Вопросы к зачету (коллоквиуму) по культурологии

(2016/17 уч. год, второй семестр)

Вопросы по лекциям

1. Представления о времени и прошлом в культуре Средневековья и Возрождения

Средневековый человек ощущал себя полем битвы между ангелом и демоном.

Средневековые люди испытывали страх перед Античностью (потому что это грех).

Савонарола – выступает против Античности. Пико делла Мирандола, несмотря на гуманизм, поддерживает Савонаролу.

Гильдеберт Турский «Римские элегии» - восхищается Римом.

Иоахим Флорский (12 век) - не верит, что будет конец света. Делит всемирную историю на 3 периода: Бог-Отец, Бог-Сын и Святой дух. Его последователи- адамиты.

Н.Макиавелли в «Рассуждениях о первой декаде Тита Ливия» писал, что история может чему-то научить. Античности надо подражать в общем, а не в деталях. Тем не менее, считал, что историю пишут победители, поэтому она не объективна.

Люди Ренессанса знали, в какую эпоху они живут. Дж.Вазари, которому принадлежит понятие «век Возрождения» , писал, что вся история искусства – это смена расцвета и упадка.

У человека появляется потребность в собственных часах, он начинает следить за временем.

Появляются трактаты, говорящие о ценности времени, страх краткости жизни.

Музыка символизировала быстротечность времени, поэтому музыкальные инструменты на картинах часто становятся атрибутами смерти.

Противоречивое отношение к музыке. Согласно теории Пифагора, музыка – средство познания мира. Бог – музыкант, душа – инструмент. Музыка входила в состав семи свободных искусств. С другой стороны, возникает страх перед музыкой, потому что это грех.

Петрарка «Книга писем о делах повседневных». Письма Цицерону. Обвиняет Цицерона в том, что он был человеком, а не только великим философом. Объясняет, почему он стал заниматься Античностью – потому что современность невыносима.

1. Понятие Просвещения. И.Кант о Просвещении

И.Кант – эссе «Ответ на вопрос: Что такое Просвещение?» Считает, что большинство людей находятся на стадии духовного несовершеннолетия.

Просвещение — это выход человека из состояния своего несовершеннолетия, в котором он находится по собственной вине. Несовершеннолетие есть неспособность пользоваться своим рассудком без руководства со стороны кого-то другого. Несовершеннолетие по собственной вине — это такое, причина которого заключается не в недостатке рассудка, а в недостатке решимости и мужества пользоваться им без руководства со стороны кого-то другого.

По мнению Канта, суть просвещения заключается в том, чтобы постепенно (а не революционным путем), научить общество думать над тем какими принципами, законами и правилами оно руководствуется в своей гражданской, духовной и повседневной жизни. Кант призывает власти не запрещать гражданам заниматься свободным и публичным обсуждением тех вопросов, которые возникают по поводу существующего государственного устройства, религиозной традиции и образования как у ученых, так и у простых обывателей. Коль скоро при публичном обсуждении в обществе будет высказано общее мнение о препятствовании прогрессу и просвещению общества тех старых традиций, религиозных установлений или бытовых предрассудков, которые не составляют основу государства, от всего этого надо отказываться, ибо этого требует свойственная природе человека тяга к поиску все более совершенных и разумных принципов жизнеустроения.

Кант считает, что революция ни к чему не приводит, так как даже тогда люди будут полагаться на авторитеты.

3. Образы прошлого в культуре XVIII века

В 18 веке доминирующий образ прошлого – Античность. И.Винкельман «История искусств в древности». Античное искусство – благородная простота и спокойное величие. Считал, что современный художник не свободен, он выполняет заказ. Социальные условия играют решающую роль в развитии искусства.

4. Образы XVIII века в культуре последующих эпох

Оценка русского искусства XVIII столетия в русском и советском искусствознании была неодинаковой. Уже в 40-х годах XIX столетия Н. Кукольник сетовал на то, что мы предали забвению свое прошлое и воспринимаем современное искусство как «пришелицу». Славянофилы в середине и второй половине XIX в. ругали искусство предыдущего столетия за отрыв от древнерусских корней. В.В. Стасов, выражая общую позицию демократической критики, видел в нем лишь выражение дворянской культуры, дворянских идеалов, порицал его за копиизм и подражательность, за «провинциальное повторение французской моды». Виолле ле Дюк вообще писал, что до XVIII века русское искусство было поклоном Востоку, а с XVIII века – Западу. И только в последней трети XIX столетия усиливается внимание к искусству этого периода, особенно мы здесь обязаны «мирискусникам».

Теодор Адорно, Мартин Хокхаймер «Диалектика Просвещения». Критикуют 20 век. Человек деградирует, и в этом виновато Просвещение. «Расколдовывание» природы привело в конце концов к катастрофам 20 века.

Томас Манн «Наблюдения аполитичного». Противопоставляет культуру и цивилизацию. Цивилизация для него – прагматизм, атеизм, политиканство. I Мировая война - война культуры (Германия) и цивилизации (Франция). Развивает идеи Ницше о 18 веке. Не любит 18 век за то, что он пытается подчинить человека природе. Он заметил, что 18 век возвращается. Потому что люди 20 века политизированы, находятся во власти утопии, отказались от здравомыслия 19 века.

5. Образы Средневековья и Возрождения в культуре XIX-начала ХХ века

Среди романтиков преобладал интерес к Средневековью. Для них Средневековье становится «золотым веком», идеалом. Считалось, что средневековые люди были религиозными. Сейчас все стали эгоистами. В Средние века народ был аполитичным. Только в Средние века человек мог развиваться гармонично и был цельной личностью, мог полностью себя реализовать.

Сборник стихов «Волшебный рог мальчика». Кельнский собор (средневековый) для романтиков стал символом возрождения Германии.

Отрицательно относился к Средневековью Гейне. Но средневековье страшит его не так, как язычество. По мнению Гейне, христианство сдерживает людей. В современности он видел возрождение язычества.

Фантом Средневековья также пугал Томаса Манна. Считал, что грядет готический человек – не фанатик, а журналист.

6. Жизнь в гармонии с природой как образ «идеального прошлого» (Образ «добродетельного дикаря») в европейской культуре

Возникает легенда о диких людях, которые когда-то были цивилизованными, но потом отказались от цивилизации, но остались добродетельными. Руссо «Способствовало ли развитие наук и искусств улучшению нравов?» Обрушивается на культуру.

7. Проблема творчества и авторского самосознания в культуре Средневековья и Возрождения

Во времена Средневековья человек не являлся собственником своего творения. Нужно было ссылаться на авторитеты.

Вопросы по семинарам и для самостоятельного изучения

1. Европейское искусство XVII века

Раньше человек был главным в живописи, а природа была только фоном. Теперь выделяется пейзажная живопись. Пейзажная живопись показывает, как мал человек перед лицом природы.

Не случайно XVII век называют иногда веком живописи. Именно в этот период были созданы непревзойденные шедевры европейской живописи — достаточно вспомнить полотна Рембрандта и Веласкеса, Хальса и Рубенса, Пуссена и Караваджо. Главное в этом небывалом расцвете искусства — немыслимое ранее расширение возможностей живописи, активное отношение к действительности, глубина психологического проникновения во внутренний мир человека.

В ХVII веке огромное значение приобретает проблема художественного стиля. Если на предшествующих этапах развития искусства стиль мог существовать благодаря своей стабильности и отточенности на протяжении чрезвычайно длительного времени, то теперь, в пределах одного столетия, рождаются и сосуществуют несколько стилей. Так, в Х VII веке одновременно возникли и параллельно развивались два ведущих стиля эпохи — барокко и классицизм.

Стиль барокко, возникший в начале ХVII века, в отличие от классицизма не имел своей развернутой эстетической теории. Для искусства барокко, стремящегося к созданию большого стиля, было характерно представление о мире как о некоем космическом единстве, о могучей стихии, объединяющей небо и землю, богов и людей и находящейся в непрестанном движении и изменении. Композиции барочных полотен пронизаны повышенной динамикой. Все формы находятся в бурном движении, человеческие эмоции всегда приподняты, а страсти подчас граничит c аффектом. Живописи барокко присуща известная театральность.

Несмотря па то, что для живописи барокко столь типичны произведения, выполненные па библейские и евангельские темы, было бы неправильно считать это искусство религиозным, хотя церковь охотно и часто его использовала.

Классицизм как стилистическая система во многом представляет собой полную противоположность барокко. В отличие от барокко классицизм складывался медленнее и в XVII веке получил распространение лишь во Франции. При этом он создал достаточно подробно разработанную эстетическую теорию, хотя на практике не всегда следовал ей до конца. Если стиль барокко (как, впрочем, и большинство стилей мирового искусства) нашел свое наиболее полное выражение в архитектуре, скульптуре и потом уже в живописи, то классицизм XVII века проявился в живописи в не меньшей степени, чем в других видах искусства. О том, какое значение ей придавали, свидетельствует высказывание Пуссена, крупнейшего представителя не только искусства классицизма, но и его теории, который писал: Живопись есть не что иное, как изображение духовных понятий, хотя и воплощенных в телесных фигурах.

Но, разумеется, в основном классицизм отличается от барокко отношением к миру и человеку, пониманием того места, которое человек занимает в окружающей действительности. Основной пафос, сама суть классицизма — это рациональное начало, гармония, упорядоченность и возвышенность. Таков, во всяком случае, идеал искусства классицизма, в котором гражданственность, нравственный долг, благородство и героизм человека неизменно выступали на первый план.

И есть еще одна особенность искусства XVII века, которую не знали предшествующие эпохи — одновременное развитие искусства сразу в нескольких странах, отсутствие национальной замкнутости, усиление по сравнению с прошлым того, что на современном языке принято называть культурными контактами” (общение между художниками разных стран, обучение и поездки в другие страны и т. д.).

Хотя культуру и искусство XVII века можно назвать общеевропейскими, особенно значительный вклад принадлежит пяти странам— Италии, Испании, Фландрии, Голландии и Франции. Поэтому мы кратко остановимся на характеристике живописи и важнейших мастеров этих национальных школ, представленных в нашем альбоме.

В Италии, где в XVII веке окончательно восторжествовала католическая реакция, очень рано формируется, расцветает и становится господствующим направлением искусство барокко. Однако не живопись барокко, связанная в Италии главным образом с помпезными церковными росписями, равно как и не живопись так называемых болонских представляющая собой своеобразную, эклектическую в своей основе попытку создания классического стиля, определила наивысшие достижения итальянского искусства XVII века. Они связаны, прежде всего, с мощным реалистическим направлением, восходящим к творчеству Караваджо.

Самым значительным итальянским живописцем этого времени был Микеланджело Караваджо (1573 — 1610), которого можно причислить к крупнейшим мастерам XVII века. Хотя на первый взгляд может показаться, что он отошел от классических традиций эпохи Возрождения, более того— ниспровергал их, в действительности пафос его реалистического искусства явился их внутренним продолжением, заложившим основы реализма XVII столетия.

Герои большинства произведений Караваджо — люди из народа. Обычно художник изображает одну-две фигуры, взятые крупным планом, вплотную приближенные к зрителю и написанные со всей пластичностью, материальностью и зримой достоверностью. Большую роль начинает играть в них окружающая среда, бытовой интерьер и натюрморт (Караваджо принадлежит один из первых натюрмортов в европейском искусстве). В тех случаях, когда художник обращался к религиозным сюжетам, он полностью сохранял в них реалистические принципы своей бытовой живописи, из-за чего неоднократно вступал в конфликт с церковью и подвергался преследованиям.

Искусство Испании, как я вся испанская культура, отличалось большим своеобразием. Трагедия испанского Возрождения заключалась в том, что, не достигнув стадии высокого расцвета, оно сразу же вступило в период упадка и кризиса, которые были обусловлены особенно сильной в этой стране католической реакцией. Однако на рубеже XVI и XVII веков здесь появляется такая значительная фигура, как Эль Греко (Доменико Теотокопули; 1541—1614), первый подлинно великий живописец Испании.

Эль Греко настолько субъективно и эмоционально преображает реальную действительность, что в результате рождается какой-то особый, существующий лишь в его полотнах мир, в котором земное и небесное образуют нерасторжимый сплав. Земля и небо сливаются в его композициях в единое пространство, незнающее границ и не имеющее временной определенности. Существа, населяющие этот мир, будь то люди или святые—напоминают, скорее, бесплотные тени, колеблющиеся на ветру, подобно пламени свечи, я находящиеся в непрестанном движения.

Диего Родригес де Сильва Веласкес (1599 — 1660) принадлежит к числу величайших гениев не только испанской, но и мировой живописи.

Веласкес внес много нового во все жанры живописи, к которым он обращался. В каждом из них — будь то исторический жанр или портрет, мифологическая картина или пейзажный этюд, изображение обнаженного тела или бытовая сцена— он достиг поразительных результатов, во многом предвосхитив открытия европейской живописи последующих веков.

Быть может, с наибольшей отчетливостью это проявилось в портретах. Кого бы ни изображал Веласкес — членов королевской семьи, знатных кавалеров и дам или придворных шутов, юродивых и калек, — он с равным вниманием, глубиной и объективностью раскрывал внутренний мир портретируемого. Веласкес никому не льстил, никогда не приукрашивал и не идеализировал своих героев.

Фламандское искусство в каком-то смысле можно назвать уникальным явлением. Никогда еще в истории маленькая страна, находившаяся в столь зависимом положении, не создавала такой самобытной и значительной по своим масштабам культуры.

В ходе Нидерландской буржуазной революции северная часть Нидерландов— Голландия завоевала независимость и превратилась в самостоятельную буржуазную республику. Южные области под общим названием Фландрия вынуждены были подчиниться власти испанских Габсбургов. Многолетняя борьба закончилась поражением, но оставила неизгладимый след во всей духовной жизни народа, пробудив в нем неиссякаемый источник сил. Утверждались гуманистические и демократические идеалы. Творческие силы Фландрии XVII века находят свое выражение в искусстве, прежде всего в живописи.

Среди многих талантливых художников Фландрии, таких, как Ван Дейк, Йордан-с, Броувер, Снайдерс, главой национальной школы и одним из крупнейших европейских мастеров XVII века по праву считается Рубенс.

Творчество Рубенса оказало решающее влияние на сложение всей фламандской школы живописи. Его школа дала немало первоклассных художников, среди которых первое место, бесспорно, принадлежит Ван Дейку.

Антонис Ван Дейк (1599 —1641), поступивший в мастерскую Рубенса девятнадцатилетним юношей, почти сразу занял положение не столько ученика, сколько, скорее, помощника я соавтора мастера, который доверял ему завершение ряда собственных композиций. Очень скоро, однако, определяется истинное признание Ван Дейка— портретный жанр. Ван Дейк создает свой тип парадного портрета, в котором человек предстает как бы приподнятым над обыденностью, очищенным от всего преходящего, житейского, бытового. Его привлекают в модели, прежде всего душевная утонченность и благородство, богатство внутренней жизни и интеллект. С годами эти качества все заметнее переходят в изысканность и аристократичность.

Прямой противоположностью Ван Дейку было творчество другого крупнейшего мастера фламандской живописи — Якоба Йордана (1593—1678). Хотя он непосредственно и не принадлежал к школе Рубенса, его искусство является развитием одной, но существенной стороны творчества главы фламандской школы — народного, открыто демократического начала. Заметное воздействие на Йордана оказали также старые нидерландские мастера, а из современных ему живописцев — Караваджо.

Одним из первых голландских мастеров, чье искусство совершило подлинный переворот в области портретной живописи, был Франс Хальс (1580— 1666). Хальс работал в различных видах портрета. С равным мастерством писал он большие групповые портреты и изображения детей, обычные камерные портреты и портреты, жанровые как бы стоящие на грани портретного и бытового жанра. Одним из первых он стал создавать портреты людей из народа — крестьян, содержательниц харчевен, рыбаков, нищих и т.д.

Вершиной голландского искусства XVII века является творчество Рембрандта, который принадлежит к числу мировых гениев живописи. Будучи одним из самых типичных голландских художников, он в то же время, подобно Веласкесу и Рубенсу, далеко выходят за рамки своей национальной школы.

Рембрандт Харменс ван Рейн (1606—1669) родился в Лейдене в семье мельника.

В Голландии наибольшего расцвета достиг бытовой жанр, представленный в нашем альбоме произведениями Яна Стена, Герарда Терборха и Питера де Хоха.

Они привлекают своей интимностью и искренностью чувств, поэтичностью и лиризмом, добротностью и мастерством живописи, хотя, конечно, эти особенности проявлялись у них по-разному. Так, творчество Яна Стена отличалось большей широтой, демократизмом и своеобразной бравурностью, тогда как Герард Терборх был более склонен к утонченности, тонкости в передаче оттенков настроения я изысканному колориту, а Питер де Хох — к созерцательной поэтичности, лиризму и интимности.

Мировое признание получил голландский натюрморт XVII века. Одним из жанров натюрморта становится «ванитас»- аллегорический натюрморт, композиционным центром которого традиционно является человеческий череп. Подобные картины предназначались для напоминания о быстротечности жизни, тщетности удовольствий и неизбежности смерти. Наибольшее распространение получил во Фландрии и Нидерландах в XVI и XVII веках, отдельные примеры жанра встречаются во Франции и Испании.

Термин восходит к библейскому стиху (Еккл. 1:2) «Суета сует, сказал Екклесиаст, суета сует, — всё суета!» (лат. vanitas vanitatum dixit Ecclesiastes vanitas vanitatum omnia vanitas). Символы, встречающиеся на полотнах, были призваны напоминать о бренности человеческой жизни и о преходящести удовольствий и достижений.

К середине XVII века достигает расцвета голландская пейзажная живопись. Лучшим ее представителем был Якоб ван Рейедаль, художник необычайно многогранный и значительный, намного опередивший развитие пейзажа в других странах.

Особое место среди передовых в области художественного творчества стран Европы занимала в XVII веке Франция. В разделении труда среди национальных школ европейской живописи при решении жанровых, тематических, духовных и формальных задач на долю Франции выпало создание нового стиля— классицизма. Это не только вывело ее живопись с второстепенных позиций, которые она занимала в XVI веке, но и обеспечило ей ведущее место в Европе, и французская школа сохранила его вплоть до ХХ века.

Высшие достижения классицизма в живописи связаны с творчеством крупнейшего художника Франции Никола Пуссена (1594—1665).

Облик Пуссена во второй половине его жизни предстает перед нами на знаменитом Автопортрете Героика, вера в способность человека совершить любой подвиг уступают теперь место волевому напряжению, стоицизму, необходимости отстаивать свои идеалы. Торжествующий оптимизм, прямая демонстрация этических и гражданственных идеалов сменяются в его сюжетных композициях раздумьями, исполненными грусти.

Особое место занимала группа так называемых живописцев реальности. Самым талантливым из них был Лун Ленен (1593 —1648), героями картин которого стали простые крестьяне.

2. Русское искусство XVIII века

Русское светское искусство родилась под грохот петровских салютов. Стремление к познанию мира, развитие наук, расширение книгопечатания, создание в конце петровского правления Академии наук – все это содействовало укреплению новой, светской культуры.

Пафос познания, равно как и пафос государственности, пронизывает и искусство. Русское искусство выходит на общеевропейские пути развития, отказываясь от средневековой замкнутости, но отнюдь не порывая с многовековыми национальными традициями.

Знакомство русских с европейским искусством происходило несколькими путями: западные художники приглашались на работу в Россию, европейские произведения искусства покупались за границей, а наиболее способные мастера отправлялись обучаться в заморские страны как пенсионеры, т. е. за государственный кошт.

Петр вынашивал план создания русской Академии художеств, разбирал предложенные ему проекты. Но самостоятельная Академия художеств при Петре организована не была.

Таким образом, русское искусство XVIII столетия во многом резко отличается от средневекового древнерусского искусства, хотя и имеет с ним внутренние связи. Характерными чертами искусства XVIII века являются обмирщение искусства, т.е. светский характер искусства; государственный, общественный характер; европеизация, заимствование форм европейского искусства; возрастающая роль рационального мышления и познания.

Крайне разнообразны были и новые стилистические приемы: своеобразное смешение элементов барокко, рококо, классицизма. Средним (связующим) звеном в системе стилей начала XVIII века является раннее барокко, которое получило название – «петровское барокко». Петровское барокко – архитектурный стиль, в котором слились влияния итальянского барокко, раннего французского классицизма и рококо, голландской гражданской архитектуры и ряда других стилей и направлений. Каждый на архитекторов, работавших в С.-Петербурге, вносил в облик сооружаемых зданий традиции своей страны, той архитектурной школы, которую он представлял. Таким образом, петровское барокко не является барокко в чистом виде, и этот термин достаточно условен.

