

Подготовка к экзамену

Анализ произведения
изобразительного искусства.

Вопрос № 2.

1. Афинский акрополь.
2. Дорифор. Поликлет.
3. Арка Тита.
4. Рельеф «Страшный суд», церкви Св. Лазаря в Отёне. Франция.
5. Собор св. Софии в Константинополе.
6. Джотто. Поцелуй Иуды.
7. Боттичелли. Рождение Венеры.
8. Микеланджело. Давид.
9. Тициан. Вакх и Ариадна.
10. Дюрер. Меланхолия.
11. Лоренцо Бернини. Экстаз св. Терезы.
12. Веласкес. Менины.
13. Рубенс. Персей и Андромеда.
14. Рембрандт. Возвращение блудного сына.
15. Никола Пуссен. Пейзаж с Полифемом.
16. Ватто. Паломничество на остров Киферу.
17. Хогарт. Модный брак. / Федотов. Сватовство майора.
18. Давид. Клятва Горациев.
19. Гойя. Растрел повстанцев в ночь со 2 на 3 мая 1808 года.
20. Жерико. Плод Медузы.
21. Курбе. Здравствуйте, господин Курбе.
22. Моне. Впечатление.
23. Сезан. Натюрморт с гипсовым слепком.
24. Пабло Пикассо. Герника.
25. Рублев. Троица.
26. Шубин. Портрет Ломоносова.
27. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому.
28. Репин. Бурлаки на Волге.
29. Серов. Девочка с персиками.
30. Дейнека. Оборона Петрограда / Оборона Севастополя.

АФИНСКИЙ АКРОПОЛЬ

Классический период греческой культуры (V в. до н. э.) связан с возвышением Афин, которые, объединив множество более мелких полисов, заняли лидирующее политическое положение в Греции и получали огромные доходы в качестве взносов со своих союзников. Таким образом, центр классической Греции сместился в Аттику, столицей которой были Афины, считавшие себя не только политическим центром, но и «школой всей Эллады».

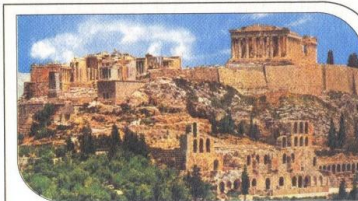
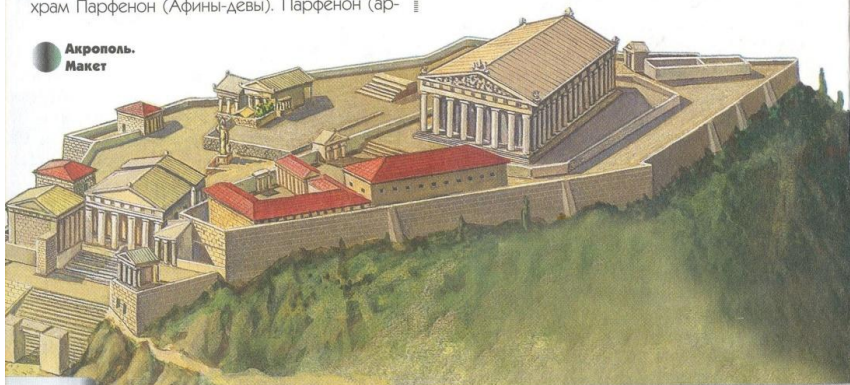
«ВЕРХНИЙ ГОРОД»

Архитектура классических Афин сосредоточена главным образом на **Акрополе**, небольшой крепости в центре города. Раньше там находился архаический храм Гекатомпедон, т. е. «стофутовый» (длиной в 100 греческих футов — шагов — по 0,308 м). Позднее на его месте был возведен Парфенон.

Афинский Акрополь («верхний город») представлял собой укрепленную территорию, обнесенную стенами, воротами через них служили знаменитые **Пропилеи**. Рядом с Пропилеями находился храм Ники Аптерос (Бескрылой) — представитель ионической архитектуры **амфипростиля**. Центральное место занимал храм Парфенон (Афины-девы). Парфенон (ар-

хитекторы Калликрат и Иктин), несмотря на явные признаки дорического ордера, отличается от архаических храмов. Его облик поражает изяществом форм: отсутствуют тяжеловесные архаические капители, сошло на нет сильное утолщение колонн. В архитектуре Парфенона нет ни одной прямой линии: все детали — колонны, **архитравы**, даже ступени — чуть заметно изгибаются; подсчитано, что если продлить оси всех колонн, то они сойдутся в одной точке на высоте более километра. Храм возводился в благодарность богине Афине за победу в греко-персидской войне. В изгибах линий прослеживается близость к природе: храм как бы сам появился, «вырос из земли» в благодарность богине-воительнице.

