на системе общечеловеческих ценностей христианства, помогает ему выиграть конкурс.

Витберг проектирует храм Христа Спасителя трехчастным и по вертикали. Друг над другом расположены:

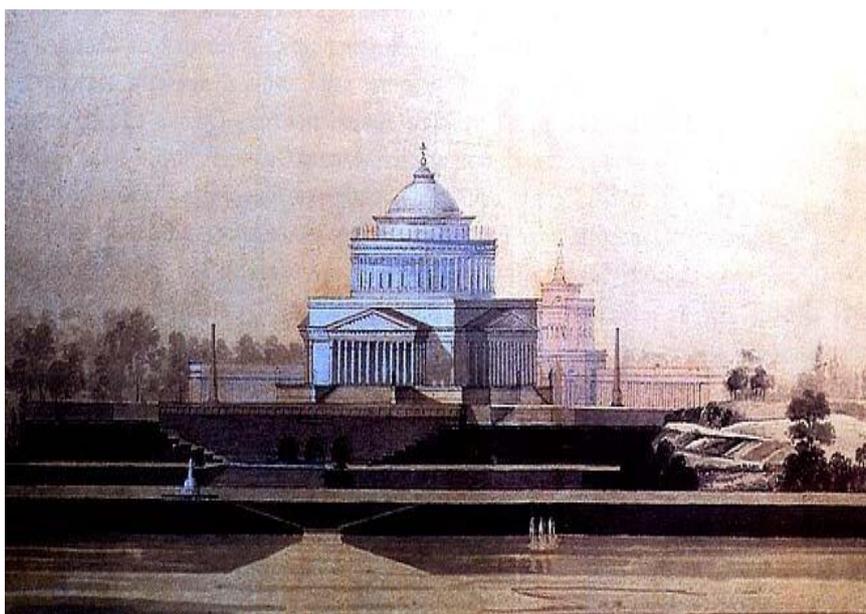
- подземный храм во имя Рождества Христова, имеющий в плане параллелепипед, напоминающий гроб (здесь должны были непрерывно совершаться панихиды);
- крестообразный наземный - во имя Преображения Господня, символизирующий смешение света и тьмы в душе человека, а также сочетание добра и зла в человеческой жизни. Средний храм предполагалось украсить множеством статуй;
- круглый верхний - во имя Воскресения Христова.

Высокий берег Воробьевых гор трактуется архитектором как естественное подножие грандиозного сооружения. Подземный храм предполагалось соорудить в толще берегового склона, оформив проходы в виде торжественных, обрамленных колоннадами лестниц.

При подведении итогов конкурса Государь с благосклонностью сказал Витбергу: «Я чрезвычайно доволен вашим проектом. Вы отгадали мое желание, удовлетворили моей мысли об этом Храме. Я желал, чтобы он был не одной кучей камней, как обыкновенное здание, но был одушевлен какой-либо религиозной идеею; но я никак не ожидал получить какое-либо удовлетворение, не ждал, чтобы кто-либо был одушевлен ею, и потому скрывал свое желание. И вот я рассматривал до 20 проектов, в числе которых есть весьма хорошие, но все вещи самые обыкновенные. Вы же заставили говорить камни».

Церемония закладки - исключительно красивая и торжественная - состоялась 12 октября 1817 года, через пять лет после выступления французов из Москвы, и сопровождалась небывалым духовным подъемом.

После закладки храма в 1817 году работа над проектом не закончилась, и окончательный вариант 1825 года представляет квадратный в плане однокупольный храм с



величественными двенадцатиколонными портиками под треугольными фронтонами.

Во время строительства у Витберга возникли проблемы с доставкой камня и грунтом, что привело к проволочкам в строительстве.

Со смертью Александра I Витберг лишился своего главного покровителя. Новый самодержец России - Николай I - приказал приостановить все работы. Для выяснения вопроса о возможности осуществления проекта Витберга Николай I 4 мая 1826 года создает специальный «Искусственный Комитет».

В результате исследований и сделанных на их основе чертежей плана и разрезов Воробьевых гор, московские специалисты пришли к выводу, который признали все: «Построение великого храма на покатости Воробьевых гор принадлежит к числу невозможностей, как то доказывается произведенными испытаниями грунта; но на вершине оных находится пространная площадка, на которой можно построить огромное здание».

Это решило судьбу Витберга и его проекта. Строительство, задуманное с огромным размахом, закончилось для зодчего трагично. Витберга обвинили в растрате казенных сумм, начался процесс, который закончился в 1835 году обвинительным приговором и ссылкой архитектора в Вятку.

В феврале 1830 года устраивается новый конкурс, причем было предложено разметить храм на вершине Воробьевых гор или в другом месте.

Проект А.С. Кутепова представляет пятиглавую соборного типа церковь, созданную по подобию древнерусских храмов. Зодчий спроектировал и окружение будущего храма, расположив его в центре обширной прямоугольной площади, застроенной по периметру петербургскими по облику домами.

В проекте архитекторского помощника Е.Г. Малютина храм Христа Спасителя предлагалось построить в самом центре Москвы, в непосредственной близости от Кремля, но на противоположной от Москвы-реки стороне - на громадной площади, простиравшейся от Воздвиженки до Знаменки и от Александровского сада до Арбатских ворот.

В проекте привлекал внимание оригинальный, редкий в архитектуре классицизма, четырехлепестковый план. Одним из двух вариантов проекта предусматривалась прямая связь площади храма Христа Спасителя с помощью переброшенного через Александровский сад моста с Кремлем.

Проект А.И. Мельникова был типичен для классицизма - пятиглавый величественный храм, круглый в плане, окруженный колоннадой, с четырьмя 8-колонными портиками.

И.Т. Таманский предложил разместить храм Христа Спасителя в непосредственной близости к Кремлю - на противоположной стороне Москвы-реки на Царицыном лугу.

Главная ось ансамбля, ориентированная на Соборную площадь Кремля, подчеркнута расположенной на берегу реки пристанью. Перед храмом Таманский предлагал воздвигнуть конный памятник Императору Александру I, в центре округлостей каждой из сторон овала - триумфальные ворота, символизирующие "две крайние точки великого дела - взятие Парижа и Москва, обновленная в славе и величии своего Отечества". Обелиски или пирамиды, стоящие внутри колоссальной овальной площади, Таманский предлагал украсить барельефами с надписями.

10 апреля 1832 года Император Николай I утвердил новый проект Храма, составленный архитектором К.А. Тоном. Работая над проектом храма, Тон представил Николаю I на

выбор три варианта размещения храма Христа Спасителя: за Воспитательным домом, где церковь Никиты Мученика на Кресте над Москвой-рекой (вариант, родственный предложенному Бове), на Тверской улице на месте Страстного монастыря (сегодня Пушкинская площадь; разновидность варианта, предложенного Шестаковым) и у Большого Каменного моста недалеко от Кремля, между Москвой-рекой и Волхонкой, на месте Алексеевского женского монастыря. Император лично выбрал последнее.

Судьба Алексеевского монастыря и до этих времен была непростой. Он был основан в 1358 году и являлся самым древним девичьем монастырем. В XVI веке, после страшного пожара 1547 года, на месте сгоревшего монастыря был основан Федором Ивановичем и Ириной - Зачатьевский монастырь.

Восстановлением Алексеевского монастыря в XVII веке уже на новом месте - в Белом Городе, в Чертолье - занялся царь Михаил Федорович. Особенно много для монастыря сделал царь Алексей Михайлович, нареченный в честь Алексия, Человека Божия.

В XIX веке, после Отечественной войны Алексеевский монастырь был восстановлен, но, как уже было сказано выше, его судьбу решил проект постройки на его месте Храм Христа Спасителя. Монастырь же перевели в 1837 году на место, где стояла приходская церковь Воздвижения Креста Господня в Красном селе.

Новый собор, как и храм Витберга, был обращен к Москве-реке и стоял на излучине



высокого берега.

Храм Христа Спасителя

Принимая во внимание, что символика храма Христа Спасителя в целом была ориентирована на выявление связи с соборами Московского Кремля, большим достоинством окончательно выбранного места стал великолепный, открывающийся от храма Христа Спасителя вид на Кремль с соборами, башнями и колокольней Ивана Великого.

На строительство согласно общему уговору скидывался весь народ. Вклад каждого изначально ограничивался определенными социальными рамками, чтоб самые бедные могли внести посильную для себя лепту, а у состоятельных не появилось искушения покичиться своей щедростью.

В 1860 году наружные леса были разобраны, и Храм Христа Спасителя впервые предстал перед москвичам в своем величии.

В 1862 году на крыше установили бронзовую балюстраду, отсутствовавшую в первоначальном проекте. Со смотровой площадки собора открывался незабываемый вид на малоэтажную Москву.

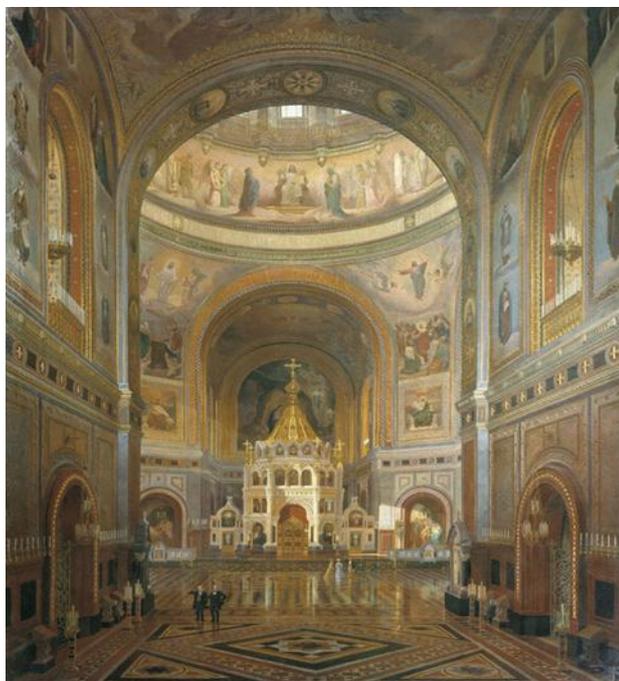
Весной 1880 года к подножию Храма Христа Спасителя, сверкающего золотом куполов и крестов, принесли носилки с восьмидесятилетним стариком. Он хотел подняться, чтобы взойти по ступеням в храм, но не собрался с силами. Так и лежал он с глазами, полными слез.

Остается лишь догадываться о тех чувствах, что испытывал выдающийся зодчий при виде своего главного творения.

Он умер, не дожив совсем немного до освящения своего детища, до того дня, когда под мощными сводами храма Христа Спасителя была провозглашена Вечная Память совершившим ратный подвиг во имя Отчизны, до того дня, когда и его, К.А. Тона, имя с благодарностью было произнесено простыми людьми, преклонившими колена в молитве пред алтарем...

К 1881 году были закончены работы по устройству набережной и площади перед Храмом, а также установлены наружные фонари. К этому времени подошли к концу работы по внутренней росписи Храма.