Русской архитектуре начала XVIII века («петровское барокко») свойственны простота объёмных построений, чёткость членений и сдержанность декоративно-скульптурного убранства, пло́скостная трактовка фасадов. В отличие от нарышкинского барокко, популярного в это время в Москве, петровское барокко представляло собой решительный разрыв с византийскими традициями. Обращение к европейской архитектуре приносит на русскую почву иной идеал города – регулярно и рационально спланированный единый архитектурный ансамбль. Градостроительство отказывается от средневековой радиально-кольцевой схемы в пользу прямоугольной сети улиц, главных проспектов, сходящихся в одной точке, образуя «трезубец», и других подобных планировок Среди иностранных зодчих наиболее крупная роль в развитии архитектуры начало XVIII века принадлежало ДОМЕНИКО ТРЕЗИ́НИ (ок. 1670–1734), который в то время стал, по сути, главным архитектором Петербурга.

После смерти Петра I вкусы меняются, и теперь в России лучшие архитекторы строят дворцы императриц и сановников. В 1720-1730-е гг. работают талантливые зодчие М.Г. Земцо́в, И.К. Ко́робов и крупный градостроитель П.М. Еропкин. Михаил Григорьевич Земцо́в (1688-1743), русский архитектор. Представитель раннего барокко. Участвовал в создании Летнего сада в Санкт-Петербурге, дворцовых комплексов в Петродворце и в Екатеринентале (Кадриорг, совр. Таллин). Из культовых сооружений Земцова наиболее крупной была церковь Симеона и Анны на Моховой улице(1731-1734). Иван Кузьмич Ко́робов (1700(01)-1747) – русский архитектор и инженер, представитель раннего барокко.

Решительный переход от старого к новому, усвоения европейского художественного «языка» и приобщения к опыту мирового искусства особенно заметны в живописи. С началом XVIII в. главное место в живописи начинает занимать картина маслом на светский сюжет. Под влиянием западноевропейского искусства появляются в это время новые жанры и новые сюжеты. Особо значительным явлением в русском искусстве начала XVIII века была портретная живопись. Расцвет портретной живописи XVIII века был подготовлен с одной стороны довольно высоким уровнем развития парсуны в конце XVII века, с другой – влиянием западноевропейской живописи. Среди иностранных живописцев наиболее видное место занимали немец Иоганн Готфрид Танна́уер (1680-1737) и француз Луи Карава́к (1684-1754).

Для воспитания собственных кадров Петр I вводит пенсионерство, в 1716 году первые русские художники едут за границу учиться новому, светскому искусству. Одним из первых русских художников новой светской живописи в русском искусстве XVIII века считается ИВАН НИКИТИЧ НИКИ́ТИН (середина 1680х – не ранее 1742). ПОРТРЕТ ПРАСКОВЬИ ИОАННОВНЫ, ПЛЕМЯННИЦЫ ПЕТРА I (1714, ГРМ); ПОРТРЕТ ЦЕСАРЕВНЫ АННЫ ПЕТРОВНЫ (не позже1716, ГТГ), портрет Натальи Алексеевны, любимой сестры Петра I (1716). Написанный после возвращения из-за границы «ПОРТРЕТ СЕРГЕЯ ГРИГОРЬЕВИЧА СТРОГАНОВА» (1726, ГРМ) изображает полного энергии элегантного придворного, вышедшего из среды промышленников. «ПОРТРЕТ КАНЦЛЕРА ГАВРИИЛА ИВАНОВИЧА ГОЛО́ВКИНА» изображает умного, волевого дипломата, которому известны все тонкости государственной политики, обладающей напряженной внутренней жизнью, душевной серьезностью, сосредоточенностью, почти меланхолией. «ПОРТРЕТ НАПОЛЬНОГО ГЕТМАНА» (1720е, ГРМ) еще больше обладает внутренним психологизмом и живописной виртуозностью. Много раз Никитин писал Петра I. Ему приписывается знаменитый ПОРТРЕТ ПЕТРА I (в круге, начало 1620, ГРМ). Российский император изображен без атрибутов власти, которыми охотно злоупотребляли придворные портретисты европейских монархов. Он впечатляет величавостью облика самодержца, ощущением непреклонной воли и в то же время простотой и человечностью. Неподдельным глубоким волнением и искренней скорбью утраты проникнут другой портрет Никитина «ПЕТР I НА СМЕРТНОМ ЛОЖЕ» (1725, ГРМ).

Вторым наиболее известным художником, обогатившим русское искусство первой половины XVIII века достижениями европейской живописной школы, был АНДРЕЙ МАТВЕЕВИЧ МАТВЕ́ЕВ (1701–1739). От пенсионерского периода известно одно подписное и датированное 1725 годом произведение А. Матвеева «АЛЛЕГОРИЯ ЖИВОПИСИ». Это первая в России сохранившаяся до нас станковая картина на аллегорический сюжет. Небольшая по размеру, написанная на паркетированной доске, она изображает сидящую у мольберта аллегорическую фигуру живописи в окружении амуров. Ей позирует Афина Паллада, которой она придает на холсте черты Екатерины I. Такая метаморфоза не должна удивлять, если вспомнить, что Матвеев послал это произведение императрице с просьбой продлить его обучение, а для этого ему необходимо было продемонстрировать свое мастерство. По возвращении на родину, в Петербург, Матвеев сразу включается в работу по оформлению главного собора города – Петропавловского. В 1728 году Матвеев получает заказ на парные портреты супругов И.А. и А.П. Голицыных (Москва, част. собр. И.В. Голицына). Из них наиболее интересным представляется ПОРТРЕТ А.П. ГОЛИЦЫНОЙ, княгини, статс-дамы, и вместе с тем «князь-игуменьи» петровского «Всешутейшего собора» и «шутихи» Екатерины I, битой батогами в связи с делом царевича Алексея. «АВТОПОРТРЕТ С ЖЕНОЙ» (1729 (?), ГРМ) – самое известное произведение А. Матвеева. Матвеев первым из русских художников создал поэтический образ супружеского союза. Задушевность и простота, доверчивость и открытость, лиричность и душевная чистота – главные его черты. На обороте портрета горделивая надпись: «Матвеев Андрей, первый русский живописец и его супруга. Писал сам художник».

Крупным мастер резцовой гравюры и офорта в начале XVIII века был АЛЕКСЕЙ ФЕДОРОВИЧ ЗУ́БОВ (1682/3- после1749). Кроме архитектурных мотивов Зубов создавал и графические листы в жанре баталии – изображении военных походов и побед петровской флотилию

Рождение светской круглой скульптуры и монумента в русской искусстве первой половины XVIII века связано с распространением барокко и деятельностью итальянского скульптора БАРТОЛОМЕО КАРЛО РАСТРЕ́ЛЛИ (Растрелли-отца, или Растрелли Старшего, как его называют историки искусства, 1675, Флоренция –1744, Петербург). БЮСТ А.Д. МЕНШИКОВА (1716-1717, бронза, ГЭ) – первая работа Б.-К. Растре́лли в России. Создан несколько театральный, внешне эффектный, величественный образ «полудержавного властелина», про которого чуть ли не сам Петр остроумно сказал при случае: «Он в беззакониях зачат, во грехах родился и в плутовстве скончает живот свой». Расцвет русской монументальной скульптуры начинается с первого русского монумента, исполненного Б.-К. Растрелли, – СТАТУЯ АННЫ ИОАННОВНЫ С АРАПЧОНКОМ (1732–1741, ГРМ), одного из ярчайших памятников по цельности художественного образа и пластической выразительности. Статуя Анны Иоановны по барочному эффектна, но в образе нарядной многопудовый старой женщины с отталкивающим лицом слились воедино азиатский деспотизм и изощренная западноевропейская придворная роскошь. За 1741–1744 гг. при новом царствовании дочери Петра Елизаветы Петровны, на которую смотрели с надеждой, как на продолжательницу дел Петра, он создает конный монумент императора, найдя в свои 60 с лишним лет творческие силы совершенно изменить первое барочное решение 1720-х годов. «КОННЫЙ МОНУМЕНТ ПЕТР I» Б.-К. Растрелли создает образ полководца, триумфатора в традициях, начало которых лежит еще в памятниках Марку Аврелию, «Гаттамелате» Донателло и «кондотьере Коллеони» Верроккьо.

Если с середины XVIII века самыми распространенными видами портрета были камерный и полупарадный, то со второй половины XVIII века популярными становятся такие виды портрета, как:

• парадный (внимание уделяется и передаче богатства быта, одежды, и перенесению на полотно индивидуальных особенностей человека, портретируемый изображался в полный рост);

• полупарадный (человек изображался не в полный рост, а по пояс или по колени);

• камерный (изображение по плечи, по грудь, максимум – по пояс, зачастую — на нейтральном фоне);

• интимный (игнорирование фона, основное внимание — внутреннему миру человека).

Иван Вишняков – Портрет Сары Фермор

Вишняков занимает особое место в этой среде. Он воспринял нормы парадного портрета внимательно, но они приобрели у него несколько напряженную, но при этом изысканно изящную интерпретацию. В портретах детей Фермор, мальчика Голицына их застенчивость, непривычка к позированию органично сочетаются с деликатной манерой автора. «Отсюда проистекает смесь ломкой грации с неизбежной, но забавной выспренностью»[4]. Вишняков пишет портреты-картины с торжественной постановкой фигур, интерьерным или пейзажным фоном, который при этом остается условной средой, хоть и окрашенной особым настроением.

Антропов, Алексей Петрович

Особенно ценны его камерные портреты. Небольшие по размеру, «они характеризуются довольно однообразной грузноватой „посадкой“ фигуры, которой словно тесно в отведенном пространстве»[4] (А. М. Измайлова, М. А. Румянцева). «Благодаря жестковатой обводке теней, лица иногда вызывают ассоциацию с деревянной русской пластикой, с её тщательно отшлифованной и до иллюзорности ровно окрашенной поверхностью»[4].

И. Аргунов. «Портрет неизвестной в русском костюме»

Аргунов был крепостным, и это влияло на его творчество: воля заказчика часто преобладала над его желаниями.

Русская передовая общественная мысль второй половины XVIII века нашла выражение в просветительской философии, для которой были характерны вера в силу человеческого разума и ненависть ко всяким проявлениям социального неравенства и церковного мракобесия. Известную роль, в формировании русской просветительской идеологии сыграло и знакомство передовых людей России с сочинениями французских философов-материалистов XVIII века — Вольтера, Руссо, Дидро, д'Аламбера и других.

Большую роль в истории русского изобразительного искусства сыграла созданная в 1757 году в Петербурге Академия художеств, ставшая вскоре центром художественной жизни страны.

Еще в начале XVIII столетия в русском искусстве возникает историческая живопись как самостоятельный жанр. Однако своего наивысшего развития она достигает во второй половине века в творчестве А.Лосенко, И. Акимова, П. Соколова и Г. Угрюмова.

А.Лосенко - «Владимир и Рогнеда», «Прощание Гектора с Андромахой».

В области портретной живописи русские художники второй половины XVIII века также сказали свое новое слово. Знаменательно, что в эту пору создаются уже портреты не одной только знати и «сильных мира сего», но и ряда прогрессивных общественных деятелей. В этих портретах начисто отсутствуют элементы парадности и внешнего лоска; свое внимание художники обращают на передачу внутреннего содержания человека, на раскрытие силы его ума, благородства его помыслов и стремлений. Ъ

Боровиковский – Портрет Лопухиной, Портрет Екатерины II (бабушка с собачкой), Портрет Нарышкиной.

Рокотов – Портрет Ломоносова, Портрет Екатерины II (парадный)

Левицкий – Портрет Демидова (с лейкой)

Больших успехов достигает в XVIII веке и скульптура. Достаточно назвать имена Ф. Шубина, Ф. Гордеева, М. Козловского, И. Мартоса Ф. Щедрина, И. Прокофьева и других выдающихся русских ваятелей, чтобы представить себе ее взлет.

Подлинным триумфом портретного искусства в области скульптуры явилось творчество Шубина, работы которого всегда поражают глубиной психологического проникновения в образ портретируемого.

Значительны и творения Козловского, особенно те его произведения, которые были созданы в самом конце XVIII и в начале XIX столетия. «Геркулес на коне», «Бдение Александра Македонского», статуя «Самсон» и, наконец, знаменитый памятник Суворову выражают прогрессивное содержание и передовые идеи времени в совершенной художественной форме.

3. Русская религиозная живопись XIX века (А. Иванов, Н. Ге)

А. Иванов был новатором не столько в нахождении сюжета, сколько в отношении к главному Герою картины — Иисусу Христу. А. Иванов отнесся к сюжету как к самой важной вехе в жизни не только одного народа, но всего человечества. А. Иванов создает поистине ренессансную картину, которой отдает практически всю свою жизнь.

Картина кажется композиционного простой. На первом плане толпа, по-разному принимающая Мессию. В глубине — Он сам. Попробуем прочесть эту композицию как текст, как Слово, написанное на языке народа, к которому Мессия пришел, т.е. справа налево. Так не принято рассматривать произведения искусства, но эта картина допускает исключение, т.к. в ней разорвать Слово и Образ невозможно, а европеец не может забыть, что «В начале было Слово». Итак, справа толпа фарисеев, повернутых спиной к Иисусу. Их лица и позы демонстрируют неприятие и осуждение. Кажется, что группа эта оползает вниз, словно наткнувшись на незримую преграду. Она немного уплощена, расплющена, и выглядит цельным монолитом, выражающим суровое отторжение Мессии.

Расположившаяся на первом плане картины группа образует как бы архитектурный фриз, справа и слева замкнутый как колоннами, группами из двух человек (справа — мужчина и мальчик, слева — старик и мальчик). Обе пары повернуты к зрителю и глаза их устремлены на Иоанна Предтечу. На лицах робкая надежда. Сидящий на корточках раб — ключевая фигура композиции толпы. Тут все многозначно: поза, свет, озаряющий лицо, улыбка безоговорочной радости. Его взгляд прямо приводит нас к могучей, больше натуральной величины фигуре Иоанна Предтечи, как бы раскрывающему объятия навстречу Христу. В левой руке Иоанна крест, правая указывает на Идущего, но по сути дела — на толпу фарисеев, обличая их неверие. Этот двойственный жест напоминает предсказание Предтечи о том, что за ним идет Тот, Чьи сандалии он не достоин развязать, и что потом из тюрьмы он пошлет учеников спросить: «Ты ли это, или ждать нам Другого?» Фигура Иоанна Богослова, следующего за Предтечей напоминает огненную птицу, распростершую крылья. Он, женственный и прекрасный, — сама любовь. Апостолы Андрей и Петр решительно устремляются к Идущему. Группа апостолов неожиданно завершается фигурой так называемого «сомневающегося», останавливающей это движение.

Необходимо сказать и о пейзаже, на фоне которого происходит действие. Природа тоже реагирует на чудо явления Мессии, а художник раскрывает нам смысл событий и через пейзаж. Действие происходит на берегу Иордана. Христос идет к толпе, как бы спускаясь с гор, подернутых любимой итальянскими живописцами голубоватой дымкой – «сфумато». Небо над головой Иисуса, явно утреннее, рассветное, тогда как в левом верхнем углу картины оно, скорее, закатное. И не только разные времена дня изображены в картине, но и разные времена года. В группе деревьев слева сухая ветвь оливы похожа на вскинутую в прощальном жесте руку, к людям же и Самому Христу обращена другая, молодая ветка, полная жизни – как полно жизни Его Пришествие. Собственно, это не только времена года, это еще и духовное событие: старое уходит, новое нарождается.

Взгляды А. Иванова претерпели сложную эволюцию в процессе работы над холстом.

Очень тонко трактует тему двух пространств исследователь творчества А. Иванова — искусствовед М. Алленов. Он разделяет их на сложное, сплетенное в смысловое и эмоциональное целое пространство, где обитают люди; и другое, недосягаемое, где находится Мессия. Оно (это второе пространство) существует отдельно, как бы неслиянно с первым. Между Мессией и остальной группой существует незримая преграда. Христос кажется парящим над головами толпы. Он нисходит к ним, а они могут только смотреть. Эти два пространства невозможно объединить.

Иванову удалось передать ощущение сакральности события, не прибегая к традиционным символам — нимбам, крыльям, свечению и пр.

Хочется остановиться еще на важном изображении, помещенном художником почти в центр группы людей — автопортрете, который Иванов расположил в тени фигуры Иоанна Предтечи. Одетый в европейское, а не в библейское платье, автор соединен в одну группу с Предтечей и Иоанном Богословом, составляет с ними своего рода триумвират. Это, во-первых, Предтеча, последний пророк Ветхого Завета, Креститель, призывающий к покаянию. Во-вторых, Иоанн Богослов, символизирующий радостное приятие Благой Вести, дух Нового Завета. И сам автор, «всевидящее око», воплощающий честность, напряженную мысль, вопрошание, символизирующий новое время.

О том, что Иванов работал над полотном все своей жизни, знали все. Мастерская в Италии, где работал художник, полнилась эскизами и этюдами (которые потом выкупил Третьяков, не успевший к продаже самого полотна — Александр II перехватил), а картины все не было. Одной из моделью Иванова был Гоголь.

Художник фанатично продумал все детали. На подготовку ушло три года. Иванов изучил Евангелие, археологические изыскания о Палестине, объездил Италию в поисках видов, исходил храмы и синаноги в поисках лиц истинных иудеев. Каждый образ тщательно прорабатывался. Какие-то — составные. Например, Христос собран из этюдов женского лица, головы Аполлона Бельведерского и палермской мозаики.

И ответ был получен в 50-е годы. Произошел глубокий перелом во взглядах художника. Это отразилось в серии так называемых «Библейских эскизов», предназначенных по замыслу А. Иванова украшать не церковь, а особое здание, что-то вроде храма мудрости. В серии Иванов задумал соединить Новый Завет и его ветхозаветные прообразы. Самозабвенно и свободно художник творит и одновременно размышляет. В «Библейских эскизах» поражает необычайная свежесть, ощущается Присутствие и та самая радость, которая заставляла Давида плясать перед Ковчегом.

Библейские эскизы» Александра Иванова – ставшее общепринятым название цикла произведений на библейские сюжеты художника Александра Иванова, созданный в 1850-х годах.

По замыслу мастера выполненные в дальнейшем по эскизам библейские композиции должны были стать стенными росписями общественного здания. На стенах этого “Храма мудрости” должна была быть воссоздана история духовного развития человечества. Иванов задумал около 500 сюжетов, исполнил более 200 эскизов.

При жизни Иванова «Библейские эскизы» были почти никому не известны. Он тщательно оберегал их от посторонних глаз, закрыв в последние годы свою мастерскую в Риме для публики, и даже для художников.

Вернувшись в Петербург в мае 1858 года, Иванов привёз, кроме большой картины и этюдов, ящик с рисунками, альбомами и книгами, надеясь продолжить свою работу над «Библейским циклом» и, мечтая о поездке в Палестину.

Однако и в Петербурге он не посвятил в свой замысел никого из знакомых.

После смерти Александра Иванова в июле того же года его брат архитектор Сергей Иванов, остававшийся в Риме, написал письмо Михаилу Боткину, у которого художник остановился в Петербурге, с просьбой немедленно отправить к нему рисунки и альбомы, поясняя, что они должны быть награвированы, но это тайна, о которой не надобно говорить.

В 1877-м году рисунки и альбомы Александра Иванова поступили в Отделение изящных искусств Румянцевского музея. После реорганизации Румянцевского музея живописное графическое наследие Александра Иванова было передано в Третьяковскую галерею.

В собрании «Библейских эскизов» в Третьяковской галерее насчитывают около двухсот акварельных листов и большое количество подготовительных рисунков, набросков, схем расположения росписей и законченных акварельных композиций, которыми заполнены страницы альбомов художника.

Удивительная и трагичная история: вскоре после презентации творения своей жизни Александр Иванов скончался от холеры. Сторонники мистических явлений могут, безусловно, приписать это тому, что автор сделал свое дело — автор может уходить. Но не исключено, что здоровье Иванова подорвали стрессы из-за критики современников.