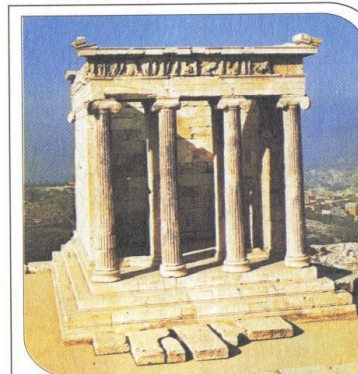
Акрополь.
Макет



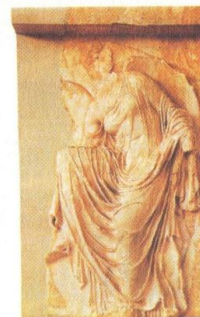
Акрополь.
Современный вид

ХРАМОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ

Композиция храмовой скульптуры принадлежит Фидию, создавшему также статую Афины Промехос (Воительницы) на Акрополе, и его ученикам. **Метопы** (квадратные плиты на фризе храма) украшают сцены битв с гигантами, амазонками, троянцами, борьбы лапифов с кентаврами. Символичен рисунок рельефа **зофора** (внутреннего фриза храма), посвященный шествию во время Панафиней — главного праздника в честь Афины. С одной стороны, шествие с посвя-



Ионический храм Ники Аптерос (Бескрылой) на афинском Акрополе. V в. до н. э.



Рельеф храма Ники.
V в. до н. э.

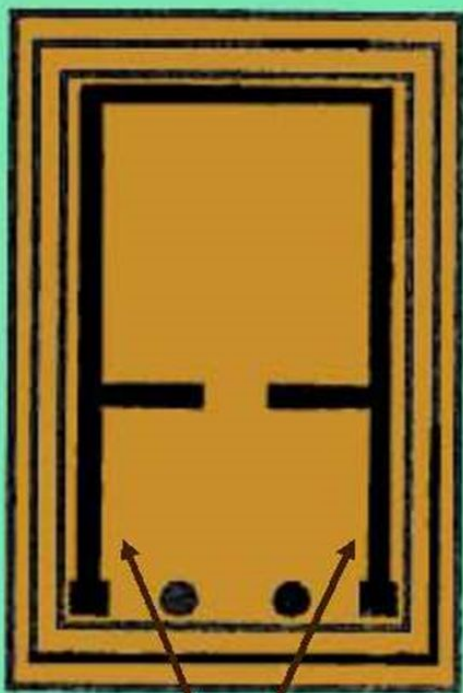
тительными дарами указывало на благодарность богине за победу, а с другой, его направление совпадало с движением реальной процессии во время праздника, участники которого невольно сравнивали себя с изображенными на рельефах зофора персонажами и тем самым ощущали свою причастность к священному культу. Изображение борьбы богов с гигантами или битвы с амазонками напоминало людям греко-персидские войны, а кентавры (полулюди-полукошки) отражали различные состояния человеческой души, которой не чужды ни высокие, ни низкие звериные помыслы.

Слева от Парфенона располагался Эрехтейон, посвященный нескольким богам сразу и украшенный знаменитым портиком **карнатид**. Этот уникальный памятник Греции был построен в самый разгар Пелопоннесской войны, одной из самых тяжелых гражданских войн за всю историю Древней Эллады.

Храм Ники Аптерос построен архитектором Калликратом в 30-х гг. V в. до н. э. Символично само название храма: афиняне, желая видеть богиню победы Никой сопутствующей им во всех кампаниях, называли ее Аптерос («Бескрылой»), чтобы она не улетела.

Новые слова

- **Акрополь** – «верхний город», укреплённая часть древнегреческого города, находящаяся на возвышенности. В греческих полисах VII-IV вв. до н. э. акрополь был самым священным местом.
- **Пропилеи** – парадный вход, въезд, образованный портиками и колоннадами.
- **Амфипростиль** – тип древнегреческого прямоугольного в плане храма с колонными портиками на торцовых фасадах.
- **Антаблемент** – горизонтальное балочное перекрытие пролёта или завершение стены, часть архитектурного ордера.
- **Архитрав** – балка, нижняя часть антаблемента- обычно лежит на капителях колонн.
- **Метопы** – прямоугольные, почти квадратные каменные плиты, которые, чередуясь с треглифами (плитами с тремя вертикальными полосками), образуют фриз дорического ордера.
- **Зофор** – непрерывный фриз с рельефными изображениями, опоясывающий древнегреческий храмы (например, Парфенон)
- **Кариатида** – скульптурное изображение задрапированной женской фигуры, которое заменяет в архитектурных сооружениях колонну или другую вертикальную опору для поддержки перекрытия.