Напротив главного входа, в восточной ветви креста проектируется уникальный по композиции иконостас в виде беломраморной восьмигранной часовни, увенчанной бронзовым шатром. Необычность иконостаса, не имевшего аналогов и предшественников в древнерусской и послепетровской архитектуре и оставшегося единственным в своем роде, заключалась в том, что он имел вид шатрового храма, тип которого был



распространен на Руси в XVI - первой половине XVII веков.

Ф. А. Клагес - Внутренний вид храма Христа Спасителя

Над созданием Храма по проекту К.А. Тона трудились лучшие архитекторы, строители и художники того времени. Уникальная роспись создавалась художниками Российской Академии Художеств В. Суриковым, бароном Т. Неффом, Н. Кошелевым, Г. Семирадским, И. Крамским, В.П. Верещагиным, П. Плешановым, В. Марковым. Авторами фасадных скульптур стали барон П. Клодт, Н. Рамазанов, А. Логановский. Врата Храма были исполнены по моделям графа Ф. Толстого.

Скульптурное и живописное убранство Храма Христа Спасителя представляло собой редкое единство - на всех стенах Храма были помещены фигуры святых заступников и молитвенников за Русскую землю, тех отечественных деятелей, кто потрудились для утверждения и распространения веры православной, а также князей русских, положивших свои жизни за свободу и целостность России.

Храм являлся живой летописью борьбы русского народа с завоевателем Наполеоном, и имена доблестных героев, через которых Бог явил спасение народу русскому, были начертаны на мраморных досках, расположенных в нижней галерее Храма.

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

Тема 4

Русская живопись 60-70 годов 19 века. Творчество передвижников

В XIX веке русская живопись совершила в своем развитии небывалый скачок. Целая плеяда талантливых и неординарных художников создавала шедевры, прославившие Россию в веках. У каждого из них свой, не похожий на остальных, творческий путь. Художники искали свои методы, сюжеты, образы, пробовали себя во многих жанрах, работали в разных стилевых направлениях и над разноплановыми темами.

Стилей в живописи «золотого века» было несколько, все они, как и в Европе, вырабатывались в определенной последовательности:

- классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм.
- их дополняют — модерн, символизм, сюрреализм и экспрессионизм.

Благодаря этому общая картина живописи получается неоднородной.

Но именно реализм дал возможность показать жизнь такой, какой она была на самом деле. Постепенно художники отходят от романтических принципов. И в пейзажах, и в сюжетной картине создавалось ощущение присутствия зрителя, как будто он был непосредственным свидетелем происходящего.

Путь реализма в живописи был тернистым. На дороге его развития уверенно стояла Петербургская академия художеств, насаждая античные и мифологические сюжеты в живописи. Но дух свободы, «гуляя по Европе», заглянул и в Россию. Не всем молодым художникам нравились правила их альма-матер. Часть выпускников пошла на открытое

противостояние с руководством учреждения, отказавшись от предложенной тематики для написания конкурсных работ, и покинула Академию. Это случилось 9 ноября 1863 года.

Начало передвижничества в России

Событие осталось в истории как «бунт четырнадцати». Так началась эпоха «передвижничества» в русской живописи XIX века. Возглавил движение И. Крамской. Собравшиеся вокруг него художники в открытую заявили, что не принимают академизм, а стремятся изображать реальную жизнь. Покинувшие Академию бунтари объединились, жили и работали сообща, одной артелью. А уже через 7 лет, в 1870 году, образовалось «Товарищество передвижных художественных выставок». Для того, чтобы популяризовать свое творчество, художники организовывали выставки, которые колесили по всей стране. Всего было организовано 48 выставок в столице и в Петербурге, а следом за ними и в других губернских городах, среди которых: Казань, Орел, Одесса, Харьков, Киев и др.

Цели художников-передвижников

Товарищество объединяло близких духом художников, для которых были характерны идейные искания, поиск смысла жизни и творчества. *Целью их творчества было служение людям, народу.* Они были уверены, что судьба народа, его проблемы, историческая роль должны стать центральной составляющей всего искусства. Поэтому появляются картины, изображающие общественную жизнь. С полотен «передвижников» перед взором их современников предстала та сторона жизни общества, которую не принято было изображать на картинах. Пороки общественной жизни стали темами их картин.

Передвижники своими картинами говорили о необходимости социальных сдвигов в стране, верили в возможность перемен, затем, разуверившись в их возможности, стали изображать социальные трагедии, людей страдающих и людей думающих. Творчество этих мастеров объединило в себе поиски духовного идеала, переживания, веру в силу народа.

На полотнах нашли отражение:

- и сатирическое обличение действительности («Анкор, еще анкор» Федотова),
- и негодующее отрицание существующего положения вещей («Крестный ход в Курской губернии» Репина),
- и искреннее сочувствие («Тройка» Перова).

Чтобы воплотить свои философские воззрения в жизнь, передвижники постоянно искали новые типы и характеры. В это время появляется *социальный (исторический) портрет*, героями которого становятся крестьяне, разночинцы-интеллигенты, борцы за свободу народа, первые пролетарии (портреты Крамского).

Бытовой жанр у передвижников

Он стал тем инструментом, с помощью которого передвижники пытались изменить жизнь простых людей к лучшему. С 50-х годов начинают появляться большие эпические полотна, на которых изображались многофигурные сцены.

Это «Бурлаки» — у И.Репина, «Чтение положения» — у Г. Мясоедова, «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» — у В. Максимова, «Встреча иконы» — у К. Савицкого, «Толкучий рынок» — у В. Маковского, «Жертвенный котел» и «Праздник водосвятия» — у И. Прянишникова.

Живописные эпопеи с изображением народных масс стали воплощением глубокого убеждения многих передвижников в том, что они творят свои произведения не ради одного искусства, а преследуют более высокие духовные цели.

Они показывают народ не в семейном быту, а выводят его на улицы, демонстрируя его общественные отношения и постепенно подготавливая почву для его дальнейшего объединения.

Самыми выдающимися живописцами бытового жанра стали И. Репин, В. Маковский и Н. Ярошенко.

- Темы суда и справедливости («Крах суда», «Осужденный», «Оправданная»),
- политической борьбы («Ожидание», «Узник», «Арест нигилистов»),
- комических и лирических ситуаций («Объяснение», «В передней»),
- городскую тематику («Крах банка», «Оправданная», «На бульваре», «Не пуцу!»)

развивал В. Маковский.

Изображали представителей простых слоев городского общества Н. Ярошенко

«Невский проспект ночью», «Кочегар», «Дьякон»

и Н. Богданов

«Гаваньский чиновник», «За кипятком», «Возвращение с похорон».

Портреты современников



И. Репин Автопортрет

Целую галерею образов интеллигентов-народников создали Н. Ярошенко и И. Репин. У Ярошенко появляется и образ бунтаря-революционера

(«Заключенный», «Студент», «У Литовского замка»),

и молодой просвещенной девушки

(«Курсистка»).

У Репина этой же тематике посвящены

«Отказ от исповеди», «Арест пропагандиста», «Не ждали».

Современные вопросы передвижнической живописи



И.Крамской. «Христос в пустыне»

Ответом стала картина «Христос в пустыне». В ней нет ничего идеально-божественного. Христос сидит в пустыне и размышляет о том, о чем и разночинцы в 70-х гг. XIX века: какой путь выбрать в жизни, благополучного бытия и спокойного отрешения от действительности или отстаивания своих идеалов и справедливости. Картина Крамского стала для многих символом бескорыстного самоотрешенного служения народу.

Религиозная тема

Она представлена и у Н.Ге. Узнали о нем после того, как из-под его пера появилась «Тайная вечеря».

Своим творчеством Н. Ге продолжил традиции А. Иванова, шедевр которого «Явление Христа народу» стал самым знаковым полотном своего времени. Н. Ге искренне верит в существование Христа, а потому и отказывается от шаблона при его изображении. И сам Христос наделен обычными человеческими чертами (похож на Герцена), и вся обстановка, в которой проходила тайная вечеря, максимально приближена к реальным условиям Древней Иудеи. Два противоположных мировосприятия, идейное противоборство воплощены в образах Христа и Иуды. Таким образом, картина «Тайная вечеря», выйдя из евангельского сюжета, расширила его рамки и раскрыла ответы на самые актуальные вопросы современности. Заметив все это, Крамской старается посвятить Н. Ге в начинания и цели артельщиков. И художник становится в один ряд с деятельными и энергичными передвижниками.

Поскольку в 60-70 гг. – период активного развития и становления исторической науки, то и общество интересуется ее наработками. В это время активно читают опубликованные документы, обсуждают их и спорят. Творческие люди пытаются переосмыслить многие исторические события, пересмотреть их сквозь призму демократических взглядов и отразить в своих произведениях.

- У Н. Ге появляется «Петр I допрашивает царевича Алексея в Петергофе»,
- у Н. Репина — «Крестный ход в Курской губернии», «Иван Грозный»,

- у В. Сурикова – «Утро стрелецкой казни», «Боярыня Морозова».
- Патетикой, трагичностью веет от этих полотен.

А в картинах В. Сурикова

- «Покорение Сибири Ермаком»,
 - «Переход Суворова через Альпы»,
 - «Степан Разин»
- освещены героические события в русской истории.

Полотна эти свидетельствуют о силе характера, мужестве и отваге русских людей.

Историческая и сказочная тема в творчестве передвижников



В. Васнецов Автопортрет

Ей посвящал свои работы В. Васнецов. Его «Аленушка» и «Богатыри» не столько передают сказочные сюжеты, сколько являются картинами-символами. В эмоциональном единстве пребывает с природой юная Аленушка – символ девичьей чистоты и нежности, а три русских богатыря воплотили в себе силу и величие всего русского народа. Многие из передвижников стали знаковыми личностями для всей истории русской живописи.

В. Перов, И. Крамской, Н. Ге, В. Верещагин, В. Васнецов, А. Саврасов, Ф. Васильев, И. Шишкин, И. Айвазовский, А. Куинджи, И. Репин, В. Серов, И. Левитан, В. Суриков.

Эти великие живописцы громко заявили о своем таланте. Человек с его глубоким духовным миром, творческим восприятием жизни, пребывающий в активном поиске смысла жизни стал центральной темой полотен художников-передвижников.

Пейзаж у передвижников

Новое дыхание в их творчестве обрела и пейзажная живопись. Пейзажи стали задушевно-интимными, словно природа отражала внутренний мир самих авторов, влюбленных в родную землю. У И. Левитана природа изображена сквозь призму настроения человека.



И.Левитан. Автопортрет

Эмоциональный мир человека изменчив, а поэтому пейзажи Левитана расплывчаты, не имеют четких граней, форма и цвет передаются обобщенно. Его работы называют пейзажами настроения, ведь в них заметно незримое присутствие человека, его мысли и настроения: «Март» и «Золотая осень».