Уже после смерти художника полотно купил император и распорядился построить для нее специальный павильон в Румянцевском музее. В 1920-х, когда полотно попало в Третьяковку, специально для картины был пристроен зал к основному зданию в Лаврушинском переулке.

Н.Ге

«Тайная вечеря», написанная в 1863 году, была поистине этапным произведением автора. Вот что сам художник писал о трагедии Тайной вечери: «Я увидел там горе Спасителя, теряющего навсегда Своего ученика, которого Он любил, который был рядом с Ним в Его странствиях. Здесь конфликт и конфликт внутренний, происходящий в душах каждого». Здесь нет загадки, как, скажем, у Леонардо да Винчи, где апостолы, поделившись на группы, встревоженно спрашивают друг у друга: «Кто предатель?». Иуда назван и узнан сразу. Его изломанный, темный силуэт на первом плане не оставляет сомнений. Он, как бы, обречен на уход, он выталкивается из света. Художник придал ему даже некоторые черты героического трагизма. Он личность, действующая во имя «идеи». Вот как писал об этом Салтыков-Щедрин в журнале «Современник» в 1863 году: » Он (Иуда) видел Иудею порабощенной и жаждал только одного: свергнуть чужеземное иго и возвратить отечеству его политическую независимость и славу». Цели Христа, по мнению Салтыкова-Щедрина — это общечеловеческие идеи справедливости, добра. Кстати, самого Христа Ге писал с Герцена, что поразительно и уже говорит о некоторой «приземленности идеала».

В 60-е гг. Ге еще далек от мистической тайны Евангелия. Идеи его еще вполне народнические. Салтыков-Щедрин далее пишет: «Фигура возлежащего за столом Спасителя поражает глубиной скорби. Это именно та, прекрасная, просветленная сознанием скорбь, за которой открывается вся великость предстоящего подвига».

Идея, которая как бы материализовалась в образе Иуды, трактовалась современниками по-разному. Были сторонники понимания замысла картины как символа «отступничества», политического предательства. Здесь есть и проблема индивидуализма, т.н. «наполеоновская идея» — противопоставление личности и общества.

Современники усматривали параллели между Иудой и Раскольниковым, который идет на преступление во имя жизни «тысячи людей», а Синедрион решает «лучше нам, чтобы один человек умер за людей, нежели чтобы весь народ погиб».

Н.Н. Ге считал, что Иуда «предал не потому, что хотел 30 копеек, а потому, что не знал выхода в самом себе и думал сделать «доброе дело», уж очень много народу шло за Ним, ему казалось, что впереди их ожидает неминуемая гибель». Т.е. в трагедии предательства Иуды Н.Н. Ге видит иллюзию возможности сделать добро посредством зла, результат этого — неизбежный крах индивидуалистического бунта. В «Тайной вечере» Ге только ставит задачу, решает же ее почти 30 лет спустя в картине «Совесть». В ней поступок Иуды будет рассматриваться как неизлечимая болезнь, ведущая в смерть.

В картине «Совесть», законченной в 1891 году, изображено предсмертное одиночество Иуды. Автор отходит здесь от канонических традиций. Он создает свой сюжет, доказывая, что евангельские истины вечны и не зависят от настроений сегодняшнего дня. В картине поражает воплощенная глубина отчаяния, зримая, почти ощутимая богооставленность. Композиция вытянута по горизонтали. Ночь. На дороге, кажущейся нескончаемой, одинокая фигура, закутанная в плащ. Где-то в конце дороги люди, свет, тепло, но путнику туда не дойти. Он скован как цепями своей больной совестью, он бесконечно, беспредельно одинок в этой странной лунной ночи. Он влечется, весь облитый ядовито-фосфорным светом луны. Поистине это пейзаж после атомной катастрофы, хотя никаких видимых разрушений нет. Разрушения внутри. И зритель видит, ощущает этот распад души.

В 1890 г. он пишет картину «Что есть истина?». Она написана явно под влиянием учения Толстого. Но хотя здесь есть толстовская дидактика, образ Христа решен не в духе «жалости и кротости». Совершенно очевидно, что концепция «непротивления злу» не вдохновляла художника. Да, в картине явно виден примат духа, этот аскетический изможденный человек выражает гнев и воинственное одушевление. Ге отходит от толстовской идеи непротивления злу насилием. Его Христос воплощает в себе «мирную», но непримиримую борьбу со злом.

Картина «Распятие» (1890 г.), уничтоженная художником по настоянию Толстого из-за безобразия лика Христа, так же была проникнута идеей добра активного, побеждающего.

Затем последовал новый ряд картин на религиозные сюжеты — «Выход с Тайной вечери» (1889), «Что есть истина?» (1890), «Иуда» (Совесть) (1891), «Суд Синедриона. „Повинен смерти“» (1892) и, наконец, «Распятие» в нескольких вариантах. В то же время он пишет портреты Лихачёвой, Костычева и других; делает рисунки к повести Л. Н. Толстого «Чем люди живы» и лепит бюст писателя.

В российских газетах разгорелась полемика по поводу последних произведений Ге. По мнению большинства критиков картина не соответствовала смыслу евангельского рассказа, что было главным критерием оценки произведения. Отношение к картине, высказанное в болшьей части газет и журналов было резко отрицательным. В то же время ряд критиков (среди которых был Даниил Мордовцев) выступили с защитой произведения Ге. В целом, можно сказать, что критика приобрела характер травли, что подготовило общественное мнение к официальному запрещению картины. 6 марта 1890 года К. П. Победоносцев в донесении Александру III охарактеризовал картину как «кощунственную, глубоко оскорбляющую религиозное чувство, и притом несомненно тенденциозную» и предположил, что её публичный показ может привести к возникновению в народе «нареканий на правительство». Картину «Что есть истина?» сняли с выставки; один из поклонников Ге повёз её по Европе и в Америку, но там особого впечатления она не произвела[13]. Та же участь постигла «Суд Синедриона», а в 1894 году — и «Распятие»; последнюю картину ходили смотреть на частной квартире, где она была помещена после её удаления с выставки, затем её увезли в Лондон. Однако Ге был доволен тем впечатлением, которое произвели эти его картины; — в них он «нашёл» себя, выработав как независимый взгляд на окружающую действительность, так и собственную виртуозную по выразительности и внутренней экспрессии манеру живописного письма.

И наконец «Голгофа». Язык картины живописный, пластический, совсем не похожий на язык современной Ге живописи. Он экспрессивен, страстен. Композиция фрагментарна. Рама картины срезает фигуру, указующую вытянутой рукой на Христа. Трое обреченных на казнь — Христос и разбойники — собраны в единый силуэт. Этим художник говорит нам, что Спаситель пришел спасти погибшее, падшее. Он — одно целое с плачущими и заблудшими. Но для этого спасительного соединения надо пройти через смерть, через позорную казнь, пережить богооставленность и лишь затем — воскресение. Фигура Христа с заломленными руками полна скорби, но эта скорбь не о себе, а о нас, его распинающих: «Прости им, не ведают, что творят!» Замысел распятия, возникший в 1892 г., воплощавшийся в 1893 г. и окончательно оформившийся в 1894 г., поражает отходом от классической трактовки событий. Художник попытался на одном холсте отразить два события: смерть Христа, как трагический катаклизм, и воскрешение человека в разбойнике.

4. Образы России в русском искусстве конца XIX-начала ХХ века (В.Васнецов, М.Нестеров, Б. Кустодиев)

Васнецов

Принято считать, что основной темой творчества Васнецова была русская история и фольклор. На самом же деле он был весьма многогранным мастером и в жанровом плане, и по технике исполнения.

Кроме картин бытового жанра Васнецов создал множество иллюстраций к произведениям русских писателей, эскизы театральных постановок, портреты, а также архитектурные проекты.

Учился он в Петербурге в рисовальной школе Общества поощрения художеств, а также в Академии художеств и индивидуально занимался у И.Крамского.

Как и другие художники-передвижники, Васнецов начал свой путь в искусстве с жанровых произведений на темы из жизни бедных людей -- мелких чиновников, купцов, крестьян. Это картины «С квартиры на квартиру», «Военная телеграмма»,

После окончания Академии художеств в 1876 году Васнецов отправляется в заграничную командировку во Францию и в Италию. И там он непрерывно рисует простых людей. Однако, несмотря на известность и интерес к его картинам, которые покупали крупные музеи, художник испытывал чувство неудовлетворенности. Поэтому, вернувшись в Россию, он меняет сферу своих интересов и обращается к русской истории. Вдохновленный общением с известным русским критиком В.Стасовым, художник пишет большую картину«После побоища Игоря Святославича с половцами».

Картина вызвала неоднозначные отзывы критики, но сразу же была приобретена П.Третьяковым для создаваемой им галереи. О ней с восхищением отозвался Репин, что означало признание таланта художника старшим мастером.

После этого Васнецов переезжает в Москву, где поселяется в доме, построенном по собственному проекту, и целиком посвящает свое творчество русскому фольклору. Его привлекают сюжеты русских сказок, былин, народных песен.

Появление первой картины из нового цикла -- «Аленушка» (1881) -- свидетельствовало о том, что Васнецов нашел совершенно иной подход к изображению героев русского фольклора. Он превращает их в реальных героев, наделяет глубиной психологических переживаний, заставляет зрителя поверить в подлинность их чувств.

Одновременно художник работает над эскизами к театральным постановкам для Частной русской оперы С.Мамонтова, а также над монументальными росписями для Исторического музея в Москве и Владимирского собора в Киеве.

Около двадцати лет отдал Васнецов работе над одним из своих главных произведений -- картиной «Богатыри». Художник использовал популярный мотив русской былины о заставе богатырской, но дал ему собственную трактовку. Каждый из богатырей строго индивидуален и в то же время неразрывно связан с общей композицией картины.

В соответствии с былинными образами Васнецов разработал характеры своих персонажей. В центре - Илья Муромец. Илья Муромец прост и могуч, в нем чувствуется спокойная уверенная сила и умудренность жизненным опытом. Сильный телом, он, несмотря на грозный вид - в одной руке, напряженно поднятой к глазам, у него палица, в другой копье, - исполнен "благости, великодушия и добродушия". Богатырь справа, самый младший, "напуском смелый" - Алеша Попович. Молодой красавец, полный отваги и смелости, он "душа-парень", большой выдумщик, певец и гусляр, в руках у него лук с копьем, а к седлу прикреплены гусли. Третий богатырь - Добрыня Никитич - в соответствии с былинами представителен и величав. Тонкие черты лица подчеркивают "вежество" Добрыни, его знания, культурность, вдумчивость и предусмотрительность. Он может выполнить самые сложные поручения, требующие изворотливости ума и дипломатического такта.

Герои, как это было принято в реалистической живописи и согласно творческому принципу Васнецова, конкретны, исторически точны костюмы, вооружение, кольчуги, стремена. Богатыри наделены запоминающейся внешностью, яркими чертами характера. Только характеры эти не жанровые, а героические.

Сама живопись Васнецова в "Богатырях", ее монументальные формы, благородные декоративные качества подвигали к иному, чем прежде, отсчету достоинств в искусстве, к рождению новых завоеваний его "откровений и тайн". Можно сказать, что русская живопись двадцатого столетия вышла из "Богатырей" Васнецова.

После долгих поисков Васнецов нашел интересное композиционное и цветовое решение полотна: фигуры изображены так, что они возвышаются над линией горизонта. Колорит картины составлен из сочетания сильных по цветовой насыщенности красок. Тщательно выписаны детали вооружения и пейзажа.

Особое место в творчестве Васнецова занимала книжная иллюстрация. Он выполнил циклы картин и рисунков к изданиям русских сказок, выпущенным крупнейшими русскими издательствами И. Кнебеля и И. Сытина. Четкая проработанность линий, единая композиция страницы, использование оригинального шрифта сделали его книги шедеврами книгоиздательского и полиграфического искусства.

... В 1880 году он закончит одно из самых своих значительных полотен - "После побоища Игоря Святославича с половцами". Для зрителей все было ново в этой картине, а новое принимается не сразу. "Перед моей картиной стоят больше спиной", - горевал Виктор Михайлович. Темой картины было избрано поле после сражения и гибели полков Игоря Святославича, ставших богатырской заставой на рубежах родной земли, когда "пали стяги Игоревы и полегли русичи на поле незнаемом". Изобразительный ритм картины приближен к эпическому звучанию "Слова о полку Игореве". В трагическом пафосе смерти Васнецов хотел выразить величие и беззаветность чувств, создать просветленную трагедию. На поле битвы раскинулись тела не мертвых воинов, но, как в русском фольклоре, "вечно уснувших". В сдержанно строгих позах и лицах павших Васнецов акцентирует значительность и величавое спокойствие. Соответствует "Слову" и характер живописных образов, воссозданных Васнецовым. Они величавы и возвышенно героичны. Проникновенно-лирической нотой в торжественном строе картины звучит образ прекрасного отрока-княжича, навеянный описанием гибели юного князя Ростислава. Поэтическими строфами Слова о гибели мужественного Изяслава навеян образ покоящегося рядом богатыря - воплощение доблести и величия русского воинства.

В том же 1880 году Виктор Васнецов приступит к работе над тремя картинами-аллегориями. Заказал их Савва Иванович Мамонтов для украшения кабинета правления строящейся Донецкой железной дороги. Предложение Мамонтова совпало с дремавшими в Васнецове сюжетами. Он написал "Битву скифов со славянами", "Ковер-самолет", "Три царевны подземного царства". "Ковер-самолет" был показан на той же VIII выставке передвижников, где и полотно "После побоища Игоря Святославича с половцами".

Виктор Михайлович увлеченно воплощал прекрасную народную мечту о свободном полете. В чудесном небе своего детства написал он плавно, вольно, летящий как птица ковер и на нем сказочного героя-победителя.

В картине "Три царевны подземного царства" один из характеров - третьей, младшей царевны - получит дальнейшее развитие в женских образах. Затаенная душевная печаль этой смиренно-гордой девушки будет встречаться и в его портретах, и в вымышленных образах.

Аленушка, Снегурочка, Елена Прекрасная - эти вымышленные образы и портреты близких Васнецову "по духу" женщин - Елены Праховой, Веры и Елизаветы Григорьевны Мамонтовых, портреты жены, дочери, племянницы с разных сторон высветляют то, что называется русская женская душа, которая становится для Васнецова олицетворением Родины, России.

Если портреты близких людей помогали Васнецову в создании идеала национальной красоты, национального типа, то в Абрамцеве и его окрестностях с их характерными для средней полосы России дубовыми, еловыми, березовыми лесами и рощами, причудливо-извилистой с темными заводями речкой Ворей, прудами, поросшими осокой, глухими оврагами и веселыми лужайками и пригорками, вырабатывался тип национального пейзажа.

В начале 1885 года Виктор Михайлович Васнецов получает от А.В. Прахова приглашение принять участие в росписи только что построенного Владимирского собора в Киеве. Не сразу, но свое согласие художник дает. У него уже есть опыт - абрамцевская церковь Спаса, эпические полотна. Все это позволяет ему обратиться к росписи больших стен, созданию монументально-декоративного пространства. Верующий человек, в работе для церкви он начинает видеть свое настоящее призвание.

В огромном Владимирском соборе Васнецову надо было расписать главный неф и апсиду. Отразить самые основные сюжеты Ветхого и Нового заветов, изобразить русских исторических деятелей, причисленных к лику святых, украсить своды орнаментами.

У Васнецова была особенность, не раз удивлявшая окружавших его людей. Он мог одновременно выполнять самые разнообразные, несовместимые на первый взгляд задания. Так, среди напряженной работы над росписями Владимирского собора он находил время и для размышлений над громадным полотном "Богатыри", которое перевез с собой из Москвы в Киев, и для работы над картиной "Иван-Царевич на Сером Волке", которую показал в 1889 году на выставке Товарищества передвижников в Петербурге; выполнял театральные эскизы и делал книжные иллюстрации, не говоря уже о многочисленных пейзажах и портретах, написанных им в годы "сидения в Киеве".

Кустодиев

Отец Бориса Михайловича умер, когда будущему художнику не было и двух лет. Учился Борис в церковноприходской школе, потом в гимназии. С 15 лет брал уроки рисования у выпускника Петербургской Академии художеств П. Власова.

В 1896 году поступает в Петербургскую Академию художеств. Обучался сначала в мастерской В. Е. Савинского, со второго курса — у И. Е. Репина. Принимал участие в работе над картиной Репина «Заседание Государственного совета» (1901—03, Русский музей, Санкт-Петербург).

Несмотря на то, что молодой художник снискал широкую известность как портретист, для своей конкурсной работы Кустодиев выбирает жанровую тему («На базаре») и осенью 1900 года выезжает в поисках натуры в Костромскую губернию. Здесь Кустодиев знакомится со своей будущей женой Ю. Е. Порошинской. 31 октября 1903 года заканчивает учебный курс с золотой медалью и правом на годовую пенсионерскую поездку за границу и по России.

В 1909 году у Кустодиева появились первые признаки опухоли спинного мозга. Несколько операций принесли лишь временное облегчение, последние 15 лет жизни художник был прикован к инвалидному креслу. В силу болезни работы он был вынужден писать лежа. Однако, именно в этот тяжёлый период жизни появляются его наиболее яркие, темпераментные, жизнерадостные произведения.

Ярко-праздничный крестьянский быт и жизнь провинциального купечества – основные темы живописи выдающегося русского художника Бориса Михайловича Кустодиева.

Задорный колорит и смелая игра цветов присущи работам художника, посвящённым изображению праздников, ярмарок и масленичных гуляний. Дородные купцы в длиннополых шубах, пышнотелые купчихи, разодетые в пёстрые платья, столы, ломящиеся от сладостей, звенящие бубенцами тройки и приподнятое настроение народной толпы – вот темы и мотивы, неизменно ассоциирующиеся с творчеством Б.М. Кустодиева.

Кустодиев превращал бытовые сцены в театрализованные постановки, тем самым создавая собирательные образы своих персонажей, олицетворяющие сытую купеческую Россию. Борис Михайлович серьезно работал над становлением своего индивидуального стиля. Обобщением форм, игрой линий и пятен, настроением лёгкой иронии и ностальгии создавалась сказка о русской провинциальной жизни. В картинах этого плана художник ставил перед собой весьма сложные задачи, совмещая пейзаж с портретом или жанр с интерьером. Достаточно вспомнить такие работы, как «Купчиха за чаем»

Работы зрелищные, декоративные, в полной мере раскрывающие русский характер, в том числе и благодаря виртуозному совмещению различных жанров и приёмов, о чём писал Д.В. Сарабьянов: «Интересно, что Кустодиев, несмотря на свой интерес к народному быту, на использование приёмов вывески, лубка, тем не менее обращается подчас к элементам классицистической формы»

Проведённый краткий анализ портретного творчества Б.М. Кустодиева позволил увидеть отчётливое желание мастера обогатить портретный жанр использованием приёмов импрессионизма и модерна в том, что касается манеры письма и построения композиции.

При этом он всегда оставался верен лучшим традициям русской реалистической школы и принципам академического воспитания. Кроме того в своих портретах Кустодиев стремится совместить портрет и пейзаж, портрет и бытовую живопись с изображением интерьера. Такие творческие принципы мастера позволяют говорить о полистилизме и полижанровости портретов Б.М. Кустодиева. И все эти новаторские находки художника были призваны реализовать главное кредо мастера в его портретном искусстве, выраженное в его словах:

Нестеров

Конец 1880-х годов стал переломным в жизни и творчестве художника. В 1886-1889 годах он родился как живописец - создатель своей, нестеровской, лирической темы, отчетливо звучавшей на протяжении десятилетий и в пейзаже, и в сюите религиозно-исторических картин, посвященных Сергию Радонежскому, и в цикле, повествующем о женской судьбе, и в портретах середины 1900-х годов, сразу выдвинувших художника в первый ряд русских портретистов.

Первая и самая истинная, как считал Нестеров, любовь и потрясение от смерти молодой жены совершили в нем психологический и творческий переворот. Он находит, наконец, свою тему и свой художественный почерк.

В нестеровских иллюстрациях к Пушкину Мария Ивановна становилась Царицей, Машей Троекуровой, барышней-крестьянкой, Татьяной Лариной. Не расставался он с дорогим образом и расписывая Владимирский собор.