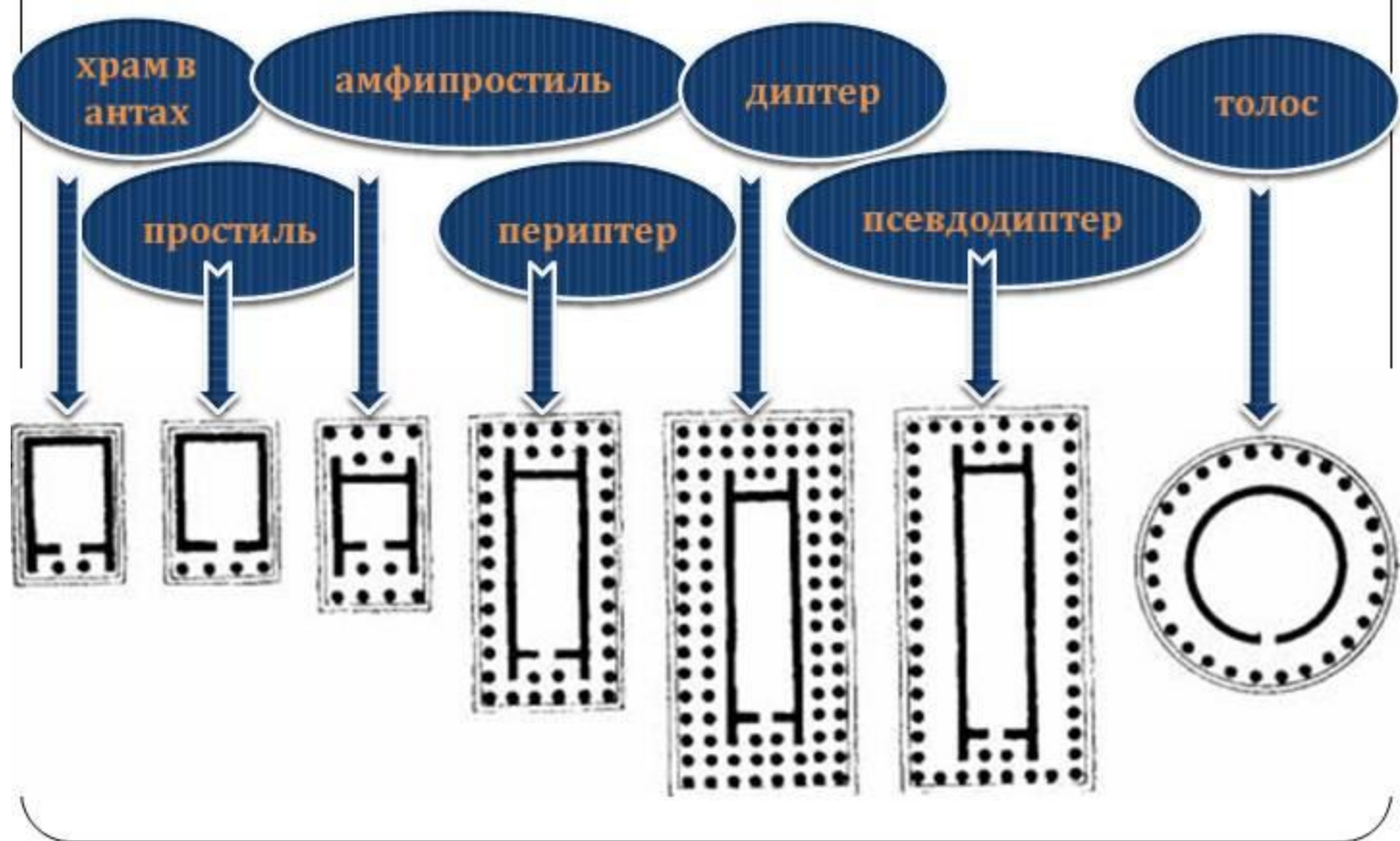


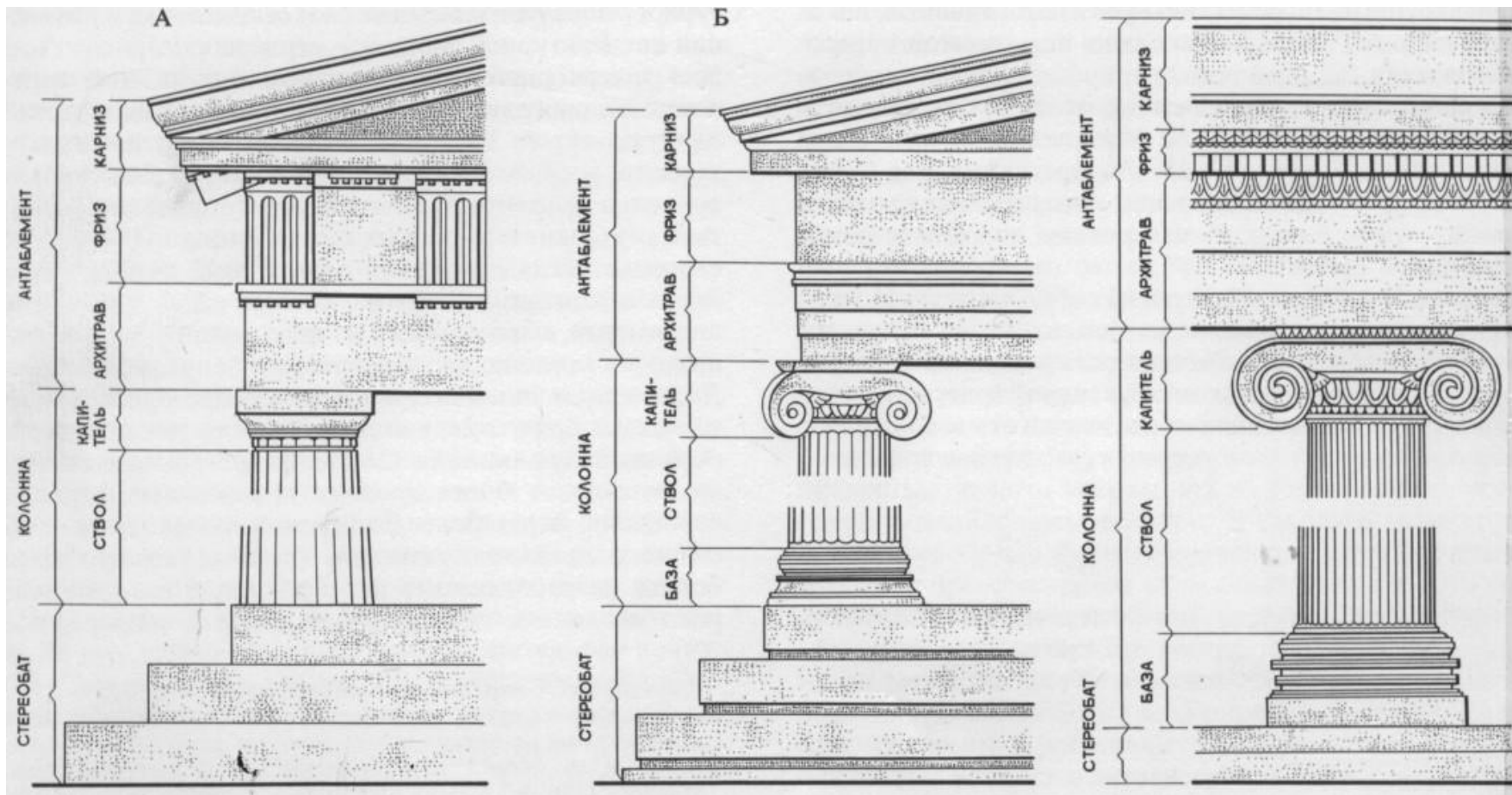
**Анты (от лат.
«ante» -
впереди) –
выступающие
части стен.**

**Небольшой храм «в антах»
почти всегда использовался
как сокровищница.**



Типы древнегреческих храмов

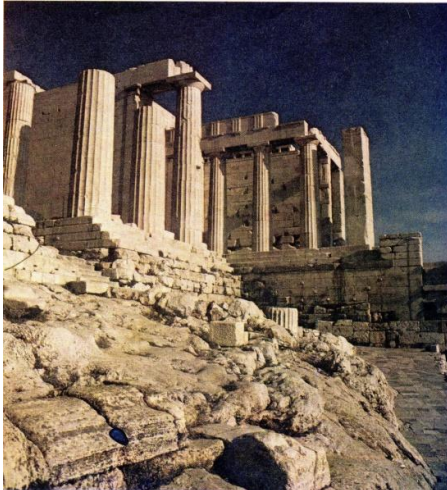




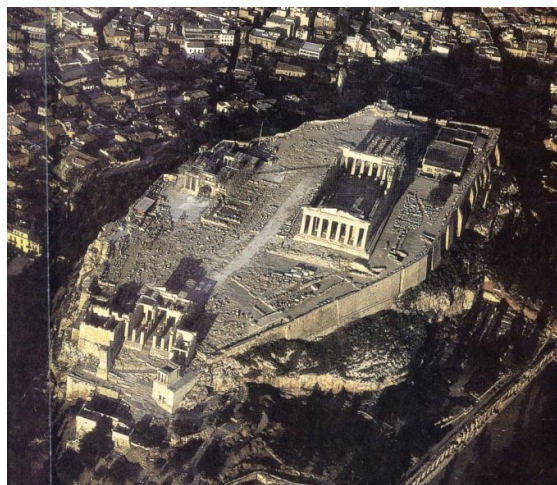
А – дорический ордер

Б – ионический ордер

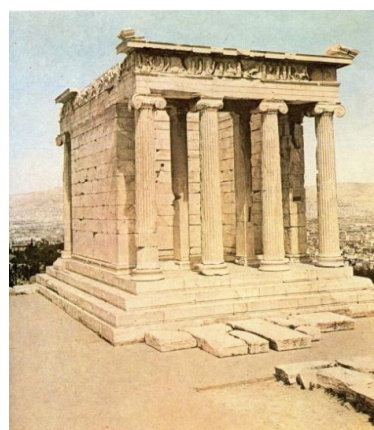
Ордер – (от латинского *ordo* – ряд, порядок) – в архитектуре определённое сочетание несущих и несомых частей стоечно-балочной конструкции, их структура и художественная обработка. Ордер включает несущие части (колонны) и несомые (антаблемент или перекрытие).