Пейзажи *А. Куинджи*, наоборот, сказочны. Они поражают своей необыкновенной красотой, встретить такую в реальной жизни очень трудно. Именно такие моменты ловил и фиксировал на своих полотнах художник. Его картины легки, наполнены светом, яркостью красок и ясностью, а линии на них — четкие. Куинджи называли мастером света, так удачно у него получалось обычную, знакомую, родную природу посредством светотени сделать волшебной.

Творческое наследие передвижников-пейзажистов во всем его разнообразии трудно переоценить. На протяжении столетий остаются непревзойденными шедеврами:

- *море Айвазовского,*
- *лес Шишкина,*
- *лунная ночь Куинджи*
- *и весенняя надежда, принесенная грачами Саврасова.*

Нельзя не отметить, что социальные картины передвижников воспринимались интеллигенцией как драма народа, вызывали то чувство вины перед народом, которое было так характерно для образованных людей того времени.

Поиск новых тем, новых возможностей, новых трактовок, характерный для передвижников, отражение идеалов интеллигенции не мог не оказать большого влияния на умы и настроения современников. В то же время нельзя не отметить огромный вклад передвижников в развитие реалистической живописи в России.

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

Тема 5

Архитектура петровского стиля

Быстрый и решительный переход в русской художественной культуре к светскому искусству, опирающемуся на опыт развития европейского послеренессансного реализма,

был подготовлен всем предшествующим этапом истории русской культуры. Замечательное древнерусское искусство, внесшее столь великий вклад в мировую культуру, к XVII в. исчерпало свои возможности. Эстетические задачи, поставленные новым этапом исторического развития России, интересы дальнейшего развития духовной культуры русской нации не могли успешно решаться в изживших себя, вступавших в конфликт с ходом жизни условных, церковных формах старого искусства.

Русское искусство XVIII в. переживало несколько ступеней развития. Первая из них связана с реформами Петра I.

Сооружения Петербурга начала XVIII столетия характеризовались простотой планов и объемного формообразования. Здания почти всегда имели прямоугольные очертания и анфиладную систему расположения помещений, они строились в два или три этажа (илл. №1). Фасады отличались плоскостностью, ордер вводился в виде пилястр. Хотя пропорции ордеров не отличались правильностью, но это искупалось пластичностью форм.

Стиль Петровского Барокко условно ограничивают 1697-1730 годами (время Петра и его непосредственных преемников). В нем слились воедино влияния итальянского барокко, раннего французского классицизма, немецкой и голландской гражданской архитектуры и ряда других стилей и направлений. Петровское Барокко не является стилем барокко в чистом виде, и этот термин достаточно условен. Вместе с тем он, безусловно, отражает архитектурную тенденцию Петровской эпохи и помогает объяснить дальнейшую эволюцию русской архитектуры.

В петровское время первостепенное внимание уделялось строительству не дворцовых, а общественных, утилитарно-необходимых построек. Дворцовые здания имели весьма ограниченные размеры. Недостаток материалов и необходимость вести строительство быстрыми темпами, а также нехватка мастеров и рабочих ограничивали практические возможности.

Внутренняя планировка определялась centrally расположенным вестибюлем с лестницей, которая вела в главный, парадный прямоугольный двусветный зал, находившийся на оси здания. Зал этот обычно распространялся не в ширину, а в глубину по отношению к главному фасаду.

Восемнадцатый век -- время замечательного расцвета русского зодчества. Продолжая; с одной стороны, свои национальные традиции, русские мастера в этот период стали активно осваивать опыт современной им западноевропейской архитектуры, перерабатывая ее принципы применительно к конкретно-историческим потребностям и условиям своей страны. Они во многом обогатили мировую архитектуру, внося в ее развитие неповторимые черты.

Для русского зодчества XVIII в. характерно решительное преобладание светской архитектуры над религиозной, широта градостроительных планов и решений. Воздвигалась новая столица -- Петербург, по мере укрепления государства расширялись и перестраивались старые города.

Указы Петра I содержали конкретные распоряжения, касающиеся архитектуры и строительного дела. Так, специальным его приказом предписывалось выводить фасады вновь строящихся зданий на красную линию улиц, в то время как в древнерусских городах дома часто располагались в глубине дворов, за различными хозяйственными постройками.

По ряду своих стилевых особенностей русская архитектура первой половины XVIII в. несомненно может быть сравнима с господствующим в Европе стилем барокко.

Тем не менее прямую аналогию здесь проводить нельзя. Русское зодчество -- особенно петровского времени -- обладало значительно большей простотой форм, чем было свойственно стилю позднего барокко на Западе. По своему идейному содержанию оно утверждало патриотические идеи величия русского государства.

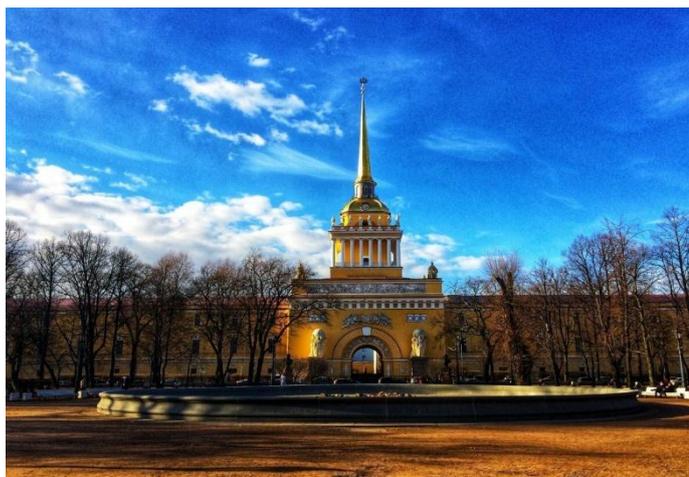
С наибольшей наглядностью и полнотой новые качества русского зодчества XVIII в. проявлялись в архитектуре Петербурга. Новая русская столица была заложена в 1703 г. и строилась необычайно быстро.

На первых порах строительство на пустом месте не избежало некоторой хаотичности -- возле крепости возник торг, посад, слободы. Но уже в 1710-е годы по велению Петра хаотичный характер застройки прекратился. Именно Петр рядом решительных мер направил ход развития города по пути регулярности. Начали осуществляться градостроительные проекты, в застройку была введена строгая регламентация.

С архитектурной точки зрения Петербург представляет особый интерес. Это единственный столичный город Европы, который целиком возник в 18 веке. В облике его нашли яркое отражение не только своеобразные направления, стили и индивидуальные дарования архитекторов XVIII столетия, но и прогрессивные принципы градостроительного мастерства того времени, в частности планировки. Помимо блестяще решенной «трехлучевой» планировки центра Петербурга высокое градостроительное искусство проявилось в создании законченных ансамблей, в великолепной застройке набережных. Нерасторжимое архитектурно-художественное единство города и его водных артерий с самого начала представляло собой одно из важнейших достоинств и своеобразнейшую красоту Петербурга. Сложение архитектурного облика Петербурга первой половины XVIII в. связано в основном с деятельностью архитекторов Д. Трезини, М. Земцова, И. Коробова и П. Еропкина.

Начало XVIII века в жизни России ознаменовалось крупнейшими историческими событиями. В результате успешного завершения Северной войны и петровских реформ страна получила новые возможности для своего развития -- экономического и культурного.

Необходимость утвердиться на берегах Балтийского моря в целях установления прочных торговых связей с Западом привела к основанию Петербурга как крупнейшего порта, а в дальнейшем -- столицы России. Возникновение Петербурга явилось важнейшим событием и началом нового этапа в истории не только русского, но и мирового градостроительства. В 1703 г. в устье реки Невы была заложена крепость, через год - Адмиралтейство, уже в 1712 г. Петербург был объявлен столицей. Очевидно, что при Петре Петербург строился с чрезвычайной быстротой для своего времени. Он строился кардинально отличительным образом от всех прочих русских городов. Если Москва



первоначально располагалась на холме, затем граница города отодвигалась кругами от

центрального Кремля. Петербург же расположился на ровной болотистой местности. Его планировка осуществлялась тремя главными лучевыми проспектами, по схеме трезубца, и не по кольцевой системе, а по радиальной, с четкой планировкой улиц. Все первые постройки города были из камня.

Самыми первыми сооружениями были две мощные фортификации, запиравшие от неприятеля вход в Неву с Финского залива, - Петропавловская крепость на правом берегу и верфь-крепость Адмиралтейство на левом берегу. Строительство самого города началось на Городовом, или Березовом, острове (Петроградская сторона). Возле Петропавловской крепости, на Троицкой площади формировался административный и торговый центр. Был построен небольшой храм. Лавки Гостиного двора. От домика Петра вверх по течению выстроились особняки вельмож. К северу и западу - казармы солдат и работных людей, дворы ремесленников и торговцев.

Но эта градостроительная схема не соответствовала широким новаторским идеям Петра. Он представлял себе новую столицу приморским городом с идеально регулярной планировкой. Решено было центр города перенести на Васильевский остров, омывавшийся более широкими водами со всех сторон. По плану архитектора Д. Трезини с 1716 года здесь начали прокладывать равномерно-прямоугольную сеть каналов и улиц. Главная площадь столицы формировалась на юго-восточной оконечности острова. В 1717 году был тщательно разработан архитектором Ж.Б. Леблонем генеральный план города, основную часть которого занимал Васильевский остров, прорезанный сетью каналов и окруженный по периметру мощными бастионами.

Именно на Васильевском острове был построен Дворец Меншикова (Васильевский остров Университетская наб.,15), 1710 - 1727 годы постройки, арх. Д.И.Фонтана, И.Г. Шедель, И.Ф. Браунштейн, Г.И. Маттарнови (илл. №4).



Однако с годами все большее значение стала приобретать левобережная, материковая часть города. Возле Адмиралтейства разрастались и производственные зоны, и жилые кварталы. На левом же берегу, напротив Петропавловской крепости, возникли и Зимний дворец, и дворцы-особняки сановников, и Летний дворец, и Летний сад. Выше по течению, в районе Литейного двора, образовался участок регулярной планировки, быстро разраставшийся в связи с развитием металлургического производства.

В 1716 г. Петр пригласил работать над проектом Петербурга французского архитектора Леблона, который изначально идеальный город-крепость овалный в плане. Однако впоследствии этот план был изменен, и Петербург преобразился в речной город, уникальный и неповторимый. Основное строительство было ориентировано на Неву. Строительство северной столицы продолжали непрерывно сменяющие друг друга итальянские, голландские, немецкие, французские архитекторы, а также выдающиеся русские зодчие - Еропкин, Коробов, Земцев.

Три главных радиальных проспекта города - это Невский, Гороховская и Вознесенский - расположены идеально правильно, под равными углами. Они сходятся у Невы, у мыса Васильевского острова на треугольнике центрального ансамбля города из трех зданий - Петропавловской крепости, Адмиралтейства и Биржи. Над городом поднимаются грандиозные башни Петропавловского собора, шпиль Адмиралтейства, колоколен и куполов Казанского и Исаакиевского соборов.