Нестеров был далеко не одинок в своем стремлении уйти от боли и противоречий реальной жизни в искусство, создать свой лирико-романтический мир, а затем ввести в этот мир всех жаждущих успокоения. С болезненной остротой ощущая неблагополучие старого мира, отворачиваясь от буржуазного позитивизма в науке и искусстве, предчувствуя надвигающиеся революционные бури, многие и многие русские интеллигенты искали прибежища в религии или же в своеобразном мифотворчестве, в созданных ими иллюзорных мирах. На Западе аналогичное явление называют обычно "ностальгией конца века", где ностальгия - тоска по воображаемой родине - по прекрасной стране, созданной фантазией художника, по незатронутым цивилизацией землям или же по прошлому в различных его ипостасях. У каждого художника такой уход в свой мир чувств и образов принимал индивидуальные формы.

Нестеров, поэтизируя русскую природу и русскую старину, стремясь найти нравственный идеал в глубоко и искренне веровавших людях Древней Руси, пожалуй, наиболее полно воплотил в своем творчестве идею национального романтизма. Поиски же им нового живописного языка для выражения своих дум и чувств были созвучны во многом с аналогичными стремлениями группы молодых русских художников, вышедших на творческую арену одновременно с ним - в середине 1880-х годов. В те годы в русском искусстве появились такие произведения, как "Девочка с персиками" и "Девушка, освещенная солнцем" В. Серова, портрет Т. Любатович и "Северная идиллия" К. Коровина, волжские пейзажи И. Левитана, "Девочка на фоне персидского ковра", росписи Кирилловской церкви и эскизы для Владимирского собора в Киеве М. Врубеля.

"Христову невесту", картину, созданную Нестеровым вскоре после окончания Училища, можно считать своеобразной прелюдией к новой теме и новому ее решению. Уже в самом названии картины выражено стремление отойти от повседневности. И, по словам современника, несмотря на то, что "это просто небольшой этюд задумчивой девушки в темном платке и со стебельком травы в зубах... в бледном лице и глубоких глазах сразу чувствовалось что-то новое и большое, такое раскрытие тайников народной души, что, смотря в них, вы невольно начинали вспоминать задумчивых героинь Мельникова-Печерского...".

В этой лирической исповеди впервые на фоне полного грусти осеннего пейзажа явилась "нестеровская" девушка, а вместе с нею родилась в русском искусстве тема мятущейся души, готовой скрыться от мирских треволнений и горестей за стенами старообрядческого скита. "С этой картины, - писал впоследствии живописец, - произошел перелом во мне, появилось то, что позднее развилось в нечто цельное, определенное, давшее мне свое лицо... без "Христовой невесты" не было бы того художника, имя которому Нестеров".

Первой значительной картиной раскрывшей самобытность нестеровского творчества стала работа "Пустынник", написанная в 1888 году в Вифании близ Троице-Сергиевой лавры. Тема ее не была такой уж новой, к ней обращались многие художники академического и передвижнического направления. Но Нестеров первым с такой искренностью и силой поэтизировал человека, отказавшегося от суетных страстей и нашедшего счастье в уединении и тишине природы. Его старик-монах - кроткий и просветленный, чистый сердцем, нежно любящий все живое, и сам - как бы часть среднерусской осенней природы, стал для художника олицетворением душевного покоя и нравственного равновесия.

Нестеровский герой был навеян русской литературой - Пименом в "Борисе Годунове" Пушкина, "Соборянами" и другими героями, особенно, старцем Зосимой в "Братьях Карамазовых" Ф. Достоевского. Но Нестеров нашел этот человеческий тип и в жизни. Он написал своего пустынника с отца Гордея, монаха Троице-Сергиевой лавры, привлеченный его детской улыбкой и глазами, светящимися бесконечной добротой.

Новым для русской живописи был не только образ старца, но и пейзаж, замечательный своей одухотворенностью. Он лишен внешних красот, сер и скуден в своей наготе ранней зимы, но пронзительно поэтичен. Глубокий внутренний лад связывает человека и природу. В коричневато-сером колорите картины еще сохраняется воздействие передвижнической живописи, но это уже неповторимый нестеровский мир Святой Руси.

Картина "Видение отроку Варфоломею" стала сенсацией 18-й передвижной художественной выставки в Петербурге. Работу молодого экспонента Михаила Нестерова решил приобрести тонкий ценитель русской живописи, знаменитый московский коллекционер Павел Михайлович Третьяков.

Сам того не желая, Нестеров выступил как бунтовщик против передвижнических устоев: материализма, позитивизма, реализма. Передвижническому искусству отражения жизни в формах самой жизни Нестеров противопоставил искусство преображения действительности во имя выражения внутреннего мира человека - мира видений, грез, фантазий. Для передачи этой новой реальности он обратился к новому художественному языку.

Образ Сергия был душевно близок Нестерову с раннего детства. Он знал его по семейной иконе и лубочной картинке, где Сергий-пустынножитель кормил хлебом медведя. В представлении художника это был глубоко народный святой, "лучший человек древних лет Руси".

В основу сюжета картины положен легендарный эпизод из "Жития преподобного Сергия", написанного его учеником Епифанием Премудрым: отроку Варфоломею (впоследствии, в монашестве, принявшему имя Сергия) не давалась грамота. Однажды, когда отец послал его искать пропавших жеребят, под дубом на поле Варфоломею было явление святого старца, "светолепна и ангеловидна", к которому мальчик обратился с просьбой помочь ему одолеть учение. Старец, "сотворя молитву прилежну", достал из карманной "сокровищницы" частицу просфоры и подал ее отроку со словами: "Прими сие и снешь, се тебе дается знамение благодати божия и разума святого писания". Так старец помог исполнить желание мальчика.

По преданию, неизвестный святой, взглянув на юного пастушонка, угадал в нем "сосуд избранный". Художник почти отчаялся найти подходящий облик, как нечаянно встретил на деревенской улице хрупкую, болезненную девочку с бледным лицом, широко открытыми удивленными глазами, "скорбно дышащим ртом" и тонкими, прозрачными ручками. В этом существе "не от мира сего" он узнал своего Варфоломея.

Образ Сергия продолжает волновать Нестерова на протяжении всей жизни. Вслед за "Видением отроку Варфоломею" он работает над большой картиной "Юность преподобного Сергия". Нестеров творит миф о Святой Руси, стране, где человек и природа, равно одухотворенные, объединены возвышенным молитвенным созерцанием.

С появлением "Видения отроку Варфоломею" можно говорить не только о слиянии в картинах Нестерова человека и природы, но и о появлении совершенно особого, "нестеровского" пейзажа. Компоненты этого пейзажа всегда одни и те же, но в бесконечном разнообразии их сочетаний - один из секретов неувядаемой его привлекательности. Тонкие, трепетные белоствольные березки, пушистые ветки вер бы, кисти рябины, горящие на приглушенном фоне листвы, почти незаметные осенние или первые весенние цветы... Недвижные воды, в которых отражаются такие же замершие леса... Бесконечные дали, открывающиеся с высоких холмистых берегов реки Белой... Почти всегда на картинах Нестерова - весна или осень, значительно реже - зима или лето... И никогда, или почти никогда,- не бушуют бури, не льют дожди, не гнутся под порывами ветра деревья. Все тихо, безмятежно, "благолепно", все проникнуто "тютчевским" ощущением того, что "сквозит и тайно светит" в нетленной красоте русской природы.

Нестеров отдыхал от церковных заказов, работая над циклом картин, посвященных судьбе русской женщины. Тема эта затронула его душу еще в юные годы, когда он писал "Христову невесту". Но то было лишь предчувствием будущей сюиты. Под влиянием посвященных заволжским старообрядцам романов Мельникова-Печерского Нестеров решил, по его собственным словам, "написать красками роман, роман в картинах...". И в основу живописной концепции "женского" цикла, может быть в большей степени, чем цикла "Сергиевского", был положен последовательный рассказ о судьбе девушки, смотрящей на мир огромными, тревожными глазами, о страстно тоскующей женщине, терпящей поражение в борьбе за счастье.

Художник написал три из пяти задуманных "глав" этого романа - картины "На горах" (1896), "Великий постриг" (1897-1898) и "На Волге" (1905).

Картина "Великий постриг" была написана Нестеровым под впечатлением личной драмы. Он испытал, по его словам, "молниеносную любовь". В Кисловодске он встретился с девушкой, - она была певицей и выступала с гастролями в местной опере, - и был захвачен не красотой ее, а чем-то глубоко скрытым, тайной внутренней жизни. Девушка согласилась стать его женой, но вдруг отказала ему. В письме она объяснила свое решение тем, что не сможет дать художнику счастье, что ее любовь помешает осуществлению его творческой мечты.

Свое глубокое горе Нестеров излил в картине "Великий постриг". Тема ее - реквием по несбывшейся любви. Он написал старообрядческий скит, затерявшийся в лесной глуши, - такие он видел на родине и в окрестностях Троице-Сергиевой лавры. На фоне пологих холмов, поросших елями, стоят деревянные домики - кельи монахинь. Здесь же церковь, часовенка. По узкой улице движется медленная процессия, длинная вереница женщин разных возрастов, одетых в черные монашеские рясы. Впереди - юная девушка в сарафане и платке, повязанном по-старообрядчески. Это композиционный и эмоциональный центр картины - девушка, юная, чистая, кроткая, с глубокой печалью в сердце. За ней, словно печальное эхо, такая же девушка в профиль. Они еще не монахини, но скоро и им предстоит выбрать этот путь. Можно только гадать, несчастная ли любовь причина их ухода из мира или просто отвращение к его грязи и пошлости. За девушками следует старуха с девочкой. Первая - воплощение примиренных страстей, вторая их еще не испытала. Красота весенней природы вносит примиряющие нотки в скорбную мелодию целого. Высокое мастерство декоративного решения целого соединяется здесь с умением выразить лирико-драматический настрой, подобный музыкальному.

В дальнейшем, не желая расставаться с темой женской души, Нестеров создал ряд небольших картин, пронизанных чисто русской "любовью-жалостью" к их героиням,- "Думы", "Усталые", "Лето".

По сравнению с росписями Васнецова нестеровские святые более лиричны. Они еще более приближаются к стилю модерн декоративной уплощенностью композиции, бесплотностью образов, утонченностью серебристого колорита.

В картине "На Руси" вместе с народом идут христианские писатели Достоевский, Толстой, Владимир Соловьев. Нестеров особенно почитал Достоевского. За фигурой писателя он поместил его героя, "русского инока" Алешу Карамазова.

В Толстом он видел прежде всего мастера слова, но иронически относился к его христианским мудрствованиям. Толстой помещен стоящим вне толпы. Вся эта толпа движется вдоль берега Волги. Нестеров избирает эту реку фоном картины, помня о том, какую великую роль она играла в истории России. Пейзаж конкретен - это Волга у Царева кургана, но обладает эпической ширью.

Перед толпой, намного опередив ее, идет мальчик в крестьянском платье с котомкой за плечами и с расписным туеском в руке. Это смысловой центр картины. Художник хотел сказать словами Евангелия: "Не войдете в царство небесное, пока не будете как дети". Именно ребенок оказывается самым совершенным выражением души народа.

5. Русский символизм в живописи (М.Врубель, В.Борисов-Мусатов, «Мир искусства», К.Петров-Водкин)

Как направление, символизм в изобразительном искусстве складывается одновременно с символизмом в литературе в 60-70-е гг. Х1Х в., в эпоху декаданса.

Мифологизированное мировосприятие и диалектически с ним связанное мышление символами стимулировали интерес к традиционному народному творчеству, свободному от непосредственного эмпирического воспроизведения окружающей действительности. В старых культурах привлекала мифологическая концепция мира, целостное и гармоничное его восприятие. Однако, неомифологизм принципиально отличался от мифологии как формы наивно-поэтического мышления древних времен.

Мир искусства

«Мира искусства» – организация, возникшая в Петербурге в 1898 г. Начало «Миру искусства» положили вечера в доме А. Бенуа, посвященные искусству, литературе и музыке. В этом объединении участвовали почти все известные художники: Бенуа, Сомов, Бакст, Е.Е. Лансере, Головин, Добужинский, Врубель, Серов, К. Коровин, Левитан, Нестеров, Остроумова-Лебедева, Билибин, Сапунов, Судейкин, Рябушкин, Рерих, Кустодиев, Петров-Водкин, Малявин, а также Ларионов и Гончарова.

Огромное значение для формирования этого объединения имела личность Дягилева, мецената и организатора выставок, а впоследствии – импресарио гастролей русского балета и оперы за границей («Русские сезоны», познакомившие Европу с творчеством Шаляпина, Павловой, Карсавиной, Фокина, Нижинского и др. и явившие миру пример высочайшей культуры формы разных искусств: музыки, танца, живописи, сценографии). Под его редакцией с 1899 по 1904 г. издается журнал под тем же названием, состоящий из двух отделов: художественного и литературного. В редакционных статьях первых номеров журнала были четко сформулированы основные положения «мирискусников» об автономии искусства, о том, что проблемы современной культуры -– это исключительно проблемы художественной формы и что главная задача искусства – воспитание эстетических вкусов русского общества, прежде всего через знакомство с произведениями мирового искусства. Нужно отдать им должное: благодаря «мирискусникам» действительно по-новому было оценено английское и немецкое искусство, а главное, открытием для многих стала живопись русского XVIII века и архитектура петербургского классицизма. «Мирискусники» боролись за «критику как искусство», провозглашая идеалом критика-художника, обладающего высокой профессиональной культурой и эрудицией. Тип такого критика воплощал один из создателей «Мира искусства» А.Н. Бенуа.

«Мирискусники» устраивали выставки. Первая была и единственной международной, объединившей, помимо русских, художников Франции, Англии, Германии, Италии, Бельгии, Норвегии, Финляндии и пр. В ней приняли участие как петербургские, так и московские живописцы и графики. Но трещина между этими двумя школами – петербургской и московской – наметилась уже почти с первого дня. В марте 1903 г. закрылась последняя, пятая выставка «Мира искусства», в декабре 1904 г. вышел последний номер журнала «Мир искусства». Большая часть художников перешла в организованный на почве московской выставки «36-ти» «Союз русских художников". Дягилев целиком ушел в балет и театр. Последним его значительным делом в изобразительном искусстве была грандиозная историческая выставка русской живописи от иконописи до современности в парижском Осеннем салоне 1906 г., экспонированная затем в Берлине и Венеции (1906–1907). В разделе современной живописи основное место занимали «мирискусники». Это был первый акт всеевропейского признания «Мира искусства», а также открытия русской живописи XVIII –начала XX в. в целом для западной критики и настоящий триумф русского искусства

Раньше всех в «Мире искусства» Сомов обратился к темам прошлого, к интерпретации XVIII в. («Письмо», 1896; «Конфиденции», 1897), явившись предшественником версальских пейзажей Бенуа. Он первый создает ирреальный мир, сотканный из мотивов дворянско-усадебной и придворной культуры и собственных сугубо субъективных художественных ощущений, пронизанных иронией. Историзм «мирискусников» был бегством от действительности. Не прошлое, а его инсценировка, тоска по невозвратимости его – вот основной их мотив. Не истинное веселье, а игра в веселье с поцелуями в аллеях – таков Сомов.

Идейным вождем «Мира искусства» был Александр Николаевич Бенуа (1870–1960) –необычайно разносторонний талант. Живописец, график-станковист и иллюстратор, театральный художник, режиссер, автор балетных либретто, теоретик и историк искусства, музыкальный деятель, он был, по выражению А. Белого, главным политиком и дипломатом «Мира искусства».

Природа воспринимается Бенуа в ассоциативной связи с историей (виды Павловска, Петергофа, Царского Села, исполненные им в технике акварели).

Третьим в ядре «Мира искусства» был Лев Самуилович Бакст (1866–1924), прославившийся как театральный художник и первым среди «мирискусников» приобретший известность в Европе. Он тяготеет к античности, причем к греческой архаике, толкованной символически. Особым успехом пользовалась у символистов его картина «Древний ужас» – «Terror antiquus» (темпера, 1908, ГРМ).

Из первого поколения «мирискусников» более молодым по возрасту был Евгений Евгеньевич Лансере (1875–1946), в своем творчестве затронувший все основные проблемы книжной графики начала XX в. (см. его иллюстрации к книге «Легенды о старинных замках Бретани», к Лермонтову, обложку к «Невскому проспекту» Божерянова и пр.).

В графике Мстислава Валериановича Добужинского (1875– 1957) представлен не столько Петербург пушкинской поры или XVIII века, сколько современный город, который он умел передать с почти трагической выразительностью («Старый домик», 1905, акварель, ГТГ), равно как и человека –обитателя таких городов («Человек в очках», 1905–1906, пастель, ГТГ: одинокий, на фоне унылых домов печальный человек, голова которого напоминает череп). Урбанизм будущего внушал Добужинскому панический страх. Он много работал и в иллюстрации, где самым замечательным можно считать его цикл рисунков тушью к «Белым ночам» Достоевского (1922). Добужинский работал также в театре, оформлял у Немировича-Данченко «Николая Ставрогина» (инсценировка «Бесов» Достоевского), тургеневские пьесы «Месяц в деревне» и «Нахлебник».

Особое место в «Мире искусства» занимает Николай Константинович Рерих (1874–1947). Знаток философии и этнографии Востока, археолог-ученый, Рерих получил прекрасное образование сначала дома, затем на юридическом и историко-филологическом факультетах Петербургского университета, потом в Академии художеств, в мастерской Куинджи, и в Париже в студии Ф. Кормона. Рано обрел он и авторитет ученого. Его роднила с «мирискусниками» та же любовь к ретроспекции, только не XVII–XVIII вв., а языческой славянской и скандинавской древности, к Древней Руси; стилизаторские тенденции, театральная декоративность («Гонец», 1897, ГТГ; «Сходятся старцы», 1898, ГРМ; «Зловещие», 1901, ГРМ). Ближе всего Рерих был связан с философией и эстетикой русского символизма, но его искусство не укладывалось в рамки существовавших направлений, ибо оно в соответствии с мировосприятием художника обращалось как бы ко всему человечеству с призывом дружеского союза всех народов. Отсюда особая эпичность его полотен.

После 1905 г. в творчестве Рериха нарастают настроения пантеистического мистицизма. Исторические темы уступают место религиозным легендам («Небесный бой», 1912, ГРМ). Огромное влияние на Рериха имела русская икона: его декоративное панно «Сеча при Керженце» (1911) экспонировалось при исполнении фрагмента того же названия из оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии» в парижских «Русских сезонах».

Во втором поколении «Мира искусства» одним из одареннейших художников был Борис Михайлович Кустодиев (1878–1927). Кустодиеву тоже свойственна стилизация, но это стилизация народного лубка. Отсюда яркие праздничные «Ярмарки», «Масленицы», «Балаганы», отсюда его картины из мещанского и купеческого быта, переданные с легкой иронией, но не без любования этими краснощекими полусонными красавицами за самоваром и с блюдцами в пухлых пальцах («Купчиха», 1915, ГРМ; «Купчиха за чаем», 1918, ГРМ).

«Мир искусства» явился крупным эстетическим движением рубежа веков, переоценившим всю современную художественную культуру, утвердившим новые вкусы и проблематику, вернувшим искусству –на самом высоком профессиональном уровне –утраченные формы книжной графики и театрально-декорационной живописи, которые приобрели их усилиями всеевропейское признание, создавшим новую художественную критику, пропагандировавшим русское искусство за рубежом, по сути, даже открывшим некоторые его этапы, вроде русского XVIII века. «Мирискусники» создали новый тип исторической картины, портрета, пейзажа со своими собственными стилевыми признаками (отчетливые стилизаторские тенденции, преобладание графических приемов).

В.Э. Борисов-Мусатов

Испытав влияние П. Пюви де Шаванна и отчасти мастеров импрессионизма, соединил тончайшее чувство природной световоздушной среды с поэтической фантазией, преображающей эту среду в поле миражей и ностальгических грез.

Уже в ранних пленэрных этюдах-картинах Борисова-Мусатова живет ощущение волнующей, неизъяснимой тайны («Окно», 1886, Третьяковская галерея). Главным мотивом, сквозь который для художника открывается «иной мир», скрытый под маревом красок, становятся «дворянские гнезда», ветшающие старинные усадьбы (обычно он работал в имениях Слепцовка и Зубриловка в Саратовской губернии). Плавные, «музыкальные» ритмы картин вновь и вновь воспроизводят излюбленные темы Борисова-Мусатова: это уголки парка и женские фигуры (сестра и жена художника), которые кажутся образами человеческих душ, блуждающих в потустороннем царстве сна.