Пропилеи (парадные ворота)



Афинский акрополь. Афины. Общий вид.



Акрополь. Вверху: ионический храм Ники Аптерос.

Классический период греческой культуры (V в. до н.э.) связан с возвышением Афин, которые, объединив множество мелких полисов, заняли лидирующее положение в Греции и получали огромные доходы в качестве взносов со своих союзников.

Акрополь – «верхний город», укрепленная часть древнегреческого города, находящаяся на возвышенности.

Основные сооружения:

1. Пропилеи
2. Храм Ники Аптерос (Бескрылой)
3. Храм Парфенон (Афины-Девы)
4. Эрехтейон (храм Афины и Посейдона) с портиком кариатид.



Эрехтейон.



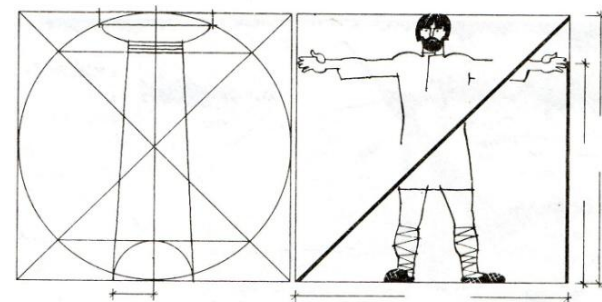
Скульптор Фидий. «Афина Промехос» («передовой боец»).



Храм Парфенон. Архитекторы Калликрат и Иктин.



Рельеф зостера (внутреннего фриза храма), посвященный шествию во время Панафиней – главного праздника в Афинах.



Высокая классика

Поликлет. «Дорифор» (Копьеносец). 450 – 440 гг. до н.э.



- Дорифор был знаменитейшей статуей Поликлета. Многочисленные сообщения древних авторов оставили копьеносца анонимным, но вероятно предположение, что мастер изваял эпического героя Ахилла.
- Он представлен обнаженным, держащим в левой руке копье. Великолепна пластическая разработка фигуры, построенной на основе контрапоста - объединение в статуе мотивов покоя и движения. Опорной ноге соответствует несущая рука, свободной ноге - спокойно свисающая вдоль туловища. Это взаимное перекрестное соответствие сил в построении тела и называется контрапостом. Благодаря применению данного принципа в статуе гармонически сочетаются внешний порыв и внутренняя устойчивость. Лицо Дорифора прекрасно и невозмутимо.
- В древности статую Поликлета называли "Каноном", поскольку она представлялась венцом поисков в сфере формального равновесия фигур. Тело как целое и отдельные его части сочетаются в Дорифоре на основе точнейших математических расчетов. Пропорциональная система строго продумана. Голова, например, составляет $1/7$ часть высоты тела, просчитаны даже размеры пальцев. В более поздние времена фигуры Поликлета стали казаться несколько тяжелыми. Но, тем не менее, во всей античности воплощенный в Дорифоре греческий идеал казался образцом круглой трехмерной скульптуры.

Поликлет. Дорифор (Копьеносец)

«Дорифор» — самое прославленное в древности произведение Поликлета. Поликлет родился около 480 года до нашей эры и работал, по сообщениям древних авторов, от 460 до 420-х годов до нашей эры. Умер в конце V века до нашей эры.

Трудно назвать точно родину мастера. Одни называют Сикион, другие — Аргос, крупные художественные центры Пелопоннеса того времени. Учителем Поликлета был известный скульптор Агелад, из мастерской которого вышел и Мирон. Однако Поликлета в отличие от Милона интересует другое. Он стремится создать идеальный образ, и характерное для возвышенного искусства высокой классики тяготение к совершенству является лейтмотивом его творчества. Герои Поликлета более сдержанны в движениях и спокойны, чем подвижные, деятельные герои Милона.

В ранние годы Поликлета привлекают образы атлетов — победителей на состязаниях.

«Дорифор» — статуя юноши, победившего в метании копья, был создан скульптором между 460 и 450 годами до нашей эры. Изображение копьеносца встречалось и раньше. Но в отличие от архаических, застывших, со скованными движениями фигур статуя Поликлета представляет совершенное воплощение естественного движения. «Дорифор» должен был служить образцом для юношей. Повторения этого прекрасного произведения ставились в гимназиях и на палестрах — стадионах, где древние греки проводили много времени. Не случайно местом находки одной из лучших римских копий «Дорифора» оказалась палестра в Помпеях.

В основе этого образа лежит классическое стремление к возвышенности и покою. Трудно назвать памятник искусства, более созвучный общественным и философским идеям того времени, более ярко и полно отражающий спокойную уверенность человека в своих силах. Это, прежде всего, прекрасный совершенный человек, а не обожествленный, застывший в своем величии герой, как это было ранее.