С самого начала для рядовой застройки были разработаны типовые «образцовые» проекты для различных групп населения. Этим с 1706 года занималась Канцелярия городских дел. Первые проекты разрабатывались Д. Трезини, Ж.Б. Леблоном.

Дома ставились в соответствии с планировкой или сплошным фронтоном по «красным линиям» улиц, или цепочкой с небольшими промежутками, но не в глубине участка, как в старых русских городах. Для зажиточных и именитых ставились не традиционные терема, а дворцы и особняки европейского типа с анфиладами парадных помещений.

Возникшая в короткое время застройка на Городовом и Васильевком островах и на левобережных территориях представляла собой прямолинейные улицы и каналы с рядами и цепочками невысоких домов, часто с высокими кровлями с переломом. Она была похожа на среднеевропейскую, например, голландскую застройку, и это было естественно, если учитывать вкусы и пристрастия царя.

Барокко, общеевропейский стиль, распространенный в архитектуре Петербурга в 1-ой половине-середине 18в., и обладающим рядом национальных особенностей. В период раннего Большого в 1700-30е г.г. разрабатывались новые принципы градостроительства: регулярность планировки, регламентация жилой застройки по сословному признаку ("образцовые", проекты), формирование парадно-представительного центра города фасадами дворцов знати, поставленных единым фронтом вдоль берегов Невы и главных магистралей города.

Практицизм, цивилизаторские тенденции государственных преобразований проявились в строительстве новых типов сооружений: дворцов (вместо хором), специальных зданий для правительственных учреждений (коллегии) верфей, фабрик, арсеналов, музеев, театров.

Различие в опыте и художественных пристрастиях западноевропейских зодчих, приглашенных Петром I на строительство Петербурга. (Д. Трезини, А. Шмотер, Ж.Б. Леблон, Д.М. Фонтана, Г.И. Шедель, Г.Н. Маттарнови, Н. Микетти и др.) обусловило многообразие стилистических оттенков в архитектуре раннего Большого. Практическая деятельность, освоения опыта европейской архитектуры выдвинули ряд отечественных зодчих М.Т. Земцова, П.М. Еропкина, И.К.Коробова и др.

Архитектура этого периода отличалась ясностью объемно-пространственного построения, плоскостной трактовкой фасадов, применением ордера в виде плоских лопаток и пилястр, сдержанной пластинкой декор, деталей, употреблением высоких кровель часто с изломом, двухцветной окраской стен, колокольни церквей, башни административных зданий часто завершались шпилями.

Таковы Летний дворец Петра 1, Кунсткамера, Двенадцати коллегий здание, Петропавловский собор Петропавловской крепости, первое Адмиралтейство (1727-38г. архитектор И.К. Коробов) и др. В дворцовых интерьерах развивалось симметрично-анфиладное распределение парадных помещений с разнообразной и эффектной декорировкой (Меншиковский дворец). Появились регулярные дворцово-парковые ансамбли. Летний сад, Петергоф, ныне Петродворец, Царское Село, ныне Пушкин, Ораниенбаум, ныне Ломоносов, Стрельна и др. Для зрелого Большого (1740-е-нач.1760-х г.г.) характерны размах и декоративная пышность дворцового строительства, что ассоциировалось с идеями государственного могущества России. Торжественность композиционного решения зданий и архитектурных комплексов сочетались с пластичной насыщенностью и динамикой архитектурных форм. Пилястры и трехчетвертные колонны, раскрепованные антаблементы, сложные наличники окон, скульптура создавали сложную игру света и тени на фасадах, придавая сооружению патетический, праздничный архитектурный образ, звучание которого усиливалось двухцветной окраской стен, иногда с золочеными деталями.

Эффектная декорация переходила в интерьеры с обширными анфиладами парадных помещений, где разнообразие орнамент мотивов, богатство отделочных материалов, позолоты множились многочисленными зеркалами и живописными плафонами. Ведущим архитектором этого периода был В.В. Растрелли (Зимний дворец, Строгонова дворец, Смольный монастырь, дворцы в Петергофе, Царском селе и др.) Одновременно с ним работали С.И. Чевакинский (Никольский Морской собор), П. Трезини, А.Ф. Вист, М.Д. Расторгуев и др.

Во второй половине XVIII в., с приходом к власти Екатерины II, в России наступил период политической стабилизации и экономического подъема. Укреплялось самодержавие, крепла мощь дворянской империи. В этот период развернулись работы по переустройству многих старых городов с учетом столичного опыта. Их планировка упорядочивалась путем применения геометризованных "регулярных" схем, фасады зданий оформлялись классическими архитектурными деталями. Игриво-праздничная архитектура барокко - рококо не соответствовала великодержавному духу, который установился в царствование Екатерины II. В этот период снова утвердился классицизм во Франции, которая была законодателем вкусов для русского дворянства. Непререкаемым авторитетом в вопросах архитектуры и искусства была Парижская Академия художеств, являвшаяся оплотом классицизма. Характерными чертами официальных построек стали строго симметричные композиции фасадов, геометризованное построение планов, украшение зданий ордерными формами.

Вторая половина XVIII в. знаменует новый этап в истории архитектуры. Так же как и другие виды искусства, русское зодчество свидетельствует об укреплении русского государства и росте культуры, отражает новое, более возвышенное представление о человеке. Идеи гражданственности, провозглашенные просветителями, представления об идеальном, построенном на разумных началах дворянском государстве находят своеобразное выражение в эстетике классицизма 18 в., сказываются во все более ясных, классически сдержанных формах архитектуры.

Начиная с XVIII в. и вплоть до середины XIX столетия русская архитектура занимает одно из ведущих мест в мировом зодчестве. Москва, Петербург и целый ряд других городов России обогащаются в это время первоклассными ансамблями.

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

Русский пейзаж 19 века. От Щедрина до Левитана

Черты самостоятельности пейзаж в русском искусстве приобрел в последней четверти 18 века. В 1776 году **Семен Федорович Щедрин** (1745 - 1804) стал первым профессором, руководителем пейзажного класса Петербургской Академии художеств. Это были виды Павловска, Петергофа, Царского Села, Гатчины, – так называемых нерегулярных (английских) парков с их живописными прудами, островами и павильонами. Истоками послужили ведуты (городские пейзажи) петровского времени (в гравюре) и фантастические пейзажные фоны в декоративных панно середины века. Художник часто употребляет один и тот же прием: на 1 плане – дерево, затем водное пространство, фоном которого служит архитектурное сооружение, которое и дает название пейзажу. Четко прослеживается трехцветная схема, сложившаяся в классицистическом пейзаже.



Сочетание видового и декоративного начала сохранилось и в поздних работах Щедрина.

Если Щедрин можно назвать родоначальником вообще национального пейзажа 18 века, то **Федор Алексеев** положил начало пейзажу города. Образ Петербурга Алексеев запечатлел одним из первых. Это глубоко лирический образ особенного города, где «смешение воды со зданиями» (Батюшков), где грандиозность и величественность архитектуры не исключает ощущения призрачности. Многочему научившись у театральных живописцев, Алексеев так строит перспективу, что создается ощущение естественности изображаемого («Вид Петропавловской набережной и Дворцовой набережной» и др.) Он не боится вводить в пейзажи целые уличные сценки. В 1800 году он поселяется в Москве и создает целую серию пейзажей старого города, с постройками Кремля. Путешествуя по Крыму, пишет пейзажи Херсонеса, Бахчисарая и др.

Совсем другие пейзажи пишет **Ф.М. Матвеев** (1758 - 1826). Они величественны, но далеки от проблем, которые решала русская пейзажная живопись. Это – классицистические, итальянизированные виды.

Русский пейзажный жанр развивался очень быстро. Уже в конце 18 в. были заложены основы национальной школы. В первой трети 19 века пейзажный жанр становится особенно восприимчив к стилю романтизм. **Сильвестр Щедрин** (1791 - 1830) начал свой творческий путь учеником своего дяди – Семена Щедрина. В Италии, куда он уехал из Петербургской АХ, классицистические черты, усвоенные им на родине, не превратились в схему. Он первым открыл для России пленэрную живопись. (Он писал на открытом воздухе только этюды, а картину – в мастерской). В его пейзажах итальянские города населены простым людом – рыбаками, торговцами, моряками. Но обыденная жизнь современного города под кистью Щедрина обрела возвышенное звучание.

В картинах **Алексея Гавриловича Венецианова** (1780 - 1847) и его учеников впервые возникает образ «непраздничной» русской природы, идиллической, но узнаваемой. В картинах Венецианова «крестьянского» жанра человек находится в единении с природой. А наиболее талантливый ученик Венецианова **Григорий Сорока** (1813 - 1864) создает пейзажи, наполненные высочайшей поэзией, благостной тишиной, но и щемящей грустью. Великолепен «Зимний пейзаж» другого ученика Венецианова - **Н.Н. Крылова**, одним из первых воспевшего красоту русской зимы.

Романтизм был характерной чертой творчества **Карла Павловича Брюллова** (1799 - 1852). Великий русский художник интересовался задачами пленэрной живописи. В картинах «Итальянское утро», «Итальянский полдень» доказывают это, хотя путь художника лежал в ином направлении (он был прежде всего историческим живописцем и портретистом)

Центральной фигурой в живописи середины века был **Александр Андреевич Иванов** (ударение на первом слоге!) 1806 – 1858. Долгое время он писал свою знаменитую картину «Явление Христа народу». Работая над этюдами к картине, Иванов сказал свое слово в освоении принципов пленэра. В пейзажах, написанных на открытом воздухе, он сумел показать всю силу, красоту и интенсивность красок. Каждый его пейзаж гармонически ясен. Величественный мир передан во всем богатстве световоздушной среды.

Общественно – политический подъем 1859 – 1861 гг. , эстетика Чернышевского повлияли на утверждение реалистического метода как основного в художественной культуре середины и второй половины века.

Известный русский художник – баталист **Василий Васильевич Верещагин** (1842 – 1904 начал серию архитектурных пейзажей в путешествии по Индии («Мавзолей Тадж Махал в Агре»), не завершив ее из – за начала русско – турецкой кампании. Со всей скрупулезностью и любовью к деталям воспроизводит он красоты Индии

Характерный для бытового и батального жанров демократизм проникает и в жанр пейзажа. Не величественная природа с античными руинами, не итальянские виды, а внешне мало эффектный среднерусский пейзаж или суровая северная природа становятся теперь главной темой живописцев. Уже на первой передвижной выставке зрители увидели такой пейзаж – **Саврасова** «Грачи прилетели». Простой мотив трактовался с такой пронзительной любовью к русской земле, так много было в нем искреннего чувства, так тонко переданы скромные краски пейзажа, так показаны неуловимые приметы времени и



места, - что трепет охватывал каждого, кто смотрел картину.

Пейзаж Саврасова – пейзаж лирический, камерный, интимный. Он построен на тончайших оттенках настроения на нежнейшей нюансировке цвета.