В большинстве своих работ мастер предпочитает маслу акварель, темперу или пастель, добиваясь особой, «тающей» легкости мазка.

Образы картины Призраки навеяны впечатлениями от портретов XVIII столетия. Не случайно любимым портретистом прошлого для Борисова-Мусатова был Федор Рокотов. Движение фигур носит стихийный, неподвластный воле характер.

Женские образы Борисова-Мусатова отражают мистический культ Вечной женственности в русском символизме.

Поэтика усадебной жизни наполнена у него (так же, как в литературе того времени -- в произведениях А. П. Чехова, И. А. Бунина, А. Белого и др.) предчувствием приближающихся роковых, катастрофических рубежей. Ранняя смерть мастера усилила восприятие его образов как лирического реквиема, посвященного старой России.

К.С. Петров-Водкин

Долгий, богатый сложными поисками путь творческого становления этого мастера увенчивается созданием в 1912 г. картины «Купанье красного коня». Образ всадника на коне, обращая мысль к фольклорным представлениям, в томительной неразрешенности замершего движения рождает вопрос. Праздничное ликование цвета и сонный завораживающий ритм линий, мощный конь и юноша-подросток, застывший в неясной думе, безвольно спустив поводья, отдаваясь во власть неведомо куда влекущей его силы, воспоминание о прошлом и неясное предчувствие будущего -- такое сочетание противоположных элементов символистично по своей внутренней структуре. В силу этого оно и воспринималось современниками как символ переживаемого момента.

В изобразительной системе Петрова-Водкина все качества подверженного наблюдению мира стремятся к своим предельным, абсолютным состояниям: цвет тяготеет к спектрально-чистому, освобожденному от колебаний атмосферы, свет имеет характер астрального «вечного сияния», линия горизонта воспроизводит кривизну планетарной поверхности земли согласно принципу так называемой сферической перспективы, которая все происходящее во внутрикартинном пространстве переводит в ранг явлений космического масштаба. В многообразии современных форм художественного обобщения Петров- Водкин выделяет те, которые имеют конкретный историко-художественный адрес, -- древнерусская икона и фреска, а также итальянское кватроченто, т. е. именно те явления в масштабах национальной и европейской художественной традиции.

М. Врубель

Творческой манере Врубеля, которая окончательно сложилась в начале 1890-х гг., характерны декоративность и обостренная экспрессия византийского и древнерусского искусства, цветовое богатство венецианской живописи. Врубель одухотворяет природу, превращает ее в своего учителя и наставника.

Главной темой творчества Врубеля в это время стала тема Демона, в которой он в символической форме ставит «вечные» вопросы добра и зла, изображает свой идеал одинокого бунтаря, не приемлющего обыденность и несправедливость. Сама мысль создать «нечто демоническое», возникла еще в Киеве. Осенью 1886 года, Врубель показывая свои первые наброски отцу, говорил что Демон -- дух «не столько злобный, сколько страдающий и скорбный, но при всем том дух властный... величавый».

6. Импрессионизм в живописи

Импрессиони́зм (фр. impressionnisme, от impression — впечатление) — одно из крупнейших течений в искусстве последней трети XIX — начала XX веков, зародившееся во Франции и затем распространившееся по всему миру. Представители импрессионизма стремились разрабатывать методы и приёмы, которые позволяли наиболее естественно и живо запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, передать свои мимолётные впечатления. Обычно под термином «импрессионизм» подразумевается направление в живописи (но это, прежде всего, группа методов), хотя его идеи также нашли своё воплощение в литературе и музыке, где импрессионизм также выступал в определённом наборе методов и приёмов создания литературных и музыкальных произведений, в которых авторы стремились передать жизнь в чувственной, непосредственной форме, как отражение своих впечатлений. Из родственных течений декаданса ближе всего к импрессионизму находится символизм. Многие художники, начиная как символисты, затем становились известны как импрессионисты.

Термин «импрессионизм» возник с лёгкой руки критика журнала «Le Charivari» Луи Леруа, который озаглавил свой фельетон о Салоне Отверженных «Выставка импрессионистов», взяв за основу название картины Клода Моне «Впечатление. Восходящее солнце» (фр. Impression, soleil levant). Изначально этот термин носил несколько пренебрежительный характер, указывая на соответствующее отношение к художникам, писавшим в новой «небрежной» манере.

Новое течение отличалось от академической живописи как в техническом, так и в идейном плане. В первую очередь импрессионисты отказались от контура, заменив его мелкими раздельными и контрастными мазками, которые они накладывали в соответствии с теориями цвета Шеврёля, Гельмгольца и Руда. Солнечный луч расщепляется на составляющие: фиолетовый, синий, голубой, зелёный, жёлтый, оранжевый, красный, но поскольку синий — разновидность голубого, то их число сводится к шести. Две положенные рядом краски усиливают друг друга и, наоборот, при смешении они утрачивают интенсивность. К тому же все цвета разделены на первичные, или основные, и сдвоенные, или производные, при этом каждая сдвоенная краска является дополнительной по отношению к первой:

Голубой — Оранжевый

Красный — Зелёный

Жёлтый — Фиолетовый

Таким образом стало возможным не смешивать краски на палитре и получать нужный цвет путём правильного наложения их на холст. Это же впоследствии стало поводом для отказа от чёрного.

Затем импрессионисты перестают концентрировать всю работу над полотнами в мастерских, теперь они предпочитают пленэр, где удобней схватить мимолётное впечатление от увиденного, что стало возможным благодаря изобретению стальных туб для краски, которые в отличие от кожаных мешочков можно было закрыть, чтобы краска не высыхала.

Технические отличия способствовали достижению иных целей, прежде всего импрессионисты пытались уловить мимолётное впечатление, мельчайшие изменения в каждом предмете в зависимости от освещения и времени суток, наивысшим воплощением стали циклы картин Моне «Стога сена», «Руанский собор» и «Парламент Лондона».

В целом, в стиле импрессионизма работало множество мастеров, но основой движения были Эдуард Мане, Клод Моне, Огюст Ренуар, Эдгар Дега, Альфред Сислей, Камиль Писсарро, Фредерик Базиль и Берта Моризо. Однако Мане всегда называл себя «независимым художником» и никогда не участвовал в выставках, а Дега хоть и участвовал, но никогда не писал свои работы на пленэре.

Клод Моне

С именем Клода Моне (1840-1926 гг.) нередко связывают такие достижения импрессионизма, как передачу неуловимых переходных состояний освещения, вибрацию света и воздуха, их взаимосвязь в процессе непрестанных изменений и превращений. Он работал, в основном, в области пейзажа. Клод Моне в общей сложности написал около 200 картин, среди которых – «Завтрак на траве», «Сирень на солнце», «Бульвар Капуцинов» и другие.

В 1870-х годах окончательно складывается импрессионистическая манера художника, всецело посвятившего себя пейзажу, усиливается декоративность его работ. С этого времени он работает почти исключительно на пленэре. Именно в его творчестве окончательно утверждается тип большой картины-этюда. Моне составляет и фигуры, и пейзаж из обобщенных световых пятен, оттенки и цвет которых зависят только от освещения, в его работах нет четких контуров предметов. Ощущение движения воздуха усиливается и самой фактурой картины: она перестает быть гладкой, а состоит из отдельных пятен-мазков. Композицию он сознательно строит таким образом, чтобы картина производила впечатление случайно выхваченного фрагмента из потока жизни.

Моне привлекают серийные работы. В них, следуя импрессионистической манере, художник стремится передать различную степень освещенности одних и тех же предметов при различной погоде, в различное время дня, используя разнообразную тональность своей палитры.

Эдгар Дега

Эдгар Дега прославился благодаря своему уникальному мастерству изображать человеческое тело в движении. Эдгар Дега использовал различные краски, но предпочитал пастель. В центре искусства Эдгара всегда стоял человек, в то время как пейзаж, едва ли не ведущий жанр импрессионистов, не играл в его творчестве значительной роли. Большой почитатель Энгра, он придавал исключительное значение рисунку, интересовался Пуссеном и копировал его картины.

С 1862 года Дега начал рисовать лошадей, скачки, жокеев. Далее героями стали отдельные музыканты или целые оркестры во время исполнения произведений. Дега особенно интересовало качественное исполнение картин, четкая прорисовка телодвижений. Чтобы добиться непринужденности в передаче мимолетного движения, художник разлагал его на составные части, включающие моменты предшествующие и последующие. Новаторство Дега в передаче движения неразрывно связано с его композиционным мастерством. Главные его темы - мир балета и скачек, лишь в редких случаях он выходит за их пределы, обращаясь к жизни парижской богемы, изображая модисток, гладильщиц и прачек. Основной формой его живописи всегда была сюжетная композиция.

Альфред Сислей

Среди импрессионистов также должно быть названо имя Альфреда Сислея (1839-1899 гг.). Он, англичанин, живший во Франции, - самый умеренный среди классиков импрессионизма.

Пейзаж Сислея - пейзаж настроения. Его простые по мотивам пейзажи посвящены в основном окрестностям Парижа и природе Иль-де-Франса Сислей охотнее всего изображал природу, обжитую человеком, уютную - предместья, маленькие площади провинциальных городов, берега заливов с домиками и лодками у причала.

Камиль Писарро

Творческий путь Камиля Писарро был очень сложен (1831-1903 гг.), но он был единственным художником, участвовавшим во всех выставках импрессионистов, своего рода "патриархом" этого движения. Он, как и Моне, последовательно шел по избранному пути. Официальный дебют Писарро состоялся в Салоне 1857 года, где он представил «Пейзаж в Монморанси», и эта картина имела успех.

Начав с пейзажей, близких по живописи барбизонцам, он под влиянием Эдуарда Мане и своих молодых друзей начал работать на пленэре, последовательно высветляя палитру.

7. Постимпрессионизм

Постимпрессиони́зм — художественное направление, условное собирательное обозначение неоднородной совокупности основных направлений в европейской (главным образом — французской) живописи начиная со второй пол. 1880-х гг. до нач. ХХ в.

Художники этого направления отказывались изображать только зримую действительность (как натуралисты) или сиюминутное впечатление (как импрессионисты), а стремились изображать её основные, закономерные элементы, длительные состояния окружающего мира, сущностные состояния жизни, при этом подчас прибегая к декоративной стилизации.

К выдающимся представителям постимпрессионизма в живописи относятся Винсент Ван Гог, Поль Гоген и Поль Сезанн. Для постимпрессионизма характерны разные творческие системы и техники, объединённые по сути лишь тем, что они отталкивались от импрессионизма. Они сильно повлияли на последующее развитие изобразительного искусства, став основой направлений в современной живописи. Крупные мастера своей проблематикой положили начало многим тенденциям изобразительного искусства XX в.: работы Ван Гога предвосхитили появление экспрессионизма, Гоген проложил путь к символизму и модерну. При этом многие мелкие направления (например, пуантилизм), существовали только в данный хронологический период.

- Гении-одиночки:

Ван Гог

Тулуз-Лотрек

Сезанн

Анри Руссо

- Пуантилизм

-Фовизм (Матисс)

8. Стиль модерн в архитектуре и живописи

фр. moderne — современный) — художественный стиль в европейском и американском искусстве конца XIX — начала XX вв. (другое название арт нуво).

Основной признак стиля модерн — декоративность, основной мотив — вьющееся растение, основной принцип — уподобление рукотворной формы природной и наоборот. Это нашло отражение в архитектуре, в деталях зданий, в орнаменте, получившем необычайное развитие. Линии орнамента несли в себе напряженность духовно-эмоционального и символического смысла.

Идея синтеза искусств пронизывает стиль модерн. Основой синтеза виделась архитектура, объединяющая все другие виды искусства — от живописи до моделей одежды. В архитектуре модерна проявилось органическое слияние конструктивных и декоративных элементов. Наиболее целостные примеры синтеза искусств дают особняки, павильоны, общественные здания эпохи модерна. Как правило, они построены словно «изнутри наружу», то есть внутреннее пространство определяет внешний облик здания. Фасады таких домов были несимметричны и походили на подобные организмам образования, напоминающие одновременно природные формы и результат свободного формотворчества скульптора. Особенно выразительны были интерьеры этих особняков с перетекающим пространством, изогнутыми очертаниями карнизов, круглящимися дверными и оконными проемами, богатым декором из резного дерева, цветного стекла, металла. Новейшие технико-конструктивные средства и свободная планировка были использованы для постройки зданий с подчеркнуто индивидуализированным обликом.

Творчество испанского архитектора А. Гауди является ярким и неповторимым примером создания единого образно-символического ансамбля причудливой архитектуры, словно вырастающего до небес, в котором сплелись воедино реальность и фантазия.

Художественный язык модерна был во многом воплощением идей и образов символизма, сочетающихся со сложным стилизованным растительным декором, ритмом гибких текучих линий и плоскостных цветовых пятен. В этом духе выполнялись произведения декоративного искусства: панно, мозаики, витражи, керамическая облицовка, декоративные рельефы, майоликовая скульптура, фарфоровые и стеклянные вазы и др. Картинам и графическим листам тоже придавались черты декоративной стилизации в духе модерн.

С живописью модерна связаны П. Гоген, М. Дени, П. Боннар во Франции, Г. Климт в Австрии, Э. Мунк в Норвегии, М. Врубель, В. Васнецов, А. Бенуа, Л. Бакст, К. Сомов в России.

В рамках модерна получила большое распространение книжная и журнальная графика (О. Бердслей в Англии). Особое распространение получила афиша и плакат (А. Тулуз-Лотрек во Франции, А. Муха в Чехии).

В изобразительном искусстве стиля модерн неразделенность жанров приводила к относительной несамостоятельности живописи, графики и скульптуры. Целью архитектора, художника, скульптора становится создание синтетического, целостного произведения искусства.

9. Русский авангард (М.Шагал, В. Кандинский, К. Малевич и др.)

Как и предварившее направление модернизма, авангард был нацелен на радикальное преобразование человеческого сознания средствами искусства, на эстетическую революцию, которая разрушила бы духовную косность существующего общества, при этом его художественно-утопические стратегия и тактика были гораздо более решительными, анархически-бунтарскими.

Авангард ввел в свои образы грубую материю жизни, “поэтику улицы”, хаотическую ритмику современного города, природу, наделенную мощной созидательно-разрушительной силой, он не раз декларативно подчеркивал в своих произведениях принцип “антиискусства”, отвергая тем самым не только прежние, более традиционные стили, но и устоявшееся понятие искусства в целом.

Спектр направлений велик. Преобразования охватили все виды творчества, но изоискусство постоянно выступало инициатором новых движений. Мастера постимпрессионизма предопределили важнейшие тенденции авангарда; его ранний фронт наметился групповыми выступлениями представителей фовизма и кубизма. Футуризм укрепил интернациональные контакты авангарда, ввел новые принципы взаимодействия искусств (изоискусства, литературы, музыки, театра, фотографии и кинематографа). В 1900-10-е годы новые направления рождаются одно за другим в широком географическом диапазоне от России до Нового Света (с Москвой, Берлином, Нью-Йорком и другими центрами, которые все решительнее оспаривают ведущую роль Парижа как законодателя художественных мод). Экспрессионизм, дадаизм, сюрреализм с их чуткостью к бессознательному в человеческой психике обозначили иррациональную линию авангарда, в конструктивизме же, напротив, проявилась его рациональная, строительная воля.

В период войн и революций 1910-х годов политический и художественный авангарды активно взаимодействуют. Левые силы в политике пытались использовать авангард в своих агитационно-пропагандистских целях, позднее тоталитарные режимы (прежде всего, в Германии и СССР) стремились подавить его строгой цензурой, загоняя авангард в подполье.

В условиях же политического либерализма авангард с 1920-х годов утрачивает прежний пафос противостояния, вступает в союз с модерном, устанавливает контакт с массовой культурой. Кризис авангарда, к середине 20 века в значительной мере растратившего свою былую “революционную” энергию, явился стимулом для формирования постмодернизма как основной ему альтернативы.

Один из самых ярких представителей авангарда, Василий Кандинский, принадлежит к числу открывателей нового художественного языка XX столетия и не только потому, что именно он “изобрел” абстрактное искусство - он смог придать ему масштаб, цель, объяснение и высокое качество.

Другой яркий представитель - Казимир Малевич (1878-1935), о котором по настоящему о заговорили в кругах не только художественных, но и в широкой прессе после следующей выставки, на которой он показал уже так называемые супрематические полотна, иначе говоря геометрические абстракции. С тех пор Малевича, к сожалению, стали считать только художником супрематизма и даже художником одной картины "Черного квадрата". Эту славу отчасти Малевич поддерживал сам. Он считал, что "Черный Квадрат" - это вершина всего. Малевич был разносторонним живописцем. В 20-30-е годы он написал крестьянский цикл, незадолго до смерти стал писать портреты в духе старых мастеров, пейзажи в духе импрессионизма.

Супрематизм основан на комбинировании на плоскости простейших геометрических фигур, окрашенных в контрастные цвета. Знаменитый "Черный квадрат" (1913) стал манифестом беспредметного, нонфигуративного искусства, отправной точкой абстракционизма. В 1919-м состоялась Х Государственная выставка под названием "Беспредметное творчество и супрематизм", а в декабре 1919 - январе 1920-го XVI Государственная выставка с ретроспективой "Казимир Малевич. Его путь от импрессионизма к супрематизму". На выставках показывались и концептуальные подрамники с чистыми холстами, и загадочно медитативный цикл картин "Белое на белом" с "Белым квадратом на белом".

Сам Казимир Малевич выводил супрематизм из кубизма. На выставке, где были представлены его первые супрематические картины, он распространил брошюру, которая называлась "От кубизма к супрематизму". Позднее он стал обращать внимание на еще более ранние истоки этого направления. Практически вся живопись, которая предшествовала искусству 20 века, была включена в этот поток, и Малевич считал, что венчает это мощное мировое движение именно искусство геометрической абстракции.

Идеями супрематизма были увлечены И.А. Пуни, И.В. Клюн и др. Период кубофутуризма - пожалуй, лучший в творчестве Клюна. Его кубистические картины, экспонировавшиеся на выставке "Союза молодежи" в 1913 году. Композиции Клюна тщательно отделаны, построены, слажены. Тема - бытовые приборы, посуда: озонатор, граммофон, кувшин. Предмет расчленен, но бережно и деликатно, он вполне узнаваем, иногда даже вступает в несложный сюжет: Кубизм Клюна эстетичен, цель автора - сделать качественное произведение искусства; кубизм Малевича скорее концептуален, в нем превалирует идея.

В раннем творчестве Кандинского натурные впечатления служили основой для создании ярких красочных пейзажей, иногда с романтически-символической нагруженностью сюжетов (“Синий всадник”, 1903). Середина и вторая половина 1900-х гг. прошли под знаком увлечения русской стариной; в картинах “Песня Волги” (1906), “Пестрая жизнь” (1907), “Рок” (1909) художник совмещал ритмико-декоративные черты русского и немецкого модерна (югендстиля) с приемами пуантилизма и стилизацией под народный лубок. В части работ Кандинский развивал ретроспективные фантазии, свойственные мастерам круга “Мир искусства” (“Дамы в кринолинах”, масло, 1909, Третьяковская галерея).

Ранний период творчества художника не прошел бесследно. Как ни парадоксально, свое искусство он рассматривал как развитие великих традиций прошлого. Символизм и теософия помогли Кандинскому открыть романтическую традицию, в 1911 г. написал картину “Романтический пейзаж”. С романтической традицией “совокупного художественного продукта” (“gesamtkunstwerk”), отредактированной позже в духе поисков синтеза искусств эпохи модерна, связаны представления художника о синтетичности искусств, иначе говоря, об их глубокой внутренней связи и взаимопроникновении. Его знаменитые “Звуки” (1913) - синтез поэтического, музыкального и живописного (это 38 поэм с 12 цветными и 54 черно-белыми гравюрами).

Отсчет новых направлений в русской живописи начинается с группировки "Голубой розы. Программа входивших в нее мастеров определялась идеями символизма. М.С. Сарьян нашел свою "землю обетованную", путешествуя по странам Ближнего Востока. Характерный представитель московского символизма, Н.Д. Милиоти тяготел к музыкальному звучанию колорита. С.Ю. Судейкиным было написано немало натюрмортов, картин на мотивы эпохи романтизма, исполненных в стилистике “лубочного гротеска”. Свои особенные краски внес в русский живописный символизм В.И. Денисов. Мастера “Бубнового валета” (И. Машков, П. Кончаловский, А. Лентулов, В. Рождественский, А. Куприн), их друзья и оппоненты М. Ларионов и Н. Гончарова сделали следующий шаг к созданию поэтики искусства нового времени. В своем творчестве они ориентировались с одной стороны на творчество французских мастеров: П. Сезанна, фовистов, с другой - на российский городской фольклор: городская вывеска, народная игрушка.