Поликлет избегает всего конкретного, детализирующего, индивидуального как в фигуре, так и в лице Дорифора. Частности — лишь материал для скульптора, стремившегося к воплощению всеобъемлющего, многогранного образа. Может быть, на этом основании древние называли эту статую каноном, считая, что она лучше всего отражает норму, которой должны придерживаться скульпторы, изображающие человеческое тело. «Канон» называлось и сочинение Поликлета, где он излагал теоретические основы построения такого образа.

Мастер стремился к созданию пропорциональной фигуры, стараясь показать ее не удлиненной и не коренастой. Этому же принципа Поликлет придерживался при изображении каждой детали статуи. В основу пропорций было положено число, укладывающееся определенное количество раз в высоте фигуры, головы, в длине рук,

голова, например, составляет $\frac{1}{7}$ часть высоты тела, просчитаны даже размеры пальцев. Тем более замечательно, что, несмотря на подобную строгую математическую точность расчетов, положенную в основу пропорций, статуя «Дорифор» не стала сухой и схематичной.

С кристальной ясностью показаны в «Дорифоре» простота и естественность движения. Ещё наблюдательные предшественники Поликлета заметили, что у движущегося человека следует показывать выдвигающимися вперед либо правую руку и левую ногу, либо левую руку и правую ногу, и что стремление к устойчивости и равновесию заставляет и другие части тела принимать такие же перекрестные положения. Все элементы фигуры согласовываются друг с другом, и легкое движение одного вызывает, как реакцию, движение другого. Мастера ранних поколений уже показывали при выдвижении левой ноги движение правого плеча. Такое перекрестное положение частей тела называли хиазмом.

Хиазм не был впервые введен Поликлетом. Но мастер особенно отчетливо и ясно выразил хиазм в своих статуях и сделал его нормой в изображении человеческой фигуры. В статуе Дорифора в движении участвуют не только ноги и плечи, но и руки, и торс. Для гармонии скульптор придал легкий изгиб телу. Это вызвало изменение в положении плеч и бедер, сообщило жизненность и убедительность фигуре копьеносца, естественно существующей в пространстве, органически с ним связанной. Несмотря на несомненное искажение моделировки тела Дорифора в сохранившихся римских копиях, поражает ощущение собранной, спокойной энергии в прекрасной атлетической фигуре юноши. Напряженные мышцы Дорифора исполнены внутренней силой, а не образованы лишь внешним контурным рисунком. Будто не рука скульптора, сама природа создала этот живой сгусток сил, воплощенных в благородную бронзу.

Важно заметить, что в греческих подлинниках обработанная поверхность бронзы имела блики, оживляющие впечатление и смягчающие массивность, появившуюся в поздних римских мраморных копиях с бронзовых оригиналов.

Сохранилось несколько хороших копий «Дорифора».

Поликлету, создавшему свою школу в греческом искусстве, стремились подражать многие скульпторы и в более поздние века. Великий скульптор IV века до нашей эры Лисипп называл Поликлета своим учителем.

Арка Тита. 81 г.

Смотри видео в папке «видео к экзамену, 2 вопрос».



«Сенат и люди Рима (посвящают эту арку) божественному Титу Веспасиану Августу, сыну божественного Веспасиана».



- **Арка Тита. История появления**

- **Иудейская война**

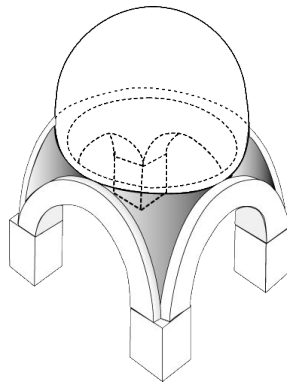
- В 66 году в Стране Израиля вспыхнуло восстание против владычества Римской Империи. Катализатором бунта послужили притеснения римского прокуратора Иудеи Гессия Флора. Изнутри еврейское общество подогревалось движением ревнителей-зелотов.
- Изначально восставшим сопутствовал успех: Цестий Галл с XII легионом был вынужден отступить. Однако на помощь ему был послан полководец Веспасиан, который довольно быстро захватил Галилею и взял в плен местного руководителя восстания Иосифа бен Матитяху. Позже этот Иосиф стал известен как Иосиф Флавий, он и описал восстание в своей книге «Иудейская война».
- Тем временем большинство восставших укрылось в Иерусалиме, где они незамедлительно начали внутренние распри. Руководитель умеренной группы первосвященник Анна был убит, а зелоты сами раскололись на три группы, под управлением Симона бар Гиоры, Иоанна Гискальского и Элеазара.
- В 69 году Веспасиан был провозглашён императором и отправился в Рим. Командование войсками принял на себя его сын Тит. В течение пяти месяцев он осаждал Иерусалим, в котором тем временем начался сильный голод. В итоге в 70 году город был взят, разграблен и разрушен. Главная святыня иудаизма Иерусалимский храм был сожжён, его ценности были похищены. Жители города были убиты или проданы в рабство. Руководители – Симон и Иоанн – среди прочих были взяты в плен. Три года спустя пал последний оплот восставших – крепость Масада.