Пейзажи **И.И. Шишкина** - это, по выражению Стасова, природа богатырского народа. Шишкин сохранил тяготение к монументальным размерам, к приоритету светотени и рисунка над цветом, он стремился к созданию общего впечатления могущества, силы, величия русской природы. Его природа статична, передана протокольно сухо. Он ищет в ней не переменчивого, а извечного. Не смена времени года или суток, как у Клода Моне, а нечто неизблемое, постоянное: расцвет лета, спелая рожь, вечнозеленые сосны. Это – эпический пейзаж.

Иную концепцию пейзажа воплощал продолжатель традиций Саврасова **Ф.А. Васильев** (1850 - 1873). Картина «После дождя» близка Саврасову. Знаменитые «Мокрый луг» и «Оттепель» полны глубокого настроения и передают мельчайшие изменения в природе.

Особое место в пейзаже второй половины века занимает **Архип Иванович Куинджи** (1841 - 1910) с его поразительными эффектами освещения. («Украинская ночь», «Березовая роща», «Ночь на Днепре» и др.). Они придают романтический характер его пейзажам, но и сообщают ему некоторую театральность, сделанность. Декоративные искания Куинджи, эффекты освещения, контрасты цвета будут использованы позже художниками 20 века. Куинджи оставил после себя целую школу, возглавив в АХ пейзажную мастерскую.

Многие художники, не будучи пейзажистами, оставили свой след в пейзажной живописи второй половины столетия. Среди них – **Василий Дмитриевич Поленов** (1844 - 1927). Даже в его знаменитой картине «Христос и грешница» огромную роль играет пейзаж. Поленов – настоящий реформатор русской живописи, развивающий вслед за Ивановым пленэрзм. «Московский дворик» - настоящий гимн патриархальной Москве, переданный в тончайшей воздушности пленэрной живописи.

Продолжателем традиций Саврасова и Васильева в русском пейзаже конца 19 века стал **Исаак Ильич Левитан** (1860 – 1900). То, что в западноевропейской живописи сделал Коро как создатель пейзажа настроения, то в русской живописи принадлежит Левитану. Живописные искания Левитана подводят русскую живопись вплотную к импрессионизму. Его вибрирующий мазок, пронизанный светом и воздухом, создает чаще образы не лета изимы, а осени и весны – тех периодов в жизни природы, когда нюансы настроения и красок особенно богаты. Пейзажи Левитана лиричны, чаще даже меланхоличны. («Вечерний звон», «Над вечным покоем», «У омута», «Владимирка» и др.) Левитан завершил искания передвижников в пейзаже. Новое слово на рубеже веков предстояло



сказать *Константину Алексеевичу Коровину* (1861 - 1939), *Валентину Александровичу Серову* (1865 – 1911).

Уже в ранних пейзажах К. Коровин решает чисто колористические задачи - написать серое на белом, черное на белом, серое на сером. «Концепционный» пейзаж Левитана и Саврасова его не интересует. Для него мир представляется буйством красок. Он рано стал писать на пленэре. И принципы пленэрзма применял даже в портретах («Портрет Любатович»). Его французские пейзажи, объединенные названием «Парижские огни», - это уже вполне импрессионистическое письмо, с его высочайшей культурой этюда.

«Воздух и свет вошел» в русское искусство с картинами Серова «Девочка с персиками» и «Портрет Маши Симанович». Цвета здесь даны в сложном взаимодействии друг с другом, цветовые рефлексии создают иллюзию скользящих сквозь листву солнечных лучей.

Дальнейшее развитие русской пейзажной живописи будет связано с 20 веком, достижения которого во многом определили художники конца 19 столетия.

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

Тема 7

Творчество Сурикова, Репина, Васнецова

И. Е. Репин – художник идейного направления. Был одним из активнейших членов «Товарищества передвижников». Он писал такие религиозные картины как «Иов и его друзья», «воскрешение дочери Иаира» так же Репин много работал над темой революционного движения: «Отказ от исповеди», «Не ждали», «Арест пропагандиста», «Козаки пишут письмо турецкому султану», «Иван Грозный и сын его Иван». Сенсацией стали его "Бурлаки на Волге". На картине «Не ждали» художник изобразил в произведении неожиданное возвращение в семью ссыльного революционера. На картине изображено 7 фигур. Смыслом и композиционным узлом служат 2 фигуры, фигура матери и фигура сына только что зашедшего в дом которые смотрят друг на друга. Фигура матери изображена со спины. Все члены семьи, за исключением ссыльного, даны на фоне. «Иван Грозный и сын его Иван». Он показал Ивана г. Жертвой, который бросил посох, чтобы остановить сына и попал в висок. Самым выделяющимся фрагментом картины есть испуганный взгляд царя с выпученными глазами, смотрящими в никуда. Он держит умирающего царевича за голову левой рукой сквозь которую течет кровь. В 1913 году картина экспонировалась в Третьяковской галерее, где один из недовольного этого шедевра, нанес 3 удара ножом по лицам царя и царевича. Реставрировать картину пришлось самому Илье Репину

Суриков Василий Иванович (1848–1916), русский художник, мастер русской исторической картины; соединил традиции исторического романтизма с живописным новаторством. Если в "Стрельцах" показана трагедия массы, складывающаяся из судеб отдельных людей, то в картине "Меншиков в Березове"(1883, ГТГ) Суриков сконцентрировал внимание на одном сильном характере, в личной драме которого был отзвук трагедии России. Каким бы чисто бытовым эпизодом ни был подсказан Сурикову "узел" действия его будущей картины, созданный в ней образ приобретает историческую значимость...

Низкая изба, освещенная неярким светом свечи, крохотное слюдяное оконце покрыто причудливыми морозными узорами. Огромной фигуре Меншикова тесно под этими

низкими потолками, в этой избенке. Этому сильному и властному человеку привычны иные масштабы жизни. С Меншиковым трое его детей. Все они должны были стать вершителями честолюбивых замыслов отца. Должны были... Ситуация драматична. И талант Сурикова помог уловить в ней красоту и тонкость проявления человеческих чувств, передать их в облике героев картины и колористическом строе.

... Первый эскиз "Боярыни Морозовой" появился в 1881 году; непосредственно к работе над картиной Суриков приступил три года спустя, написав "Меншикова в Березове" и побывав за границей. Суриков хотел показать, как Морозова пробуждает в людях различные чувства, одновременно являясь средоточием этих чувств.

Поражает сила эмоционального воздействия всех компонентов полотна: формы, цвета, линейной композиции. Картина национальна не только по сюжету, восходящему к событиям XVII века, но и по типажу, архитектуре, характерному зимнему пейзажу, по трактовке цвета, звучная ясная сила которого сродни светлому мировосприятию русского народа. Суриков сумел выразить в великолепной живописи "Боярыни Морозовой" (1887, ГТГ) душевную стойкость, самоотверженность, красоту русских людей.

"Покорение Сибири Ермаком"

Последний созданный Суриковым исторический образ — образ Пугачева; сохранился эскиз 1911 года, изображающий предводителя крестьянского восстания заключенным в клетку...

Значительно искусство Сурикова-портретиста. Прежде всего — это прекрасные этюды к историческим полотнам и "Снежному городку". Глубоко раскрыты характеры в "Портрете доктора А.Д.Езерского" (1911, частное собрание), "Портрете человека с больной рукой" (1913, ГРМ), "Автопортретах" (1913, ГТГ; 1915, ГРМ); удивительно красивы женские образы в сто портретных произведениях.

Реалистическая живопись И. Е. Репина и В. И. Сурикова

Новое слово в русской реалистической живописи сказали крупнейшие мастера второй половины XIX в. Илья Ефимович Репин и Василий Иванович Суриков.

Среди многих замечательных живописцев **Илью Ефимовича Репина** выделяет особая широта охвата русской действительности, умение дать её глубокий анализ, жизненная убедительность созданных образов. В полотнах художника во всей полноте, противоречиях и многообразии нашла отражение жизнь современной ему России. С неменьшей силой он сумел запечатлеть глубокую драму ушедших в прошлое эпох, создал портреты крупнейших представителей искусства, общественных деятелей, простых крестьян и царствующих особ. В своих произведениях он стремился не только к созданию социально-типических образов, но и к передаче их индивидуальной неповторимости.

К главной теме своего творчества — изображению народа — И. Е. Репин обратился уже в самом начале своего творческого пути. С интересом он наблюдал жизнь «простоватого люда», живущего, по его меткому замечанию, «гораздо искреннее нас». Художника всегда привлекали сильные характеры простых людей из народа, их великолепное знание жизни, мудрость и достоинство, с которыми они выносили все тяготы судьбы. О таких людях он говорил с восхищением: «Как ни станет мужик — всё красиво». Вот почему Репину был дорог каждый едва заметный штрих на их лицах, даже в лохмотьях одежд он мог находить живописную привлекательность.

С картины «Бурлаки на Волге», ставшей высшим достижением искусства реализма 1870-х гг., началась его «слава по всей Руси великой». В ней он отказался от назидания и обличения, привычных для бытовой живописи, и впервые выразил не только страдание людей каторжного труда, но и грозную общественную силу. С поразительным мастерством Репиным была дана социально-психологическая «биография» народа, воссоздана неповторимая индивидуальность каждого персонажа. В одиннадцати фигурах бурлаков был создан типичный портрет народной Руси, а перед зрителем предстали все сословия русского общества. В письме к В. В. Стасову по поводу этой картины Репин писал: «Судья теперь мужик, а потому надо воспроизводить его интересы». Не презрительное отвращение внушали бурлаки автору, а уважение и восхищение их внутренней силой и красотой. По словам Ф. М. Достоевского, на полотне была раскрыта истинная правда «без особенных объяснений и ярлычков». В величайшую заслугу художнику Достоевский поставил то, что ни один из его бурлаков не кричит с картины:



«Посмотри, как я несчастен и до какой степени ты задолжал народу».

И. Е. Репин. Бурлаки на Волге. 1870—1873 гг.

В картине «Крестный ход в Курской губернии» Репину удалось создать не только своеобразную энциклопедию русской провинции, но и подняться до глубоких исторических обобщений. В этом монументальном полотне он воплотил образы представителей всех слоёв общества, показал стихийное движение многолюдного потока и в то же время дал чёткую социально-смысловую характеристику каждой группы персонажей. По лицам и фигурам изображённых можно «прочитать» ханжество и лицемерие, чванливую спесь и самодовольство, рабскую покорность и наивное простодушие. Абсолютной без духовности и полному равнодушию людей сытых, власть имущих художник противопоставил светлую надежду человека на исцеление и счастье в образе горбуна, которого урядник пытается отогнать дубинкой от пышной праздничной процессии.