В 1920-е гг. возникают многочисленные новые группировки, объединяющие как художественную молодежь, так и маститых мастеров. Многие из живописцев старших поколений переживают своеобразную смену приоритетов. Так, П.В. Кузнецов, ведущий мастер “Голубой розы”, отходит от отрешенной, почти надмирной гармонии ранних полотен, но не изменяет своему стремлению к поэтизации сцен простого труда. Чертами тонкой гармонии, органического единства реальности и поэтического обобщения отмечена картина “Табачницы”, 1926, из цикла “Крымские табачницы”, над которым художник работал в 1925-1928 гг.

Мастера "Бубнового валета" организовали объединение "Московские живописцы", которое поддерживало идею синтеза современного содержания и современной реальной формы". В их декларации было заявлено: "В социалистическом обществе не найдет себе места искусство, лишенное лучших традиций и культурных завоеваний". Новой чертой в творчество Кончаловского, Лентулова, Куприна, не порывающих с былым "сезанизмом", входит классическое наследие русской и европейской культуры.

В 1921 была создана рабочая группа конструктивистов (К.К. Медунецкий, А.М. Родченко, В.Ф. Степанова, В.А. и Г.А. Стенберги). В первые годы конструктивизм формировался в тесном взаимодействии с левыми течениями в изобразительном искусстве (супрематизмом, кубофутуризмом), формально-эстетические поиски его приверженцев протекали на стыке живописи, дизайна и архитектуры. Главным лозунгом конструктивистов стало революционное преобразование жизни, поиск новых принципов конструирования жизненной среды. Они утверждали эстетические идеалы простоты, утилитарной целесообразности предметного мира.

Новейшие течения русского искусства 1910-х годов вывели Россию в авангард интернациональной художественной культуры того времени. Уйдя в историю, феномен великого эксперимента так и был назван - Русский авангард. Это понятие подразумевает и более ранние сезаннистские, фовистские тенденции, и зарождение абстрактного искусства в "лучизме" М. Ларионова, и продвинутые системы беспредметного творчества: кубофутуризм, супрематизм К. Малевича и его школы, конструктивизм во главе с А. Родченко и В. Татлиным, русско-немецкий экспрессионизм В. Кандинского.

Марк Шагал

Уже в ранних его картинах доминируют темы детства, семьи, смерти, глубоко личностные и в то же время «вечные» («Суббота», 1910, Музей Валльраф-Рихарц, Кёльн). Со временем на первый план выходит тема страстной любви художника к своей первой жене — Белле Розенфельд («Над городом», 1914–1918, Третьяковская галерея, Москва). Характерны мотивы «местечкового» пейзажа и быта вкупе с символикой иудаизма («Ворота еврейского кладбища», 1917, частное собрание, Париж)

Однако, вглядываясь в архаику, в том числе и в русскую икону и лубок (которые оказали на него большое влияние), Шагал примыкает к футуризму и предугадывает будущие авангардные течения. Гротескно-алогичные сюжеты, резкие деформации и ирреально-сказочные цветовые контрасты его полотен («Я и деревня», 1911, Музей современного искусства, Нью-Йорк; «Автопортрет с семью пальцами», 1911–1912, Городской музей, Амстердам) оказывают большое влияние на развитие сюрреализма.

После Октябрьской революции в 1918–1919 годах Шагал служил комиссаром ВКП (большевиков) губернского отдела народного образования в Витебске, оформлял город к революционным праздникам. В Москве Шагал написал ряд больших настенных панно для Еврейского Камерного театра, тем самым сделав первый значительный шаг к монументальному искусству. Выехав в 1922 в Берлин, в дальнейшем с 1923 жил во Франции, в Париже или на юге страны, временно покинув ее в 1941–1947 (эти годы провел в Нью-Йорке). Наезжал в разные страны Европы и Средиземноморья, не раз побывал и в Израиле. Освоив различные гравюрные техники, по заказу Амбруаза Воллара Шагал создал в 1923–1930 годах островыразительные иллюстрации к «Мертвым душам» Николая Васильевича Гоголя и «Басням» Ж.де Лафонтена.

К середине 20 века его авторитет художника – живописца, графика, мастера театрального искусства, а также декоративной керамики (которой он занимался с 1950) – получил мировое признание.

По мере достижения пика славы его манера – в целом сюрреально — экспрессионистская – становится все легче и раскованней. Не только главные герои, но и все элементы образа парят, слагаясь в созвездия цветных видений. Сквозь повторяющиеся темы витебского детства, любви, циркового спектакля наплывают мрачные отзвуки бывших и грядущих мировых катастроф («У времени нет берегов», 1930–1939, Музей современного искусства, Нью-Йорк). С 1955 началась работа над «Библией Шагала» – так именуют огромный цикл живописных полотен, раскрывающих мир прародителей еврейского народа в удивительно эмоциональной и яркой, наивно-мудрой форме.

В русле этого цикла мастер создал и большое число монументальных эскизов, композиции по которым украсили сакральные здания разных религий – как иудаизма, так и христианства в его католической и протестантской разновидностях: керамические панно и витражи капеллы в Асси (Савой) и собора в Меце, 1957–1958; витражи: синагоги медицинского факультета Еврейского университета близ Иерусалима, 1961; собора (церкви Фраумюнстер) в Цюрихе, 1969–1970; собора в Реймсе, 1974; церкви Санкт-Штефан в Майнце, 1976–1981; и др.). Эти произведения Марка Шагала радикально обновили язык современного монументального искусства, обогатив его мощным красочным лиризмом.

В 1973 Шагал посетил Москву и Санкт-Петербург в связи с выставкой своих работ в Третьяковской галерее.

Умер Шагал в Сен-Поль-де-Ванс (Приморские Альпы, Франция) 28 марта 1985 года.

Марк Захарович показывал обычные предметы так, как будто зритель видит их впервые. Он очень естественно изображал фантастические вещи. Для простых, не искушенных любителей искусства картины Марка Захаровича - обычные детские сны. В них - неудержимое желание летать. Грезы наяву о чем-то невыразимо прекрасном, радостном и печальном одновременно. Марк Шагал - художник, который передавал в своих произведениях то, что хоть раз в жизни ощущает каждый человек. Это единение с большой Вселенной.

Когда пришел к власти Гитлер, картины художника Марка Шагала стали выражать тревогу художника по поводу дальнейшей судьбы человечества. Это "Одиночество", "Белое распятие", где еврейские и христианские символы смешиваются с нацистской толпой, терроризирующей евреев. Марк Захарович эвакуируется в Соединенные Штаты и уже там продолжает свое творчество.

10. Образы Средневековья и национального прошлого в европейском и русском искусстве XIX-начала ХХ века (назарейцы, прерафаэлиты, неоготика, неороманика, византийский стиль, русский стиль, неорусский стиль)

Назарейцы

Назаре́йцы или назаре́и (нем. Nazarener), официально «Союз святого Луки» (нем. Lukasbund) — группировка немецких и австрийских художников-романтиков XIX века, пытавшихся возродить манеру мастеров Средневековья и Раннего Ренессанса. Известны полотнами на христианские, исторические или аллегорические сюжеты, стилизованными под итальянское искусство XV века.

Официальным самоназванием группы было «Союз святого Луки», что является вполне традиционным — Святой Лука являлся покровителем гильдий художников со времен Средних веков, и подобные гильдейские союзы часто носили это имя. Но в историю вошёл термин «назарейцы», изначально образованный от топонима — легендарного места рождения Иисуса, города Назарета, либо же от названия древнееврейских назореев, известных своей праведностью. Это прозвище дали членам Союза во время их жизни в пустом монастыре в Риме. Само полуироничное наименование, по некоторым указаниям, произошло от «alla nazarena» — традиционного названия прически с длинными волосами, известной по автопортретам Дюрера и вновь введенной в моду Овербеком, дано оно было немецким художником Иоганном Христианом Рейнхартом (вариант — художником Кохом).

Назарейцы выступали против интернационального позднего классицизма и, предвосхищая прерафаэлитов, пытались возродить религиозное монументальное искусство в духе мастеров средневековья и Раннего Возрождения. Противопоставление себя классицизму сказывалось, в частности, в выборе тем — теперь это были не мифологические «античные», а исторические или религиозные образы.

Средневековье виделось им воплощением идеалов духовности. Содружеству назарейцев было свойственно настроение ухода от современности в мир мифов и преданий, идеалом для них стал монах-художник, обращающийся к творчеству с постом и молитвой.

Поселившись в кельях брошенного монастыря Сан-Исидоро, они образовали коммуну с совместным хозяйством, ели в трапезной под чтение Библии и «Сердечных излияний» Вакенродера. Подражание средневековым монастырям и художественным артелям влияло и на внешний облик и поведение. Их облик запоминался — они носили длинные волосы на манер Дюрера (отчего получили своё прозвище), старонемецкие костюмы с большими плащами, их речь была экзальтированна. Своей целью они видели борьбу с безнравственностью живописи нового времени. Возрождение «истинно христианского искусства» и религиозность диктовало им отказ от изучения анатомии по трупам и использования натурщиц. Художники позировали друг другу. Он работали не на натуре, а в своих кельях, считая, что художник должен изображать свои чувства, а не природу.

Старыми мастерами, на творчество которых ориентировались назарейцы, были в основном Дюрер, Перуджино и ранний Рафаэль, Гольбейн, Кранах. Назарейцы тяготели к крупным монументальным формам. Они провозглашали фресковую живопись в духе старых мастеров высшей формой живописи и ставили своей целью её воскрешение. Мастера не умели писать фрески, так как на родине техника была подзабыта, но они реконструировали и освоили этот навык, воскресив старые приемы.

Два известных своих фресковых цикла на виллах в Риме создавались коллективом назарейцев совместно.

Влияние фрескового жанра заметно в творчестве назарейцев: так, произведения Овербека и Корнелиуса постоянно сохраняют характер контурного рисунка, некоего картона, подцвеченного краской, которая играет лишь второстепенную, вспомогательную роль в картине. Подражание придает наследию назарейцев характер эклектики, это заметно, например, в копировании композиций и трактовки образов («Торжество религии» Овербека подражает «Афинской школе»; «Всадники Апокалипсиса» Корнелиуса — Дюреру).

Характерными чертами стиля назарейцев являются: строгая композиция, подчеркнутый контур и яркие краски (хотя значительного отхода от живописной школы классицизма, тем не менее, нет, что позволило в поздний период им влиться в их ряды). Они стилизовали живопись под примитив, соблюдая принципы академизма: условный колорит, статичность, преобладание рисунка над линией.

Прерафаэлиты

Прерафаэли́ты — направление в английской поэзии и живописи во второй половине XIX века, образовавшееся в начале 1850-х годов с целью борьбы против условностей викторианской эпохи, академических традиций и слепого подражания классическим образцам.

Название «прерафаэлиты» должно было обозначать духовное родство с флорентийскими художниками эпохи раннего Возрождения, то есть художниками «до Рафаэля» и Микеланджело: Перуджино, Фра Анжелико, Джованни Беллини. Самыми видными членами прерафаэлитского движения были поэт и живописец Данте Габриэль Россетти, живописцы Уильям Холман Хант, Джон Эверетт Милле, Мэдокс Браун, Эдвард Бёрн-Джонс, Уильям Моррис, Артур Хьюз, Уолтер Крейн, Джон Уильям Уотерхаус.

До появления Братства прерафаэлитов развитие британского искусства определялось главным образом деятельностью Королевской академии художеств. Как любое другое официальное учреждение, она весьма ревниво и осторожно относилась к нововведениям, сохраняя традиции академизма. Хант, Миллес и Россетти заявили в журнале «Росток», что не желают изображать людей и природу отвлеченно красивыми, а события — далёкими от действительности, и, наконец, им надоела условность официальных, «образцовых» мифологических, исторических и религиозных произведений.

Прерафаэлиты отказались от академических принципов работы и считали, что всё необходимо писать с натуры. Они выбирали в качестве моделей друзей или родственников. Так, например, на картине «Юность Девы Марии» Россетти изобразил своих мать и сестру Кристину, а глядя на полотно «Изабелла», современники узнавали друзей и знакомых Миллеса по Братству. Он же, во время создания картины «Офелия», заставлял Элизабет Сиддал по нескольку часов лежать в наполненной ванне. Была зима, поэтому Сиддал серьёзно простудилась и позднее выслала Миллесу счет от докторов на 50 фунтов. Более того, прерафаэлиты изменили отношения художника и модели — они стали равноправными партнерами. Если герои картин Рейнольдса почти всегда одеты соответственно их социальному статусу, то Россетти мог рисовать королеву с продавщицы, богиню с дочери конюха. Проститутка Фанни Корнфорт позировала ему для картины «Леди Лилит».

Прерафаэлиты хотели вернуться к высокой детализации и глубоким цветам живописцев эпохи Кватроченто. Они отказались от «кабинетной» живописи и начали рисовать на природе, а также внесли изменения в традиционную технику живописи. На загрунтованном холсте прерафаэлиты намечали композицию, наносили слой белил и убирали из него масло промокательной бумагой, а затем писали поверх белил полупрозрачными красками. Выбранная техника позволила добиться ярких, свежих тонов и оказалась такой долговечной, что их работы сохранились в первозданном виде до наших дней.

Неоготика

Неого́тика («новая готика») — наиболее распространённое направление в архитектуре эпохи эклектики, или историзма, возрождавшее формы и (в ряде случаев) конструктивные особенности средневековой готики. Возникло в Англии в 40-е годы XVIII века. Развивалось во многом параллельно с медиевистикой и поддерживалось ей. В отличие от национальных направлений эклектики (таких, как псевдорусский или неомавританский стили) неоготика была востребована по всему миру: именно в этом стиле строились католические соборы в Нью-Йорке и Мельбурне, Сан-Паулу и Калькутте, Маниле, Гуанчжоу и Киеве.

В XIX веке англичане, французы и немцы оспаривали друг у друга право считаться родоначальниками готики, однако пальму первенства в возрождении интереса к средневековой архитектуре единодушно отдают Великобритании. В викторианскую эпоху Британская империя как в метрополии, так и в колониях вела огромное по размаху и функциональному разнообразию строительство в неоготическом стиле, плодами которого стали такие общеизвестные сооружения, как «Биг Бэн» и Тауэрский мост.

Подобно тому, как эпоха Просвещения воплотилась в формах архитектурного классицизма, неоготика отразила ностальгические устремления и индивидуалистические ценности пришедшей ей на смену эпохи романтизма. Интерес к средневековью, и особенно к средневековым руинам, в Англии пробудился ещё в середине XVIII века. Своего наивысшего воплощения он достиг в романах и балладах Вальтера Скотта, а также в специфическом жанре «готического романа».

«Римской» эстетике классицизма уже в конце XIX века патриотически и националистически настроенные романтики стали противопоставлять художественные вкусы «варварской», германско-кельтской Европы. В своём роде это было противопоставление разума и чувств, рационализма и иррационализма. Эта несовместимость римской эстетики и эстетики «варварской», то есть не римской, вызвала к жизни само название «готики». Как известно, название «готический» возникло в эпоху Ренессанса для обозначения архитектурного стиля, противоположенного в своей эстетике рациональному римскому строю. Готы, разрушившие Древний Рим, были для деятелей Ренессанса воплощением всего «варварского», что и определило выбор названия «варварского», не римского архитектурного стиля.

На рубеже XIX века, когда вслед за крахом Французской революции по Европе прокатилась волна разочарования классицистическим рационализмом и идеалами Просвещения, востребованной оказалась естественная (в руссоистском понимании), «природная» архитектура, предположительно сохранившая под покровом христианской догматики дух Европы, существовавшей до прихода на север Европы римлян.

Распространению неоготики в Европе способствовали сочинения писателей-романтиков. Шатобриан посвятил немало вдохновенных страниц готическим руинам, доказывая, что именно средневековое храмовое зодчество наиболее полным образом запечатлело «гений христианства». Местом действия и главным героем первого исторического романа на французском языке является готическое сооружение — Собор Парижской Богоматери. В викторианской Англии Джон Рёскин взволнованной, цветистой прозой обосновывал «нравственное превосходство» готики над прочими архитектурными стилями. Для него «центральным зданием мира» являлся Дворец дожей в Венеции, а наиболее совершенным из всех стилей — итальянская готика. Взгляды Рёскина разделяли художники-прерафаэлиты, черпавшие вдохновение в искусстве средних веков.

Неороманика

Неороманский стиль (англ. Romanesque Revival) — европейский стиль искусства XIX века. В это время художники и архитекторы активно обращались к стилям прежних эпох — в данном случае к романскому искусству. Стиль был распространён в основном в США и Канаде в 1870—1920 гг. Стиль зародился приблизительно в середине XIX века. Основой стиля стала романская архитектура XI—XII веков. В отличие от романского стиля, для неороманского стиля характерна более простая форма арок и окон. Одна из разновидностей неороманского стиля, Rundbogenstil («Круглый арочный стиль»), была популярна у немецкой диаспоры в начале 1830-х годов. Одним из самых видных архитекторов, работавших в данном стиле, был архитектор Генри Гобсон Ричардсон.

Псевдорусский стиль

Псевдорусский стиль или русский стиль (включает русско-византийский стиль[1]) — условное общее наименование нескольких различных по своим идейным истокам эклектических направлений в русской архитектуре XIX — начала XX веков, основанное на использовании традиций древнерусского зодчества и народного искусства, а также ассоциируемых с ними элементов византийской архитектуры.

Русский стиль возник в рамках общеевропейского подъема интереса к национальной архитектуре и представляет собой интерпретацию и стилизацию русского архитектурного наследия. Представляя собой искусную стилизацию, русский стиль последовательно сочетался с другими стилями — от архитектурного романтизма первой половины XIX в. до стиля модерн.

Появившееся в начале XIX века наименование «русско-византийский стиль», которое чаще сокращалось современниками до «византийского стиля», обозначало такие различные образцы национально ориентированной архитектуры, как «тоновская архитектура» (по К. А. Тону), не имеющая ничего общего с византийскими прототипами, и, например, сооружения, подражающие образцам кавказской и балканской архитектуры. Появившийся во второй половине XIX века термин «русский стиль» объединял ещё более разнородные явления — от небольших придворных загородных сооружений 1830-х годов в «пейзанском стиле», идеализирующем быт крестьянства, до массовых деревянных парковых построек и выставочных павильонов 1870-х годов, а также крупных общественных зданий 1880-х годов.

В начале XX века вся совокупность явлений в архитектуре XIX века, связанная с поисками русской национальной самобытности, стала называться «псевдорусский стиль» — в противоположность «неорусскому стилю». Наряду с определением «псевдорусский», уже имеющим оценочный характер, для обозначения тех же явлений стало употребляться и название с ещё более отрицательным оттенком — «ложнорусский стиль».

Вопрос о генезисе «неорусского стиля» (другое название — новорусский) является спорным. Е. И. Кириченко, А. В. Иконников и ряд других авторов рассматривают неорусский стиль как «направление», «вариант» или «национально-романтическую ветвь» модерна. По мнению Д. В. Сарабьянова, неорусский стиль существовал как вариант внутри модерна, хотя и делал попытки обрести самостоятельность. М. В. Нащокина и Е. А. Борисова считают, что неорусский стиль и модерн отождествлять нельзя. Е. И. Кириченко разграничивает неорусский стиль, как направление модерна, и русский стиль, как одно из архитектурных течений эклектики, на уровне различий трактовки архитекторами образцов отечественной архитектуры и применяемых ими методов формообразования.

Д. В. Сарабьянов считает, что исследователи архитектуры справедливо разделяют русский и неорусский стили: «Действительно, граница между ними — это линия, разделяющая эклектику и модерн».

Одним из первых течений, возникших в рамках псевдорусского стиля, является зародившийся в 1830-е годы «русско-византийский стиль» в архитектуре церквей. Развитию этого направления способствовала весьма широкая правительственная поддержка, поскольку русско-византийский стиль воплощал идею официального православия о преемственности между Византией и Россией. Для русско-византийской архитектуры характерно заимствование ряда композиционных приёмов и мотивов византийской архитектуры, наиболее ярко воплотившихся в «образцовых проектах» церквей Константина Тона в 1840-е годы. Тоном были возведены Храм Христа Спасителя, Большой Кремлёвский дворец и Оружейная палата в Москве, а также кафедральные соборы в Свеаборге, Ельце (Вознесенский собор), Томске, Ростове-на-Дону и Красноярске.