- **Триумф**

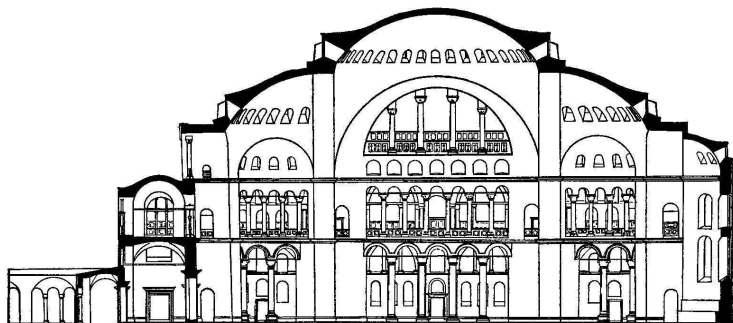
- По возвращении в Рим был устроен тройственный триумф победителям: императору Веспасиану, Титу, а также второму сыну императора Домициану.
- Вот как описывает этот триумф свидетель событий Иосиф Флавий:
- [Ещё до отправления в Рим] из военнопленных [Тит] приказал отделить вожаков, Симона и Иоанна, и кроме них 700 человек, отличавшихся своим ростом и красотой, и немедленно отправить их в Италию, так как он имел в виду вывести их в триумфальном шествии. /.../
- Невозможно описать достойным образом массу показывавшихся достопримечательностей и роскошь украшений, в которых изощрялось воображение, или великолепие всего того, что только может представить себе фантазия, как: произведений искусства, предметов роскоши и находимых в природе редкостей. Ибо почти все драгоценное и достойное удивления, что приобретали когда-нибудь зажиточные люди, и что считалось таким отдельными лицами, всё в тот день было выставлено на показ. /.../ Далее водили животных разных пород, каждое—украшенное соответствующим убранством. /.../ Особенным богатством и великолепием отличалась одежда тех, которые были избраны для участия в процессии. Даже толпа пленников одета была не просто: пестрота и пышность цветов их костюмов скрашивали печальный вид этих изможденных людей. Но величайшее удивление возбуждали пышные носилки, которые были так громадны, что зрители только боялись за безопасность тех, которые их носили. Многие из них имели по три, даже по четыре этажа. /.../ Множество отдельных изображений чрезвычайно живо воспроизводило войну в главных её моментах. /.../ Художественное исполнение и величие этих изображений представляли события как бы воочию и для тех, которые не были очевидцами их. На каждом из этих сооружений был представлен и начальник завоеванного города в тот момент, когда он был взят в плен. Затем следовали также многие корабли. Предметы добычи носили массами; но особенное внимание обращали на себя те, которые взяты были из храма, а именно: золотой стол, весивший много талантов, и золотой светильник, имевший форму отличную от тех, какие обыкновенно употребляются у нас. По самой середине подымался из подножия столбообразный стержень, из которого выступали тонкие ветви, расположенные наподобие трезубца; на верхушке каждого выступа находилась лампадка; всех лампадок было семь, символически изображавших седмицу иудеев. Последним в ряду предметов добычи находился Закон иудеев. /.../ После ехал Веспасиан, за ним Тит, а Домициан в пышном наряде ехал сбоку на достойном удивления коне.
- Конечной целью триумфального шествия был храм Юпитера Капитолийского. Здесь, по старинному обычаю, все должны ожидать, пока гонец не известит о смерти вражеского вождя. Это был Симон, сын Гиоры, участвовавший в шествии среди других пленников. [...] Когда было объявлено о его смерти, поднялось всеобщее ликование и тогда начались жертвоприношения.
- Описание арки
- Высота монумента составляет 15,4 м, ширина 13,5 м, глубина пролёта 4,75 м, ширина пролёта — 5,33 м. Выстроен из пентельского мрамора, добываемого в Аттике.
- Полуколонны, которыми декорирована арка, являются первым известным примером композитного ордера. В углублении пролёта



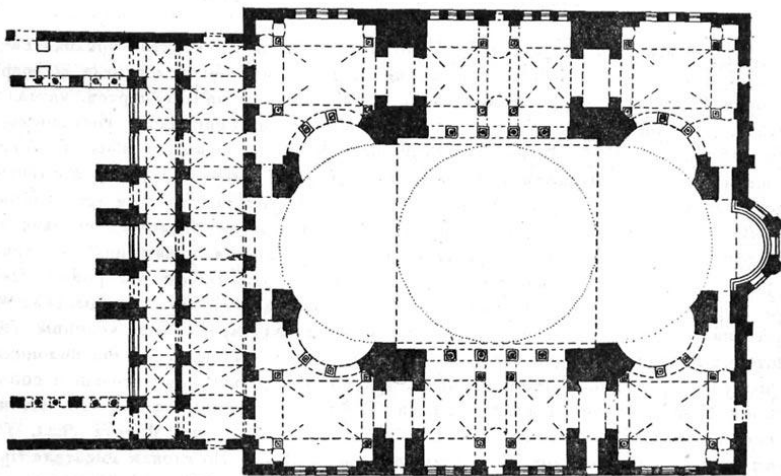
Купол на парусах



Каменный свод храма Святой Софии в Константинополе.