Картина «Крестный ход в Курской губернии» замечательна не только силой социального звучания, но и мастерством художественного решения — особенностями композиционного построения и богатством колорита. Неистощимый интерес художника к природе, влюблённость в реальную жизнь выразились в том, как передана фактура лёгкого шёлка лент и пёстрых ситцев, грубого сукна крестьянских лохмотьев и дорогой жёлтой парчи, горячего песка дороги и выцветшего знойного неба. Всё это красочное разнообразие, освещённое ярким солнцем, объединено в единую цветовую гармонию. Достоинства картины были справедливо отмечены В. В. Стасовым, увидевшим в ней, как и в «Бурлаках на Волге», «ту же силу, тот же огонь, ту же правду, ту же глубокую национальность и тот же поразительный талант... одно из лучших торжеств современного

искусства». Полотно, выставленное на очередной выставке передвижников, вызвало широкий общественный резонанс.

Многогранный талант И. Е. Репина ярко выразился в исторических полотнах, поражающих достоверностью изображения событий и глубиной психологических характеристик. В ушедших в далёкое прошлое событиях он искал кульминационные моменты жизни, драматические ситуации, в которых наиболее полно проявлялась истинная сущность человека. Он мастерски мог показать своих героев в переломные моменты жизни, застать их врасплох, в минуты крайнего напряжения душевных сил. Вместе с тем Репин был щедро одарён способностью ощущать преемственность и проводить параллели между историческим прошлым и современностью.

Так, замысел картины «Иван Грозный и сын его Иван» возник в связи с убийством народовольцами Александра II. «Чувства были перегружены ужасами современности», — писал Репин в те дни. «Выход наболевшему в истории» Репин нашёл в изображении страшного мига прозрения сыноубийцы, неожиданно понявшего невозможность изменить что-либо в своей жизни. В картине отчётливо прозвучала мысль о преступности убийства, попрания непреложной заповеди «не убий». Одинаково страшны одиночество и раскаяние скорчившегося старика, пытающегося приподнять тяжелеющее тело сына, и милосердный жест прощения сына, касающегося слабеющей рукой отца. Многозначность и многоплановость, психологическая глубина произведения никого не могли оставить равнодушными.



И. Е. Репин. Иван Грозный и сын его Иван. 1885 г.

Иным жизнеутверждающим содержанием наполнена картина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану», выразившая стихию народного характера, дух его рыцарства и товарищества. С чувством оптимизма Репин сумел передать силу казацкой вольницы, её неиссякаемое чувство юмора и стремление к свободе. Впервые в русской живописи было передано чувство единения народных масс и вождя — предводителя воинского братства. В огромном холсте (203 x 358 см) он создал своеобразный гимн народному духу, целую «симфонию смеха» {И. Э. Грабарь}. Над этой картиной Репин работал более 15 лет: работа никак не отпускала воображение художника. О её героях он с удовольствием писал В. В. Стасову: «Ну и народец же!!! Голова кругом идёт от их гаму и шуму, с ними нельзя расстаться! Чертовский народ!»

Значительный вклад внёс И. Е. Репин в искусство портрета. Успешно развивая лучшие традиции русской живописи, он в каждом произведении этого жанра раскрывал «диалектику души», сложный эмоциональный мир и неповторимые особенности каждого конкретного человека. В каждом портрете художника нашли выражение редкая наблюдательность, психологическая зоркость, стремление к правдивости, неприятие фальши. Репин никогда не «поправлял» индивидуальность, не стремился к её «улучшению» или идеализации, он не любил, когда модели намеренно «позировали ему». В большинстве случаев портрет рождался в атмосфере живого общения, разговоров, а иногда и горячих споров. Вот почему так разнообразно их художественное решение.



И. Е. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. 1878—1891 гг.

Репин мог написать портрет за один сеанс, по внезапному порыву, захваченный миром своей модели, но в то же время мог работать долго и мучительно, не раз переписывая и меняя холсты. С исключительной заинтересованностью он писал людей, близких ему по духу, «дорогих нации, её лучших сынов», со многими из них он был связан глубокими дружескими отношениями. Даже тогда, когда он несколько раз писал одно и то же лицо, он открывал в нём что-то новое и неповторимое.

Вершиной портретного искусства художника являются портреты композитора М. П. Мусоргского и писателя Л. Н. Толстого, в которых передана «мощь бессмертного духа», впечатление цельности личности и гармонии бытия.

Портрет всегда оставался любимым жанром художника, к нему он обращался на протяжении всей творческой жизни. Исследователи не раз утверждали, что если бы Репин написал бы только портреты, он и тогда остался великим художником в истории отечественного искусства.

Поистине неисчерпаема многогранность творческого дарования И. Е. Репина, пробовавшего себя не только в живописи, но и в других видах изобразительного искусства. Он много работал в графике, в том числе и как иллюстратор творчества Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого и В. М. Гаршина. В скульптуре он успешно разрабатывал форму психологического портрета. Его огромное эпистолярное наследие (переписка с деятелями искусства, занимающая несколько томов) читается как увлекательная повесть о жизни великого человека. Репину также принадлежат замечательные воспоминания-мемуары «Далёкое близкое», выдержавшие более десяти изданий. Невозможно не признать справедливость слов его друга и художественного критика В. В. Стасова: «Репин неисчерпаем». Творческое наследие И. Е. Репина является неотъемлемой частью русской духовной и художественной культуры.

Выдающийся вклад в развитие исторического жанра живописи внёс **Василий Иванович Суриков**.

Для своих полотен он выбирал исторически значимые, переломные моменты в жизни России, показывал их невероятную сложность, трагизм и психологическую глубину. В полной мере он владел искусством выявлять в конкретных, реальных фактах общие исторические закономерности, показывать истоки внутренних национальных противоречий. Создавая художественный образ исторического прошлого, он нередко видел его через судьбу отдельной личности, воплотившей «героическую душу своего народа» (М. В. Нестеров). В то же время материал для своих картин он черпал из современной действительности, видя в ней подходящие ассоциации, характерные штрихи и значимые детали. Суриков никогда не обличал, не выносил приговоров и не ставил оценок. Во всём, что изображал, он позволял себе только сопереживание и эмоциональную объективность.

Реалистическая направленность и своеобразие его творческого метода заключались в синтезе исторической правды и художественного вымысла. Понятно, что Суриков не мог быть непосредственным свидетелем представленных событий. Создавая свою художественную правду, он мог позволить себе формально отойти от исторической достоверности, но он никогда не делал это безосновательно и нарочито. Если он чувствовал, что может погубить исторический смысл сцены или разрушить её эпический характер, он решительно отказывался от натурализма, передачи «ужаса» и «крови» даже в тех ситуациях, когда, казалось, это было оправдано самим сюжетом.

В строгом смысле о реализме Сурикова можно говорить только по отношению к деталям и обстановке, в которых ему удалось достичь необходимой достоверности и широкого обобщения. Вот почему предметы и вещи в его картинах являются не безмолвными, но очень важными свидетелями истории, одушевлёнными соприкосновением с жизнью человека. За каждой деталью стоит тщательное изучение огромного фактического материала — старинных книг и современных исторических трудов, гравюр и портретов, изделий ремесла, костюмов и оружия. Суриков говорил:

«В исторической картине ведь и не нужно, чтобы было совсем так, а чтобы возможность была, чтобы похоже было. Суть-то исторической картины — угадывание. Если только сам дух времени соблюден — в деталях можно какие угодно ошибки делать. А когда всё точка в точку — противно даже».

Как мастер исторической живописи Суриков впервые громко заявил о себе в картине «Утро стрелецкой казни», в которой отразил последствия бунта стрельцов, поддержавших в 1698 г. царевну Софью и выступивших против законной власти, принадлежавшей её младшему брату — Петру I. Не кровь и не казнь хотел передать автор в этом произведении, а народную национальную трагедию, рассказать о той страшной цене, которую платит народ, живущий в эпоху перемен и попавший под колесо истории. Драматическое звучание полотна автор видел в «торжественности последних минут», переживаемых стрельцами.



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

Каждый образ в толпе представляет собой индивидуальный, портретный характер, который создавался в напряжённом поиске натурщиков и в тщательной работе над этюдами. Все стрельцы по-своему переживают трагедию, выражают непокорность, бунтарский дух и возмущение. На их лицах и в позах — целая гамма чувств: угрюмое молчание и горестное прощание, упрямая злоба, тягостное раздумье и тупая покорность.

Эмоциональный центр композиции составляет безмолвный поединок, «дуэль взглядов», противостояние двух главных героев — Петра I и рыжебородого стрельца. Гордо поднята голова непримиримого и не сломленного пытками бунтаря, устремившего свой взор, полный неукротимой ненависти, в сторону молодого царя. Он один не снял перед ним шапку и судорожно сжимает в руках горящую свечу. Пётр I изображён на фоне кремлёвской стены — оплота государственной власти. Во всей его фигуре чувствуются большая внутренняя сила и убеждённость в правоте своей борьбы. В этом противостоянии нет правых и виноватых, у каждого своя обида и своя правда. Размышляя о причинах краха многих начинаний царя-реформатора, автор выражает идею его нравственного поражения и трагической разобщённости с народом.

С большим мастерством Суриковым нарисованы яркие женские характеры, в которых народная трагедия воспринимается особенно осязаемо и эмоционально. Надолго остаются в памяти зрители старухи, неподвижно сидящие в дорожном месиве на переднем плане, отчаянно плачущая маленькая девочка в красном платочке, истошно кричащая молодая женщина, мужа которой уже ведут на казнь. Несмотря на то что художник в большинстве случаев не показывает их лиц, зрителю передаётся ощущение последней степени их горя и отчаяния. Каждый женский образ, созданный живописцем, отличают потрясающая жизненная правда и психологическая убедительность.

Идейному замыслу автора подчинено художественное решение картины. Важную смысловую и композиционную роль играет её архитектурное обрамление. Пёстрым главам и асимметричным формам храма Василия Блаженного противопоставлена строгость мощных кремлёвских стен, а стихийной массе народной толпы — строгая регулярность петровских полков. Верхний край картины с куполами собора Василия Блаженного срезан. Будто обезглавленный, собор воспринимается как символ допетровской Руси и непокорных стрельцов.

В картине трудно найти единый композиционный центр: вокруг некоторых фигур стрельцов образованы отдельные группы, символически воплощающие стихию народного горя. Данные в разнообразных поворотах и ракурсах, все они подчинены строгой внутренней логике, отвечающей авторскому замыслу. Суриков не раз говорил, что композицию «нужно утрясти как следует, чтобы фигуры не разъединялись в картине, а крепко были все связаны между собой». Так что «тесноту» толпы стрельцов можно

воспринимать как сознательный авторский приём объединения народа в единый, целостный художественный образ.

Символически колорит картины, в котором холодная гамма голубоватых утренних сумерек разбивается пламенем ярко горящих свечей. С одной стороны, сумеречные краски действительно скрадывали формы и очертания предметов, усиливали холодные и тёмные тона. С другой — они правдиво передавали приглушённые цвета раннего рассвета, создавали у зрителей особое настроение. «Черноватому» колориту картины Суриков противопоставил алый свет зари, встающий за группой приближённых Петра, и многочисленные яркие пятна красного цвета, символизирующего пролитую кровь стрельцов.