Для другого направления псевдорусского стиля, возникшего под влиянием романтизма и славянофильства, характерны постройки, использующие произвольно истолкованные мотивы древнерусской архитектуры. В рамках данного направления были возведены многие постройки Алексея Горностаева. Ярким примером этого направления является построенная в Москве на Девичьем поле деревянная «Погодинская изба» Николая Никитина.

В начале 1870-х годов народнические идеи пробудили в художественных кругах повышенный интерес к народной культуре, крестьянскому зодчеству и русской архитектуре XVI—XVII вв. Одними из самых ярких построек псевдорусского стиля 1870-х годов стали «Терем» Ивана Ропета в Абрамцеве под Москвой (1873) и типография Мамонтова в Москве, построенная Виктором Гартманом (1872). Это направление, активно пропагандировавшееся известным художественным критиком Владимиром Стасовым, распространилось вначале в архитектуре деревянных выставочных павильонов и небольших городских домов, а затем в монументальном каменном зодчестве.

К началу 1880-х гг. «ропетовщину» сменило новое официальное направление псевдорусского стиля, почти буквально копировавшее декоративные мотивы русской архитектуры XVII в. В рамках данного направления здания, построенные, как правило, из кирпича или белого камня, стали обильно декорироваться в традициях русского народного зодчества. Для этой архитектуры характерны «пузатые» колонны, низкие сводчатые потолки, узкие окна-бойницы, теремообразные крыши, фрески с растительными орнаментами, использование многоцветных изразцов и массивной ковки. В рамках данного направления были возведены Верхние торговые ряды (ныне здание ГУМа, 1890—1893, архитектор Александр Померанцев), здание Исторического музея (1875—1881, архитектор Владимир Шервуд), завершившие ансамбль Красной площади в Москве, и Саввинское подворье архитектора Ивана Кузнецова.

В начале XX века получает развитие «неорусский стиль». В поисках монументальной простоты архитекторы обратились к древним памятникам Новгорода и Пскова и к традициям зодчества русского Севера. На сооружениях этого направления иногда лежит отпечаток стилизации в духе северного модерна. В Санкт-Петербурге «неорусский стиль» нашёл применение главным образом в церковных постройках Владимира Александровича Покровского, Степана Кричинского, Андрея Петровича Аплаксина, Германа Гримма, хотя в этом же стиле строились и некоторые доходные дома (характерный пример — дом Купермана, построенный архитектором А. Л. Лишневским на Плуталовой улице).

Любопытным образцом неорусского стиля (с чертами модерна) является Церковь Спаса Нерукотворного Образа в Клязьме, построенная в честь 300-летия Романовых архитектором В. И. Мотылёвым по рисунку С. И. Вашкова (1879—1914), ученика Васнецова, в 1913—1916 годы.

Историками архитектуры высказывалось мнение, что неорусский стиль стоит ближе к модерну, чем к эклектике, и этим отличается от «псевдорусского стиля» в его традиционном понимании.

Византийский стиль

Византийский стиль в русской архитектуре складывается в результате многовекового переосмысления и переработки идей зодчих из Константинополя. Формируется этот стиль, в котором уже на равных сосуществуют восточные и русские идеи, в середине 19-го века. Именно тогда начинается расцвет архитектуры, в которой достижения византийских зодчих творчески переработаны, дополнены и по-новому применены. Поэтому Византийский стиль в России 19-го века – это не копирование достижений Константинополя, а создание построек «по мотивам», с большим включением собственно русских идей.

То, что именуется в теории архитектуры не иначе как «византийский стиль», формируется в середине 19-го века. Его идеологом и пропагандистом стал архитектор К. А. Тон. Предвестники стиля появляются в 20-х годах 19-го века, они заметны в таких постройках, как Десятинная церковь в Киеве, церковь Александра Невского в Потсдаме. Но первый период формирования стиля приходится на 40-е и 50-е годы, он особенно заметен в сооружениях А. В. Горностаева и Д. Гримма. Второй период – 60-е годы, когда в духе доминирующей эклектики создаются сооружения смело миксующие византийские и русские черты. В этот период стиль особенно виден в зданиях Г. Г. Гагарина, В. А. Косякова и Е. А. Борисова. 70-90-е годы – это время усложнения стиля, архитекторы стремятся к большему декорированию, внесению разностилевых деталей в свои постройки. На рубеже 19-го и 20-го веков и в начале 20-го века византийский стиль в России начинает трактоваться все более вольно, объединяясь в духе наступающего модерна с другими стилями. В 90-е годы 20-го века появляется псевдовизантийский стиль, в котором видны поздние наслоения, но угадываются исконные черты.

Стиль Константинополя особенно ярко проявлялся в оформлении внутреннего убранства построек. Для интерьеров в византийском стиле характерна богатая декорированность, использование дорогих материалов: золота, бронзы, серебра, дорогого камня, ценных пород дерева. Яркой приметой интерьеров в этом стиле являются мозаики на стенах и на полу.

Самый яркий период в архитектуре, основанной на традициях Константинополя, приходится на середину 19-го века. В это время византийский стиль в архитектуре Петербурга становится ведущим. Ярчайшими примерами сооружений в этом стиле являются Церковь Милующей иконы Божией Матери в Галерной гавани (Косякова и Пруссака), Греческая церковь Дмитрия Солунского (Р. И. Кузьмина), Торговый дом Штоля и Шмита (В. Шретера). В Москве это, конечно, постройки Тона: Храм Христа Спасителя, Большой Кремлевский дворец.

Постсоветский период с его реставрацией православия привел к тому, что византийский стиль в архитектуре России вновь стал актуальным. Появляются постройки в русско-византийском стиле во многих городах России. Ярким примером является Храм на Крови во имя Всех Святых в Земле Российской Просиявших в Екатеринбурге по проекту К. Ефремова. На рубеже 20-21-го веков складывается так называемый «второй русско-византийский стиль», который появляется в новых храмовых постройках. К нему можно отнести такие соборы, как Пантелеймоновский храм в Ижевске, Храм Рождества Христова в Омске, церковь Рождества Христова в Москве и многочисленные постройки во всех уголках страны. Это свидетельствует о том, что идеи Византии глубоко проникли в русскую культуру и сегодня уже неотделимы от нее.

Современные архитекторы, особенно в храмовом зодчестве, вновь и вновь возвращаются к традициям Константинополя как источнику традиционных решений. Они, безусловно, переосмысливаются, решаются с учетом новых технологий, но дух Византии в них ощущается. Можно смело говорить, что сегодня жив византийский стиль в архитектуре России. Примеры тому можно найти во многих городах страны: это Храм Святых жен-мироносиц в Санкт-Петербурге, Никольская церковь в Надыме, Серафимовская церковь в Муроме и др.

11. Основные тенденции развития культуры ХХ века

Нетрудно заметить главную идею большинства текстов первого раздела: основным следствием научно-технического прогресса является духовная деградация человека, который больше не хочет и не может думать. Индивидуальное начало подавляется в современном обществе, освобождающим человека от необходимости самостоятельного нравственного суждения и чувства ответственности. Страшной реалией ХХ века является толпа.

В начале ХХ века появляются теории нового средневековья,

пользующиеся популярностью и по сей день. Одна из первых работ на эту тему принадлежит Н. А. Бердяеву. В своей книге он предсказывает гибель современной цивилизации с ее либерализмом, индивидуализмом и безверием и приход нового средневековья.

Если для Н.А.Бердяева новое средневековье – это суровый путь

духовного возрождения, то для А.Швейцера средневековье (признаки наступления которого он также видит в современной жизни) это только эпоха подавления личности и свободной мысли. Прошлому и нынешнему средневековью А.Швейцер противопоставляет Просвещение – время победы разума над слепой верой в авторитеты. Прямо противоположным образом

оценивают Просвещение Т.Адорно и М.Хоркхаймер («Понятие Просвещения»), несмотря на то, что их критика современного общества в целом совпадает с критикой А.Швейцера.

Культура, столь дискредитировавшая себя, не может претендовать на ту роль, которую она играла прежде:

«Освенцим доказал, что культура потерпела крах. То, что могло произойти там, где живы все традиции философии, искусства и просветительского знания, говорит о чем-то значительном <…>. После Освенцима любая культура вместе с любой ее уничижительной критикой – всего лишь мусор. <…> Абсолютность

духа, ореол культуры и был тем принципом, который, не переставая, служил насилию. После Освенцима любое слово, в котором слышатся возвышенные ноты, лишается права на существование».

Этот приговор в определенной степени объясняет возникновение и

особенности постмодерна, которому присущи такие черты как отказ от любой формы доминирования, стремление к плюрализму, ирония, отказ от пиетета по отношению к культуре прошлого и претензий на окончательное суждение.

Бердяев Н.А. Новое средневековье (1924)

В истории, как и в природе, существуют ритмическая смена эпох и периодов.

<…> Нам суждено жить в историческое время смены эпох.

Эпоху нашу я условно обозначаю как конец новой истории и начало нового средневековья. <…> Рациональный день новой истории кончается, солнце его заходит, наступают сумерки, мы приближаемся к ночи. <…>

Средневековье можно назвать ночной эпохой всемирной истории.

Новым средневековьем я называло ритмическую смену эпох, переход от рационализма новой истории к иррационализму <…> средневекового типа. <…>

Гуманизм новой истории изжит и <…> переходит в свою противоположность, приводит к отрицанию образа человека. <…> Если нет Бога, то нет и человека – вот что опытно обнаруживает наше время. <…>

Капитализм и социализм одинаково сопровождаются упадком и

угасанием духовного творчества, убылью духа в человеческом обществе. <…>

Вся энергия направилась во вне. Это и есть переход культуры в цивилизацию.

Придется по-новому обратиться к природе, к сельскому хозяйству, к ремеслам. Город должен приблизиться к деревне. Придется организоваться в хозяйственные союзы и корпорации, принцип конкуренции заменить принципом кооперации. Принцип частной собственности в вечной своей основе сохранится, но будет ограничен и одухотворен. Придется перейти к идее упрощенной элементарной материальной культуре и более сложной духовной культуре.

Пора перестать говорить о "тьме средневековья" и противопоставлять ей свет новой истории. <…> Нет надобности идеализировать средние века, как это делали романтики. Мы отлично знаем все отрицательные и темные стороны средневековья <…>. Но знаем также, что средние века были эпохой

религиозной по преимуществу. И возврат к средневековью есть

возврат к более высокому религиозному типу.

В каких чертах рисуется новое средневековье? <…> Это <…> конец

гуманизма, индивидуализма, формального либерализма культуры нового времени и начало религиозной эпохи. Познание, мораль, искусства, государство, хозяйство должны стать религиозными, но свободно и изнутри, а не принудительно и извне. <…>

Новое средневековье должно конструировать власть как обязанность. <…> Политические партии и их вожаки, вероятно, потеряют всякое значение <…>. Окончательно отомрут парламенты <…>. Биржи и газеты не будут уже управлять жизнью. В социальной жизни произойдет упрощение, возвращение к более элементарным процессам борьбы за существование. Люди, вероятно, будут группироваться и соединяться не по политическим признакам <…>, а по хозяйственным, непосредственно жизненным, профессиональным, по сферам творчества и труда.

Власть никогда не принадлежала и не может принадлежать большинству. Это противоречит природе власти. Власть имеет иерархическую природу и

иерархическое строение. <…>

Наступают времена, которые потребуют огромного напряжения человеческого духа, огромного труда. Самый труд должен быть понят как творчество.

Для наступления нового средневековья характерно также

распространение теософических учений, вкус к оккультным, наукам, возрождение магии. Сама наука возвращается к своим магическим истокам, и скоро окончательно выявится магический характер техники. Религия и знание вновь приходят в соприкосновение <…>.

Швейцер А. Философия культуры (1923)

Чрезмерная подверженность современного человека внешнему

воздействию отнюдь не кажется ему проявлением слабости. Он воспринимает ее как достижение. Он уверен, что беспредельной духовной преданностью идее коллективизма докажет на деле величие современного человека.

Так мы вступили в новое средневековье. Всеобщим актом воли свобода мышления изъята из употребления, потому что миллионы индивидов отказываются от права на мышление и во всем руководствуются только принадлежностью к корпорации.

Избавление от нынешнего средневековья будет намного труднее, чем от прежнего. Ныне речь идет о том, чтобы побудить миллионы индивидов сбросить с себя собственноручно надетое ярмо духовной несамостоятельности. <…>

Отрекаясь от собственного мнения, современный человек отказывается и от собственного нравственного суждения.

Сама способность человека к созданию культуры ставится под вопрос. Отдаваясь целиком тяжелой борьбе за существование, многие из нас уже не в силах думать об идеалах, связанных с культурой. <…>

Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс (1929)

Общество всегда было подвижным единством меньшинства и массы. Меньшинство – совокупность лиц, выделенных особо; масса – не выделенных ничем. <…> Масса – это средний человек. <…> Масса – всякий и каждый, кто ни в добре, ни в зле не мерит себя особой мерой, а ощущает таким же, "как и все", и не только не удручен, но доволен собственной неотличимостью. <…>

Особенность нашего времени в том, что заурядные души, не обманываясь насчет собственной заурядности, безбоязненно утверждают свое право на нее и

навязывают ее всем и всюду.

Мир обычно был неоднородным единством массы и независимых меньшинств. Сегодня весь мир становится массой. <…>

Массовый человек ощущает себя совершенным. <…>

Но разве это не достижение? Разве не величайший прогресс то, что массы обзавелись идеями, то есть культурой? Никоим образом. Потому что идеи массового человека таковыми не являются и культурой он не обзавелся. <…> Бессмысленно говорить об идеях и взглядах, не признавая системы, в которой

они выверяются, свода правил, к которым можно апеллировать в споре. Эти правила – основы культуры. Не важно, какие именно. Важно, что культуры нет, если нет устоев, на которые можно опереться.

Кто в споре не доискивается правды и не стремится быть правдивым, тот интеллектуально варвар.

Цивилизация не данность и не держится сама

собой. Она искусственна и требует искусства и мастерства. Если вам по вкусу ее блага, но лень заботиться о ней, – плохи ваши дела. Не успеете моргнуть, как окажетесь без цивилизации.

Разрыв между уровнем современных проблем и уровнем мышления будет расти, если не отыщется выход, и в этом главная трагедия цивилизации. <…> Чем больше достижений, тем в большей они опасности. Чем лучше жизнь, тем она

сложнее. <…>

Историческое знание – первейшее средство сохранения и продления стареющей цивилизации.

Итак, новая социальная реальность такова: европейская история впервые оказалась отданной на откуп заурядности. <…> Заурядность, прежде подвластная, решила властвовать. <…>

Ясперс К. Духовная ситуация времени (1931)

От людей ждут не рассуждений, а знаний, не размышлений о смысле, а умелых действий, не чувств, а объективности, не раскрытия действий таинственных сил, а установления фактов.

В повседневном поведении на первый план выступает соответствие правилам.

Создается впечатление, что мир попадает во власть посредственности, людей без судьбы, без различий и без

подлинной человеческой сущности. <…>

Ясперс К. Истоки истории и ее цель (1948)

Массы становятся решающим фактором в происходящих событиях. <…>

Массы возникают там, где люди лишены своего подлинного мира, корней и почвы, где они стали управляемыми и взаимозаменяемыми.

Адорно Т., Хоркхаймер М. Понятие просвещения (1947)

Программой Просвещения было расколдовывание мира. Оно стремилось разрушить мифы и свергнуть

воображение посредством знания. <…>

Адорно Т. После Освенцима (1966)

Освенцим доказал, что культура потерпела крах. После Освенцима любая культура вместе с любой ее уничижительной критикой – всего лишь мусор. В своих попытках возродиться после всего того, что произошло в ее вотчинах и не встретило сопротивления, культура окончательно превращается в идеологию <…>. Тот, кто ратует за сохранение культуры, пусть даже виновной во всех грехах, пусть даже убогой, тот превращается в ее сообщника и клеврета; тот, кто отказывается от культуры, непосредственно приближает наступление эпохи

варварства; и именно в этом качестве культура и разоблачила самое себя. <…>

Абсолютность духа, ореол культуры и был тем принципом, который, не переставая, служил насилию. После Освенцима любое слово, в котором слышатся возвышенные ноты, лишается права на существование. <…>

Бодрийяр Ж. В тени молчаливого большинства, или Конец

социального (1982)

Однако истории, достойной описания, <…> массы как раз и не имеют. Они не имеют ни скрытых сил, которые бы высвобождались, ни устремлений, которые должны были бы реализовываться.

Массы – это те, кто ослеплен игрой символов и порабощен стереотипами, это те, кто воспримет все, что угодно, лишь бы это оказалось зрелищным.

12. Особенности культуры постмодерна

Хронологические рамки постмодерна – вопрос весьма спорный.

Большинство исследователей склонны относить его начало к семидесятым годам прошлого века, однако существует мнение, согласно которому постмодерн – это свойство любой культуры на определенных этапах ее развития, и, соответственно, его черты можно увидеть в самые разные эпохи. Данная точка зрения отражена в статье М.Эпштейна («Истоки и смысл

русского постмодернизма»), который видит признаки постмодерна в русской культуре XVIII и особенно XIX века.

Маньковская Н.Б. Постмодернизм

(Культурология. ХХ век. Энциклопедия. Т. 2. – СПб., 1998. С. 130)

Постмодернизм – широкое культурное течение, в чью орбиту <…>

попадают философия, эстетика, искусство, гуманитарные науки.

Постмодернистское умонастроение несет на себе печать разочарования в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возможностей. Общим для различных национальных вариантов постмодернизма можно считать его

отождествление с именем эпохи “усталой”, “энтропийной” культуры, отмеченной эсхатологическими настроениями, <…> диффузией больших стилей, эклектическим смешением художественных языков. Авангардистской

установке на новизну противостоит здесь стремление включить в современное искусство весь опыт мировой художественной культуры путем ее ироничного

цитирования. <…>

Термин “постмодернизм” возник в период Первой мировой войны в

работе Р. Паннвица “Кризис европейской культуры” (1917). <…>. В 1947 А.Тойнби в книге “Изучение истории” придает ему культурологический смысл: постмодернизм символизирует конец западного господства в религии и

культуре. <…>

Искусствоведы рассматривают постмодернизм как новый

художественный стиль, отличающийся от неоавангарда возвратом к красоте как к реальности, повествовательности, сюжету, мелодии, гармонии. <…>

Постмодернистская эстетика принципиально антисистематична, адогматична, чужда жесткости и замкнутости концептуальных построений. Ее символы – лабиринт, ризома. <…>

Она разрушает систему символических противоположностей, дистанцируясь от бинарных оппозиций: реальное – воображаемое, оригинальное – вторичное, старое – новое, естественное – искусственное, внешнее – внутреннее.

Утверждается безличное понимание искусства как единого бесконечного текста, созданного совокупным творцом.

Постмодернизм отказывается от дидактически-профетических оценок искусства.

Флиер А.Я. Постмодерн как поиск новой культуры

Я думаю, что реально речь идет о новом понимании феномена культуры вообще и новой интерпретации ее функций, отвергающей прежнюю культуру как форму как форму подавления коллективом личности. <…>

В каком-то смысле постмодерн – это идеология равенства индивида коллективу. Это понимание социальной истории как процесса расширения свободы отдельного человека от принудительных

общественных ограничений. <…> Теоретики постмодерна поднимают вопрос об освобождении личности от давления общества, от норм языка, культуры, художественных эталонов и т.п. <…>

Постмодерн призывает к освобождению от «культурных

ограничений», но не путем отказа от культуры вообще, а посредством переосмысления многих ее установлений, перехода к <…> освобождению от «авторитета текста», играющего решающую роль в реализации нормативных функций культуры.

Делёз Ж., Гваттари Ф. Ризома (1976)

Первый тип книги – это книга-корень. Дерево – это уже образ мира, или точнее, корень – образ дерева-мира. Это классическая книга. <…> Книга имитирует мир также как искусство природу – с помощью процессов, которые ей свойственны, и которые успешно завершают то, что природа не может или уже больше не может делать. Бинарная логика – это духовная реальность дерева-корня. <…>

Система-корешок или мочковатый корень – второй образ книги, который с удовольствием рекламируется нашей современностью. На этот раз основной корень не дозрел или разрушается почти до основания, от него отпочковывается множество второстепенных корней, которые разрастаются в полную силу.