Сравнение человеческой жизни с горящей свечой стало незабываемой художественной аллегорией, одним из самых сильных образных акцентов картины. Мерцание свечей, бросающих свет на белые рубахи осуждённых, и вид потухших свечей, уже обронённых на землю, усиливают тревожное настроение, воспринимаются как символ угасшей жизни и остановившегося времени.

Картина В. И. Сурикова «Утро стрелецкой казни» произвела на зрителей неизгладимое и глубокое впечатление. И. Е. Репин назвал её «могучей», а скульптор М. М. Антокольский увидел в ней «первую русскую историческую картину».

В картине «Меншиков в Берёзове» также слышатся отголоски «бессмысленного и беспощадного» «русского бунта». В отличие от «Утра стрелецкой казни» здесь представлена трагедия семьи человека, бывшего некогда одним из самых влиятельных деятелей Петровского времени, сосланного вместе с семьёй в далёкий Берёзов. Суриков предлагает зрителю всмотреться в лицо человека, символизирующего для художника целую историческую эпоху. Одиноким «птенец гнезда Петрова», погружённый в свои безысходные думы, словно застыл в тесном, маленьком домике. Величина его фигуры явно контрастирует с размером комнаты, на что обращал внимание автора И. Н. Крамской: «Ведь если Ваш Меншиков встанет, то он пробьёт головой потолок». Но эта композиционная неправильность была вполне оправданна, так как художнику очень хотелось подчеркнуть масштаб личности своего героя. Удивительный контраст камерности пространства и монументального психологического масштаба позволяют художнику добиться целостности образного решения произведения.



В. И. Суриков. Меншиков в Берёзове. 1883 г.

В картине ничего не происходит, но на фоне этой бессобытийности рассказ о прошлом и будущем ведут предметы, окружающие людей. Каждую деталь Суриков наполняет глубоким образным смыслом. Топорчатся ещё не отросшие волосы Меншикова, напоминая, что совсем недавно эту голову украшал парик с пышными длинными локонами. В убогом интерьере избы остатки былой роскоши (подсвечник, перстень князя, цепь Марии) и сибирские реалии (шкура медведя, коврик на постели, оленья душегрея младшей дочери, сапоги князя) выглядят очень красноречиво и выразительно. Свет горящей лампы у древних икон воспринимается как символ, дарующий надежду на перемены к лучшему.

«Я не мыслю себе действия одной исторической личности без народа. Главная моя задача — вытащить народ на улицу», — говорил В. И. Суриков. Именно народу, его способности всей душой откликаться на страдания и боль другого человека посвящена картина «Боярыня Морозова», в которой он отразил мятующийся народный дух России.

Удаль и отвага русского человека в столкновении с природой, его мужество и храбрость в преодолении неслыханных препятствий нашли отражение в произведениях позднего периода творчества Сурикова: «Взятие снежного городка» (1891), «Покорение Сибири Ермаком» (1895), «Переход Суворова через Альпы в 1799 году» (1899) и «Степан Разин» (1906). Каждую из этих картин отличают широта и полифоничность звучания, яркость и насыщенность колорита. Художник действительно умел видеть в природе и передавать на холсте богатейшие нюансы и переходы цвета, поистине новаторским является его стремление к передаче световоздушной среды.

В. И. Суриков также известен как блестящий мастер акварели и портретист. Но многогранность его таланта проявилась именно в историческом жанре, где он сумел создать неповторимый стиль художника, оживившего прошлое.

Виктор Васнецов был известным мастером бытовой и исторической живописи — его картины приобретали коллекционеры Павел Третьяков и Савва Мамонтов. Полотно Васнецова «Богатыри» стало одним из первых обращений к былинному сюжету в истории русской живописи. Кроме написания картин Васнецов делал иллюстрации к книгам,

создавал эскизы архитектурных сооружений и расписывал храмы в разных городах России.

Виктор Васнецов родился 15 мая 1848 года в Вятской губернии (сегодня — Кировская область) в семье священника. Родители старались дать детям разностороннее образование: читали им научные журналы, учили рисованию. Первыми работами Виктора Васнецова были пейзажи, сюжеты сельской жизни. Природа на его картинах во многом списана с вятских видов: извилистые реки, холмы, густые хвойные леса.

В 1858 году Васнецов поступил в духовное училище, затем — в семинарию. Он изучал жития святых, хронографы, летописные своды, притчи. Древнерусская литература зародила в художнике интерес к старине.

«Я всегда был убежден, что в жанровых и исторических картинах, статуях и вообще каком бы то ни было произведении искусства — образа, звука, слова — в сказках, песне, былине, драме и прочем сказывается весь целый облик народа, внутренний и внешний, с прошлым и настоящим, а может быть, и будущим».

Виктор Васнецов

В свободное от учёбы время Васнецов рисовал портреты горожан, делал по памяти зарисовки, помогал расписывать Вятский кафедральный собор. В 1867 году он проиллюстрировал книгу этнографа Николая Трапицина о пословицах. Позже художник опубликовал свои рисунки отдельно — в альбоме «Русские пословицы и поговорки в рисунках В.М. Васнецова». В годы учебы живописец создал первые полотна «Жница» и «Молочница».



В 1867 году Виктор Васнецов бросил семинарию и уехал в Петербург. Зимой этого года он занимался живописью в школе своего друга — художника Ивана Крамского, а спустя год поступил в Петербургскую академию художеств.

В академии Васнецов получил две малые серебряные медали за учебные работы, а через два года ему вручили Большую серебряную медаль за картину «Христос и Пилат перед народом». В это время художник рисовал иллюстрации к сказкам и литературно-педагогическим трудам Николая Столпянского — «Народная азбука», «Солдатская азбука». Во время жизни в Петербурге Виктор Васнецов создавал полотна бытового жанра — «Нищие певцы», «С квартиры на квартиру», «Рабочие с тачками». В 1874 году живописец получил бронзовую медаль на Всемирной выставке в Лондоне за картины «Книжная лавка» и «Мальчик с бутылкой вина».

Виктор Васнецов — мастер исторической живописи

После окончания академии художник уехал с друзьями за границу. Там продолжил писать, участвовал в выставках и салонах. В парижской мастерской своего друга Василия Поленова Васнецов набросал эскиз картины «Богатыри» — первого полотна по мотивам русских былин.

Васнецов прожил за границей около года, в 1877 году вернулся в Москву. Здесь познакомился с коллекционером Павлом Третьяковым, часто бывал на музыкальных вечерах в его семье.

В московский период художник писал картины с сюжетами из истории и сказок Древней Руси. Одно из первых полотен — «После побоища Игоря Святославича с половцами» — экспонировалось на VIII выставке передвижников. Картину купил Павел Третьяков.

Познакомился Васнецов и с меценатом Саввой Мамонтовым, стал участником его Абрамцевского кружка. Мамонтов предложил художнику написать три картины для интерьера управления Донецкой железной дороги. Так появились полотна «Битва скифов со славянами», «Ковер-самолет», «Три царевны подземного царства». Однако члены правления отказались от полотен со сказочными сюжетами. Картины выкупили Савва Мамонтов и его брат.



Виктор Васнецов много бывал в Абрамцеве в усадьбе мецената, писал портреты членов его семьи. Окрестности Абрамцева появились и на других картинах Васнецова: березовые рощи и извилистые речки, овраги и пруды, поросшие осокой. Здесь в 1880 году художник написал «Аленушку».

«Аленушка» как будто она давно жила в моей голове, но реально я увидел ее в Ахтырке, когда встретил одну простоволосую девушку, поразившую мое воображение. Столько тоски, одиночества и чисто русской печали было в ее глазах... Каким-то особым русским духом веяло от нее».

Виктор Васнецов

Храмовая роспись и архитектура

Виктор Васнецов пробовал себя и в архитектуре. Он создал эскизы для построек в усадьбе Мамонтовых, по рисункам Васнецова и Поленова в Абрамцеве построили церковь Спаса Нерукотворного. Также художник нарисовал эскизы собственного дома-мастерской, особняка Ивана Цветкова, главного фасада Третьяковской галереи в Лаврушинском переулке в Москве.

В начале 1885 года профессор Петербургского университета Адриан Прахов, один из учителей Васнецова, предложил ему расписать только что построенный Владимирский собор в Киеве. Васнецов называл роспись храма главной работой своей жизни — он посвятил ей около 11 лет. Художник говорил: «Нет на Руси для русского художника святее и плодотворнее дела, как украшение храма». Во время работы Виктор Васнецов изучал памятники раннего христианства в Италии, фрески Софийского собора в Киеве, использовал знания иконописи и храмового зодчества, полученные в семинарии.

«Иной раз полно, ясно и прочувствованно, вполне излагается на словах то, что происходит в душе, но когда дело дойдет до осуществления того, о чем мечтал так широко, тогда-то до горечи чувствуешь, как слабы твои мечты, личные силы — видишь, что удастся выразить образами только десятую долю того, что так ясно и глубоко грезилось».

Виктор Васнецов

Всего было создано около 400 эскизов, расписано свыше 2000 квадратных метров. Собор освятили в 1896 году в присутствии императора Николая II и его семьи. После Владимирского собора художник расписывал храмы в Петербурге, Гусь-Хрустальном, Дармштадте, Варшаве.



До конца жизни Виктор Васнецов продолжал писать картины по мотивам сказок. В 1898 году он закончил полотно «Богатыри», над которым работал 25 лет.

«Я работал над «Богатырями», может быть, не всегда с должной напряженностью, но они всегда неотступно были передо мною, к ним всегда влеклось сердце и тянулась рука!»

Виктор Васнецов

Виктор Васнецов умер в своей мастерской в 1926 году. Художника похоронили на Введенском кладбище в Лефортово.

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

Архитектура и скульптура II половины 19 века (<https://ppt-online.org/328133>)

СКУЛЬПТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ 19 ВЕКА.

Во второй половине XIX века русская скульптура не получила такого широкого развития, как живопись. Во второй половине XIX века русская скульптура не получила такого широкого развития, как живопись. Как и архитектура, она в большей степени зависела от государственных или частнокапиталистических заказов и от официальных вкусов. С другой стороны, ведущее в русском искусстве критическое направление было чуждо самой специфике скульптурного искусства, которому ближе положительные идеалы. Не случайно в скульптуре второй половины XIX века были живучи традиции позднего классицизма.

Особенно затруднено развивалась монументальная скульптура, представленная в этот период лишь единичными произведениями. Наибольшей известностью. Особенно затруднено развивалась монументальная скульптура, представленная в этот период лишь единичными произведениями. Наибольшей известностью пользовалось искусство М. О. Микешина скульптора академического направления. Ему принадлежат три крупнейших монумента того времени - памятники "Тысячелетию России" в Новгороде (1862), Богдану Хмельницкому в Киеве (1870) и Екатерине II в Петербурге (1873). Большую популярность приобрел памятник А. С. Пушкину в Москве скульптора А. М. Опекушина. Правда, ему свойственна некоторая мелочная детализация, но в созданном скульптором образе поэта счастливо сочетаются жизненность, теплота, возвышенность и благородство.