Мир потерял свой стержень <…>, мир превратился в хаос, но книга остаётся образом мира <…>.

Можно было бы назвать такую систему ризомой. Ризома как подземный стебель абсолютно отлична от корней и корешков. Любое место ризомы может и должно быть

присоединено к любому другому её месту.

Книга не есть образ мира, следуя укоренившемуся верованию. Книга составляет ризому с миром.

Мысль не имеет формы дерева <…>.У многих людей в голове растет дерево, но мозг сам по себе является больше травой, чем деревом. <…>

Древовидные системы есть иерархические системы <…>.

Интересно, как дерево начало доминировать над западной реальностью и всей западной мыслью. Восток представляет собой другую фигуру <…>. Трансценденция – чисто

европейская болезнь. <…>

Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция (1981)

Симулякр никогда не является тем, что скрывает истину, – это истина, которая скрывает, что ее не существует. Симуля́кр — «копия», не имеющая оригинала в реальности. Иными словами, семиотический знак, не имеющий означаемого объекта в реальности.

Эпштейн М. Истоки и смысл русского постмодернизма Постмодернизм обычно характеризуется как эпоха создания

гиперреальности посредством коммуникативных и информационных сетей, делающих образ, изображение, знак, идею более наглядной, осязаемой и реальной, чем то, что в них обозначается или отображается. <…>

Строительство Петербурга, это первое и самое возвышенное событие Нового времени в русской истории, вместе с тем ознаменовало, в европейском масштабе, начало конца Нового времени, его вхождение в эпоху постмодерных симуляций, создания гиперреальности. Строительство Петербурга, как и

раньше крещение Руси, были блестящими цитатами из текстов

западноевропейской и византийской культуры, что с самого начала определило цитатническую судьбу культуры российской. С эпохи Петра Россия уже вполне сознательно строит свою культуру как систему более или менее удачно подобранных и более или менее иронически переосмысленных цитат.

Петербург - замечательный пример постмодерной эклектики: он похож на Рим, Венецию, Вену, Париж, Амстердам и вместе с тем ни на что не похож, потому что в нем все эти

западноевропейские стили Нового времени приобретают постмодерное измерение.

Постмодернизм – это и есть культура сознательной вторичности и цитатности, в которой русская словесность, как известно, преуспела <…>.

Нигде, даже у себя на родине, европейские имена не звучали так звонко, не отдавались таким долгим раскатистым эхом, как в России: Вольтер, Байрон, Гегель, Маркс... Нигде так не сгущались, претворяясь подчас в пародию на самих себя, идеи европейского просветительства, прогресса, научности, материализма,

атеизма, нигилизма, коммунизма. Свойство вторичности – усиливать черты подлинника, поскольку он берется не как часть более обширной и сложной

действительности, где он сплетен со многими другими явлениями, а как вырванный из контекста знак самого себя. <…>

13. Культурологические концепции ХХ века (философия истории, представления о творчестве, теории бессознательного)

По мнению Г.Зиммеля, каждая историко-культурная эпоха

характеризуется определенной центральной идеей, «из которой проистекают все ее духовные движения и которая как будто является их конечной целью».

Что касается современной эпохи, то есть начала ХХ века, то, по словам ученого, «именно теперь выдвигается требование растворения личности в обществе». Об опасности этого явления постоянно предупреждал А. Швейцер. В «Философии культуры» он настаивал на том, что главным и единственным критерием культурного прогресса является этический прогресс, и выступал против идеи о противоположности культуры и цивилизации, получившей распространение в начале ХХ века, в частности, в трудах О.Шпенглера, Н.А.Бердяева и др.

Со второй половины XIX века появляются основанные на романтической традиции теории, в соответствии с которыми национальные культуры можно уподобить замкнутым обособленным организмам. Эти идеи, высказанные Г.Рюккертом и Н.Данилевским, были блестяще сформулированы в «Закате Европы» О.Шпенглера, отрицавшего мысль о существовании всемирной истории и тем более о наличии у нее смысла и цели. После Второй мировой войны К.Ясперс («Истоки истории и ее цель»), на основе сравнительного анализа различных культур, пытается возродить идею всемирной истории. Середину первого тысячелетия до нашей эры, когда у ряда совершенно разных, практически не контактировавших между собой народов, происходят качественные изменения в духовной культуре, характеризующиеся в первую очередь усилением личностного начала, ученый назвал «осевым временем». Это, по мнению К.Ясперса, является основанием для утверждения о возможности существования всемирной истории и о том, что «человечество имеет единые истоки и общую цель». В чем конкретно они заключаются, неизвестно, однако к их пониманию можно приблизиться интуитивно посредством изучения историко-культурного материала. Философия истории К.Ясперса носила не только академический характер. Его книга была направлена против идеи национальной исключительности и шовинизма, которые, как показала Вторая мировая война, могут иметь самые страшные последствия.

Швейцер А. Философия культуры (1923)

3. Основной этический характер культуры

В наиболее общих чертах культура – это прогресс, материальный и духовный прогресс как индивидов, так и всевозможных сообществ.

В чем он состоит? Прежде всего в смягчении как для тех, так и для других борьбы за существование. Ослабление борьбы за существование достигается максимально возможным и наиболее целесообразным расширением господства разума над природой и над человеческой натурой. Следовательно, и сущность культуры двояка. Культура слагается из господства разума над силами природы и из господства разума над человеческими убеждениями и помыслами.

Что нужно признать важнейшим? То, что на первый взгляд может показаться менее существенным – господство разума над образом мыслей человека. Попытки провести различие между культурой и цивилизацией предопределены желанием узаконить наряду с понятием этической культуры понятие неэтической и прикрыть последнее историческим термином. Однако ничто в истории слова "цивилизация" не оправдывает такого намерения. Слово это в соответствии со своим традиционным употреблением означает то же, что и "культура", то есть эволюцию людей к более высокой организации и более высокой нравственности. В некоторых языках предпочтение отдается первому термину, в некоторых – второму. Немец говорит обычно о культуре, француз – о цивилизации.

Шпенглер О. Закат Европы (1918-1922)

Введение

У «человечества» нет никакой цели, никакой идеи, никакого плана, так же как нет цели у вида бабочек или орхидей.

Вместо монотонной картины линейно-образной всемирной истории <…> я вижу феномен множества мощных культур.

Во всемирной истории я вижу картину вечного образования и изменения, чудесного становления и умирания органических форм. <…>

У каждой культуры своя собственная цивилизация. <…> Цивилизация есть неизбежная судьба культуры. <…>

Цивилизация это те самые крайние и искусственные состояния, осуществить которые способен высший вид людей.

Тенденция к расширению – это рок, нечто демоническое и чудовищное, охватывающее позднего человека эпохи мировых городов, заставляющее его служить себе независимо от того, хочет ли он этого или не хочет, знает ли он об этом или нет.

Культуры суть организмы. Всякая культура переживает возрасты отдельного человека. У каждой имеется свое детство, юность, возмужалость и старость.

Бердяев Н.А. Философия неравенства (1923)

Письмо 13. О культуре

Не в политике и не в экономике, а в культуре осуществляются цели общества. <…>

От демократизации культура повсюду понижается в своем качестве и в своей ценности. Культура переходит в цивилизацию. Демократизация неизбежно ведет к цивилизации.

Культура и цивилизация – не одно и то же. Культура родилась из культа. Истоки ее сакральны. Культура символична по своей природе. Символизм свой она получила от культовой символики.

Цивилизация не имеет такого благородного происхождения. <…> Ее происхождение мирское. Она родилась в борьбе человека с природой, вне храмов и культа. Культура всегда идет сверху вниз, путь ее аристократический. Цивилизация идет снизу верх, путь ее буржуазный и демократический. Культура есть явление глубоко индивидуальное и неповторимое. Цивилизация же есть явление общее и повсюду повторяющееся.

Культура борется со смертью, хотя бессильна победить ее реально. Ей дорого увековечение, непрерывность, преемственность, прочность культурных творений и памятников.

Все быстротечно в современной цивилизации. Цивилизация, в отличие от культуры, не борется со смертью, не хочет вечности. <…>

Революционное начало по существу враждебно культуре, антикультурно. Культура немыслима без иерархической преемственности, без качественного неравенства. Революционное же начало враждебно всякому иерархизму и направлено на разрушение качеств.

Бердяев Н.А. Смысл истории

Во всякой культуре, после расцвета, усложнения и утончения, начинается иссякание творческих сил. <…> Меняется все направление культуры. Она направляется к практическому осуществлению могущества, к практической организации жизни в сторону все большего ее расширения по поверхности земли. <…>

Культура всегда бывала великой неудачей жизни. Существует как бы противоположность между культурой и жизнью. Цивилизация пытается осуществить «жизнь». Она создает могущественное германское государство, могущественный капитализм и связанный с ним социализм; она осуществляет волю к мировому могуществу и мировой организации.

<…> Цивилизация есть переход от культуры, от созерцания, от творчества ценностей к самой «жизни», искание «жизни», отдание себя ее стремительному потоку, организация «жизни», упоение силой жизни. <…>

Переход культуры в цивилизацию связан с радикальным изменением отношения человека к природе. <…> Жизнь <…> теряет связь с ритмом природы. <…>

Ясперс К. Истоки истории и ее цель (1948)

Человечество имеет единые истоки и общую цель. Эти истоки и эта цель нам неизвестны, во всяком случае, в виде достоверного знания. Они ощутимы лишь в мерцании многозначных символов. <…>

Ось мировой истории, если она вообще существует, может быть обнаружена только эмпирически <…>.

Эту ось мировой истории следует отнести, по-видимому, ко времени около 500 лет до н.э., к тому духовному процессу, который шел между 800 и 200 гг. до н.э.

Тогда произошел самый резкий поворот в истории. Это время мы вкратце будем называть осевым временем.

В это время происходит много необычайного. В Китае жили тогда Конфуций и Лао-цзы <…>. В Индии возникли Упанишады, жил Будда <…>. В Иране Заратустра учил о мире, где идет борьба добра со злом; в Палестине выступали пророки – Илия, Исайя, Иеремия; в Греции – это время Гомера, философов Парменида, Гераклита, Платона, трагиков, Фукидида и Архимеда.

Новое, возникшее в эту эпоху <…>, сводится к тому, что человек осознает бытие в целом, самого себя и свои границы. Перед ним открывается ужас мира и собственная беспомощность. Стоя над пропастью, он ставит радикальные вопросы, требует освобождения и спасения. <…>

Мифологической эпохе с ее спокойной устойчивостью пришел конец. <…> Человек может теперь внутренне противопоставить себя всему миру. Он открыл в себе истоки, позволяющие ему возвыситься над миром и над самим собой. <…>

Люди ощущают близость катастрофы <…>. Создаются теории, которые должны определить, как наилучшим образом устроить совместную жизнь людей <…>. Философы переходят из государства в государство, выступают как советники и учителя, их презирают и вместе с тем ищут, они полемизируют и соревнуются друг с другом. <…>

Осевое время как бы призывает нас к безграничной коммуникации. Требование этой коммуникации <…> – лучшее средство против ошибочного представления об исключительности истины какого-либо одного вероучения.

14. Актуальные проблемы охраны культурного наследия и музейного дела в России

В 1990-е гг. была принята серия законов, связанных с проблемами сохранения культурного наследия. 15 апреля 1993 г. увидел свет закон «О вывозе и ввозе культурных ценностей», 17 марта 1994 г. утверждено положение «Об Архивном фонде Российской Федерации», 23 ноября того же года принят Федеральный закон «О библиотечном деле», 24 апреля 1996 г. вступил в силу Федеральный закон «О музейном фонде Российской Федерации», 15 апреля 1998 г. — Федеральный закон о реституции культурных ценностей («О культурных ценностях, перемещенных в Союз ССР в результате Второй мировой войны и находящихся на территории Российской Федерации»).

Несмотря на эти принятые законодательные документы, остро ощущалось отсутствие специального закона о сохранении культурного наследия, в котором нашли бы отражение современные экономические и социальные реалии. Разделение государственной собственности на федеральную и муниципальную, что имело самое непосредственное отношение к судьбе культурного наследия, требовало детальной юридической разработки.

25 июля 2002 года Президентом Российской Федерации был утвержден Федеральный закон «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации»,который был подготовлен с учётом новейшего европейского опыта и реальной экономической и социокультурной ситуации в стране.

Опираясь на международное право, закон обобщил многолетнюю деятельность отечественных учёных по разработке понятийно-терминологического поля сферы охраны. Представленные в законе понятия неотделимы от общеевропейской традиции широкой трактовки понятия «наследие», в которое включены не только материальные объекты, но и образцы духовной культуры, традиционные технологии и формы хозяйствования. Памятники сегодня воспринимаются в неразрывном единстве с их пространственным окружением, а объектом охраны может стать территория, обладающая уникальной планировкой, ландшафтом и ценными объектами культурного и природного наследия.

В законе при существующих сегодня различных формах собственности чётко определены задачи государственных органов охраны культурного наследия, освещена проблема приватизации объектов наследия. Государственной собственностью безоговорочно являются памятники археологии, особо ценные объекты культурного наследия, памятники и ансамбли, включенные в Список Всемирного наследия ЮНЕСКО, а также объекты федерального значения. Все другие объекты могут стать частной собственностью, если «собственник несёт бремя содержания принадлежащего ему объекта». Объект культурного наследия может быть выкуплен государством или продан в ходе публичных торгов, если собственник не выполняет взятых на себя обязательств.

В законе отразились и все современные тенденции в изучении культурного и природного наследия как целостного явления. Междисциплинарный характер многих современных исследований стал основой широкого системного подхода к определению понятия «наследие». С этим понятием тесно связана концепция уникальных историко-культурных и природных территорий, согласно которой единицей охраны является не памятник и даже не ансамбль, а территория.

С системным подходом к культурному наследию связана практика «средовой» охраны, с помощью которой решается проблема соотношения старых и новых объектов в городской застройке. Понятие среды охватывает не только материальные объекты и их пространственные связи, но и человека, его поведенческие акты, способы жизнедеятельности.

Культурное и природное наследие России активно вовлекается в мировое культурное пространство. Наша страна является полноправным членом таких авторитетных международных организаций как ЮНЕСКО, ИКОМ, ИКОМОС. Многие уникальные памятники России находятся под покровительством этих организаций.

Современные отечественные исследователи разрабатывают новые методические подходы к охране культурного и природного наследия, которые соответствуют международному уровню. В перспективе российской практики охраны – создание сети биосферных заповедников, сохранение уникальных территорий с комплексной регенерацией памятников истории и культуры, традиционных форм хозяйствования и природопользования.

15. Российское законодательство об охране культурного наследия и музейном деле

Правовое регулирование отношений в области сохранения, использования, популяризации и государственной охраны объектов культурного наследия (памятников истории и культуры) основывается на положениях Конституции Российской Федерации, Гражданского кодекса Российской Федерации, Основ законодательства Российской Федерации о культуре и осуществляется в соответствии с Федеральным законом «Об объектах культурного наследия (памятниках истории и культуры) народов Российской Федерации» и принимаемыми в соответствии с ним другими федеральными законами, а также принимаемыми в соответствии с ними, в пределах компетенции субъектов Российской Федерации, законами субъектов РФ в области государственной охраны объектов культурного наследия.

Объекты культурного наследия определяются в законе как объекты недвижимого имущества со связанными с ними произведениями живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства, объектами науки и техники и иными предметами материальной культуры, возникшие в результате исторических событий, представляющие собой ценность с точки зрения истории, археологии, архитектуры, градостроительства, искусства, науки и техники, эстетики, этнологии или антропологии, социальной культуры и являющиеся свидетельством эпох и цивилизаций, подлинными источниками информации о зарождении и развитии культуры.

Объекты культурного наследия, согласно закону, подразделяются на следующие виды: памятники, ансамбли, достопримечательные места.

Важное место в законе отведено решению проблемы учета культурного наследия. Закон определяет задачу подготовки Государственного реестра объектов культурного наследия, как государственной информационной системы, включающей в себя банк данных об объектах культурного наследия России, единство и сопоставимость которых обеспечиваются за счет общих принципов формирования, методов и формы ведения реестра.

16. Памятники культуры и природы России в Списке Всемирного наследия ЮНЕСКО

По количеству объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО Россия занимает девятое место в мире. А самым первым объектом в России стал «Исторический центр Санкт-Петербурга и связанные с ним комплексы памятников».

По данным на 2014 год в этом списке находится 26 наименований (с Херсонесом – 27), что составляет всего 2,6 % от общего числа объектов по всему миру. (1031 на 2015 год).

16 объектов включены в список по культурным критериям, 10 объектов включено по природным критериям.

Первое место по количеству объектов всемирного наследия занимает Италия с 51 объектом. Второе место занимает Китай (48) и третье — Испания (44). В первую десятку также вошли Франция (41), Германия (40), Мексика (33), Индия (32), Великобритания (29), Россия (26) и США (23).

В настоящее время в список входят следующие объекты:

1. Исторический центр Санкт-Петербурга и связанные с ним комплексы памятников.

Время создания: XVIII—XX века

2. Архитектурный ансамбль Кижского погоста

Время создания: XVIII—XIX века

3. Московский Кремль и Красная площадь

Время создания: XIII—XVII века

4. Церковь Вознесения в Коломенском

Время создания: XVI век

5. Ансамбль Новодевичьего монастыря

Время создания: XVI—XVII века

6. Исторические памятники Новгорода и окрестностей

Время создания: XI—XVII века

7. Культурный и исторический ансамбль «Соловецкие острова»

Время создания: XVI—XVII века

8. Белокаменные памятники Владимира и Суздаля

Время создания: XII—XIII века

9. Архитектурный ансамбль Троице-Сергиевой лавры

Время создания: XV—XVIII века

10. Историко-архитектурный комплекс «Казанский кремль»

Время создания: XVI—XXI века

11. Ансамбль Ферапонтова монастыря

Местоположение: Село: Ферапонтово. Область: Вологодская. Федеральный округ: Северо-Западный

Время создания: XV—XVII века

12. Цитадель, старый город и крепостные сооружения Дербента

Местоположение: Республика: Дагестан. Федеральный округ: Северо-Кавказский

Время создания: VI—XIX века

13. Исторический центр Ярославля

Время создания: XVI—XX века

14. Архитектурно-исторический комплекс Булгар

Местоположение: Ближайший город: Болгар. Республика: Татарстан. Федеральный округ: Приволжский

Время создания: X—XV века

15\*. Древний город Херсонес Таврический

Время создания: V век до н. э. — XIV век.

16. Геодезическая дуга Струве

«Русско-Скандинавская дуга» – это цепь старых триангуляционных пунктов, протянувшаяся на 2820 км по территории десяти европейских стран, и представляющая собой уникальный памятник науки и техники.

Местоположение: Ближайший город: Кингисепп. Область: Ленинградская. Федеральный округ: Северо-Западный (Совместно с Норвегией, Швецией, Финляндией, Эстонией, Латвией, Литвой, Белоруссией, Молдавией, Украиной)

Время создания: XIX век

17. Девственные леса Коми

18. Озеро Байкал

19. Вулканы Камчатки

20. Центральный Сихотэ-Алинь (заповедник)

Сихотэ-Алинский заповедник — единственное место на Земле, где обитает амурский тигр — редчайший зверь, самый крупный представитель семейства кошачьих.

21. Золотые горы Алтая

22. Убсунурская котловина (Биосферный заповедник)

Местоположение: Республика Тыва

23. Западный Кавказ

24. Куршская коса

Местоположение: Ближайший город: Зеленоградск. Область: Калининградская. Федеральный округ: Северо-Западный (Совместно с Литвой)

25. Остров Врангеля

Остров Врангеля — мировой чемпион по количеству берлог белых медведей: ученые подсчитали, что зимой на его берега приходит без малого четыре сотни медведиц, чтобы вывести потомство.

Местоположение: Автономный округ: Чукотский. Федеральный округ: Дальневосточный

26. Плато Путорана

Местоположение: Край: Красноярский. Федеральный округ: Сибирский

27. Ленские столбы

Местоположение: Ближайший город: Покровск. Республика: Саха. Федеральный округ: Дальневосточный