Несколько в лучшем положении находилась станковая скульптура. Подъем демократического искусства сказался на творчестве ряда. Несколько в лучшем положении находилась станковая скульптура. Подъем демократического искусства сказался на творчестве ряда мастеров - Ф. Ф. Каменского, М. А. Чижова, И. Я. Гинцбурга. На их развитие повлиял бытовой жанр - ведущий в живописи той эпохи, он способствовал проникновению в их искусство жизненных сюжетов: "Вдова с ребенком" (1868) Ф. Ф. Каменского, "Первый шаг" (1870) и "Крестьянин в беде" (1872) М. А. Чижова, "Мальчик, собирающийся купаться" (1886) И. Я. Гинцбурга - и обусловил большую естественность пластической формы. Заметное развитие получил мало распространенный ранее анималистический жанр. Особенно значительную роль в его успехах сыграли Е. А. Лансере (ил. 172) и А. Л. Обер. Последний целиком посвятил свое творчество изображению животных. Эти скульпторы постоянно работали с натуры и прекрасно изучили мир своих четвероногих моделей.

М. М. АНТОКОЛЬСКИЙ (1843 -1902). Наиболее последовательно и ярко реалистическое направление в русской скульптуре. Наиболее последовательно и ярко реалистическое направление в русской скульптуре второй половины XIX века выразилось в творчестве и воззрениях Марка Матвеевича Антокольского. На формирование творчества Антокольского значительно воздействовал бытовой жанр. Это отразилось в сюжетах его ранних произведений, взятых из повседневной жизни ("Еврей-портной", 1864, "Еврей-скупой", 1865), и в их подробной повествовательности, характерной для жанровых картин 1860 -х годов. Статуя "Иван Грозный" (1871, ил. 171) прославила его. Антокольский показал Грозного - царя. Это ощущается в его властности, внутренней силе, подчеркивается элементами жанра, такими, как подробно вылепленный трон, посох и царская шуба. Столь же глубоко, но в то же время более пластично решен скульптором образ Петра I (1872). У Антокольского дан героизированный образ царя. Могучая фигура Петра I, как бы обвеваемая ветрами, словно олицетворяет бурную жизнь России начала XVIII века. В 1872 году Антокольский уезжает за границу. Он живет в Риме, затем в Париже, только ненадолго приезжая на родину. Его

по-прежнему привлекают сильные личности. В психологизме Сократа ("Смерть Сократа", 1882), в борьбе разума с человеческой косностью, тупостью и ограниченностью ("Спиноза", 1882) узнаются типичные черты передвижнического искусства, но этим скульптурам уже не хватает действенной силы и оптимизма. Не случайно Сократ изображен в свой смертный час, а Спиноза - тяжелобольным.

МИХАИЛ КОЗЛОВСКИЙ Михаил Козловский был наиболее значительной фигурой в области классицистической пластики конца XVIII **МИХАИЛ КОЗЛОВСКИЙ** Михаил Козловский был наиболее значительной фигурой в области классицистической пластики конца XVIII века. Ему лучше прочих удавались произведения, исполненные большого гражданского звучания, насыщенные идеалами патриотизма («Геркулес на коне» , «Яков Долгорукий» , «Бдение Александра Македонского»), которые стали примером содержательности русской пластики. Особенно значительны его последние работы — фонтан «Самсон» и памятник Суворову в Петербурге, в которых русский классицизм XIX века нашел самое совершенное выражение.

ИВАН МАРТОС В начале XIX века ведущее положение в русской скульптуре занимал Иван Мартос, **ИВАН МАРТОС** В начале XIX века ведущее положение в русской скульптуре занимал Иван Мартос, который работал очень плодотворно и в самых разных жанрах — портреты, декоративные статуи и рельефы, надгробия.

БОРИС ОРЛОВСКИЙ Продолжением этой патриотической тематики, однако уже целиком связанной собственно с историей Отечественной **БОРИС ОРЛОВСКИЙ** Продолжением этой патриотической тематики, однако уже целиком связанной собственно с историей Отечественной войны, стали памятники работы Бориса Орловского в честь Кутузова и Барклая-де-Толли перед Казанским собором. Орловский. «Памятник Барклаю-де-Толли». 1836

Архитектура второй половины XIX века в России

На развитии архитектуры второй половины XIX века отразилось развитие российского капитализма после реформы 1861 года. Появлению новых типов архитектурных сооружений того времени — вокзалов, крытых рынков, доходных домов, больниц, школ - способствовало развитие промышленности, увеличение торговли, рост производительных сил.

Вторая половина XIX века в России - время, которое отдано эклектике, а именно смешению исторических стилей.

Возведение зданий происходило в ренессансном, готическом или мавританском стиле, путем копирования архитектурных форм или деталей фасадов, сочетая сразу несколько стилей, либо использование только одного из нескольких. Характерным примером постройки в одном «вкусе» является дворец Великого князя Владимира Александровича в Петербурге (А.И. Резанов), построенный в 1867-1871 гг в стиле итальянского палаццо с одновременным использованием в отделке внутреннего убранства тем рококо, классицизма и элементов «русского стиля».

В художественном отношении архитектура того времени оценивалась как архитектура упадка. Архитекторы материально зависели от частных предпринимателей, что свело практически к нулю осуществление крупномасштабных проектов. Основным заказчиком выступала русская буржуазия. На 30-40 гг XIX века приходится постепенная утрата ясности и простоты архитектурного художественного образа, что привело к неизбежной потере единства стиля, к господству эклектики.

Рациональная планировка сооружений того периода активно маскировалась архаичностью. Ограниченность по объему этих форм приводила к применению их в архитектурных сооружениях, в независимости от их прямого назначения. Оформление

современных зданий декоративными элементами из русского зодчества обладало эклектичным, поверхностным характером, что усиливало противоречивость. Государственное строительство, грамотно продуманные в архитектурном смысле застройки уступили место сокращению строительства государственных объектов и увеличению числа частных построек. Качество архитектурных ансамблей с точки зрения их эстетичности и плановости оттеснялось на второй план, либо вовсе игнорировалось. В итоге городские территории развитого капитализма выглядели как хаотичные застройки, что несомненно наложило отпечаток на городской облик.

Масштабы сооружений характеризовались несогласованностью и диспропорцией, пышный центр резко контрастировал с убожеством окраин. Фабричные и заводские комплексы были своеобразными уродующими конструкциями для городского облика. Стремление архитекторов того времени придать таким сооружениям стиля путем включения в облик случайного орнамента в кирпиче, не давало нужного эффекта. Решения, которые искали архитекторы в декоративных формах прошлого именуется историзмом или, как сказано выше, эклектикой. Исследователи замечали, что данное направление было реакцией на зависимость от традиций классицизма. Период историзма приходится на 1830 - 1900 годы.

Этапы историзма (эклектизма) в архитектуре России

- готический историзм (1830-1860);
- ренессанс, барокко, рококо (1840-1870);
- русский стиль.

Первый этап историзма ознаменовал себя увлечением готикой - в Петергофе был возведен коттедж А. Менелеса, в стиле «неоготика» - церковь в Парголово архитектора А.П. Брюлова. Особо ярко «неоготика» проявила себя в мебелировке, интерьерных решениях Зимнего дворца. В Новом Петергофе — царские конюшни и вокзал Н.Л. Бенуа. «Помпейская» и греко-эллинистическая архитектура представлена Царицыным павильоном в Петергофе архитектора А. Штакеншнейдера, и Новым Эрмитажем в Петербурге Л. Кленце. Небольшая часть интерьеров Зимнего дворца, пострадавшая в пожаре 1837 года была выполнена в стиле «неоренессанса» и «необарокко» архитектором А. Брюлловым. А. Штакеншнейдер построил в «необарокко» дворец княгини Белосельской-Белозерской на Невском проспекте у Аничкова дворца. Он же в стиле «неоренессанс» запроектировал Николаевский дворец. Мавританские и Египетские мотивы были воплощены в проектах домов княгини Мурузи, архитектором А. Серебряковым, и в Египетских воротах А. Менепаса в Царском Селе, соответственно. На тему русского зодчества стилизованны работы К. Тона, как например Большой Кремлевский дворец. Каждый архитектор того времени старался выразить образы эклектизма по своему.

На втором этапе историзма (70-80-е годы) в архитектуре вовсе исчезают классицистические традиции. Каркасные металлические конструкции и покрытия вызывают к жизни рациональную архитектуру с новыми конструктивными и функциональными концепциями. В связи с появлением совершенно новых типов зданий, функциональность и целесообразность встала во главу стиля. Появились новые по назначению сооружения: выставочные залы, банки, больницы, вокзалы и т. д.

«Русский стиль» захватывает умы архитекторов. Этапы «русского стиля» в архитектуре России русско-византийский; ропетовский; неорусский. **Русско-византийский этап** ярко выражен в творчестве К. Тона (храм Христа Спасителя в Москве, 1839-1883, разрушен в 1931, восстановлен в 1998 г.) Ропетовский стиль унаследовал свое наименование по псевдониму архитектора И.П. Петрова-Ропет, до этого разрабатывался профессором Академии художеств А.М. Горностаевым. На этапе данного стиля становятся модными шатровые завершения, декоры в виде узоров - «мраморные полотенца и кирпичная вышивка» - так названы мотивы в современности. Типичными образцами данного стиля являются: Храм Воскресения на крови А.А. Парланда в Петербурге, в Москве: здание

Исторического музея А.А. Семенова и В.О. Шервуда, здание Городской думы (Д.Н. Чичагов), здание Верхних торговых рядов А.Н. Померанцева. Представленные примеры зданий обладают вполне современной планировкой интерьеров, которая никак не соотносится с фасадом, выполненном в подражательном стилистике древнерусской архитектуры. Это произошло по причине того, что И. Ропет и В. Гартман взяли за основу русское деревянное зодчество.

Третий этап «русского стиля» – «неорусский». Является предшественником модерна и несет в себе российский вариант национального романтизма. Первая постройка стиля — церковь Спаса Нерукотворного (1881-1882). При всем недостатке художественных достоинств архитектуры второй половины XIX века, период обладал важной миссией для постановки новых задач и поиска новых стилей.

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

Итоговые вопросы по теме: « Русское искусство 19 века»:

1. Основоположник критического реализма в живописи 50-60 гг. XIX в.?
2. Русский художник-баталист 2 половины XIX в.?
3. Автор картины «Владимирка»?
4. Какой храм в Петербурге посвящен победе России в войне 1812 г. над Наполеоном?
5. Архитектурный стиль, сменивший классицизм в середине XIX в. в России?
6. Автор «Медного всадника»:
7. Элементом какого стиля является валюта?
8. Какой стиль прошлого применил В. Баженов при строительстве усадьбы в Царицыно?
9. Основной жанр картин В. Сурикова?
10. В каком стиле был спроектирован К. Тоном храм Христа Спасителя в Москве?
11. Как называлась Организация художников, возникшая в Петербурге в 1898г.?
12. Стиль искусства начала XX века, сменивший эклектику?