Софийский собор в Константинополе (Стамбуле).
Архитекторы Анфимий и Исидор. 532 – 537гг.



План храма Святой Софии в Константинополе. Ярусная сводчатая система.



Интерьер храма Святой Софии. Виден опорный столб.

АМ СВ. СОФИИ КОНСТАНТИНОПОЛЕ

византийского искусства во многом связан с подъемом, наступившим при правлении императора Юстиниана. Как никто другой из византийских императоров, он покровительствовал искусству. На территории огромной империи возводились новые храмы, дворцы, оборонительные сооружения. Константинополь играл роль ведущего художественного центра.

ОСНОВНАЯ ИДЕЯ

Создания принципиально нового типа христианского храма было необходимо со временем. Византийская базилика и свода. Шел интенсивный процесс складывания православной **литургии**. Новая архитектура, выявляющая центр, ей соответствовала. Само литургическое действие совершалось перед алтарем, в центре храма. В результате в зодчестве VI в. стала доминировать купольная базилика.

В совершенной форме идея купольной базилики была осуществлена архитекторами собора Св. Софии (Божественной Премудрости) в Константинополе — самого значительного сооружения всего периода существования Византии. Храм Святой Софии (532–537) выстроили в центре города, на самом высоком из его семи холмов. Купол храма парил над Константинополем, возвышаясь среди всех грандиозных построек города. Собор возводили замечательные зодчие — Анфимий из Тралл и Исидор из Милета. Они были не только архитекторами,



Анфимий и Исидор. Храм Св. Софии.
Константинополь. 632–637 гг.

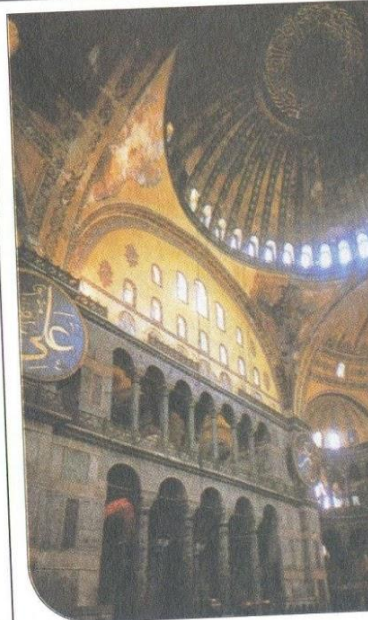
532–537

но и выдающимися учеными, авторами научных трактатов и комментариев к сочинениям древних. В основе конструкции храма Св. Софии — идея гигантской базилики и гигантского купола. Мастерам удалось перекрыть куполом большое пространство. Каменный свод таких размеров (диаметр центрального купола — 31,5 м) обладает огромной массой и значительным боковым **распором**, выдержать который могли только очень толстые стены. При этом толщина стен храма, прорезанных многочисленными окнами, незначительна. Основную нагрузку несет каркас здания, состоящий из 12 мощных опор.

СОВЕРШЕННАЯ МОДЕЛЬ

Строить **собор** начали с возведения подкупольных столбов. На восток и запад по оси базилики, примыкая к главному куполу, от четырех опорных столбов отходили два больших полукупола, к большим полукуполом примыкали меньшие, в свою очередь опиравшиеся на четыре меньших столба. А с севера и юга давление купола передавалось на четыре **контрфорса**. Круг повторился лишь единожды — в центральном куполе, который как бы спускался вниз полукуполом, завершаясь на востоке алтарной апсидой. Тяжесть архитектурной массы была математически просчитана и распределена. Однако уникальность храма не исчерпывалась инженерной конструкцией. Художественный образ собора поражает преобразованием, дематериализацией архитектурных форм, ставших хрупкой оболочкой движущегося, льющегося пространства. Храм Св. Софии стал моделью христианских представлений о Боге, космосе, мироздании.

Композиция архитектурного пространства развивается сверху вниз, от купола — образа неба, созданного Богом, «подобно своду». Купол кажется парящим. Сорок окон его основания, через которые льются потоки света так, что тонкие части стен между окнами не видны, создают иллюзию светового кольца, на котором покоится свод. Свет, как «начало творения», делающий



Анфимий и Исидор. Храм Св. Софии.
Интерьер. Константинополь. 632–637 гг.

«видимым то, что сотворимо», играющую роль в восприятии внутреннего пространства. Освещение центрального нефа по мере подъема вверх от пригласительного нижнего яруса к ярко освещенной апсиде и к сплетению солнечных лучей падают сквозь многочисленные окна полукуполов. Художественные и инженерные достижения, осуществленные в Св. Софии, опередили свое время. Храм действовал как чудо христианского мира.

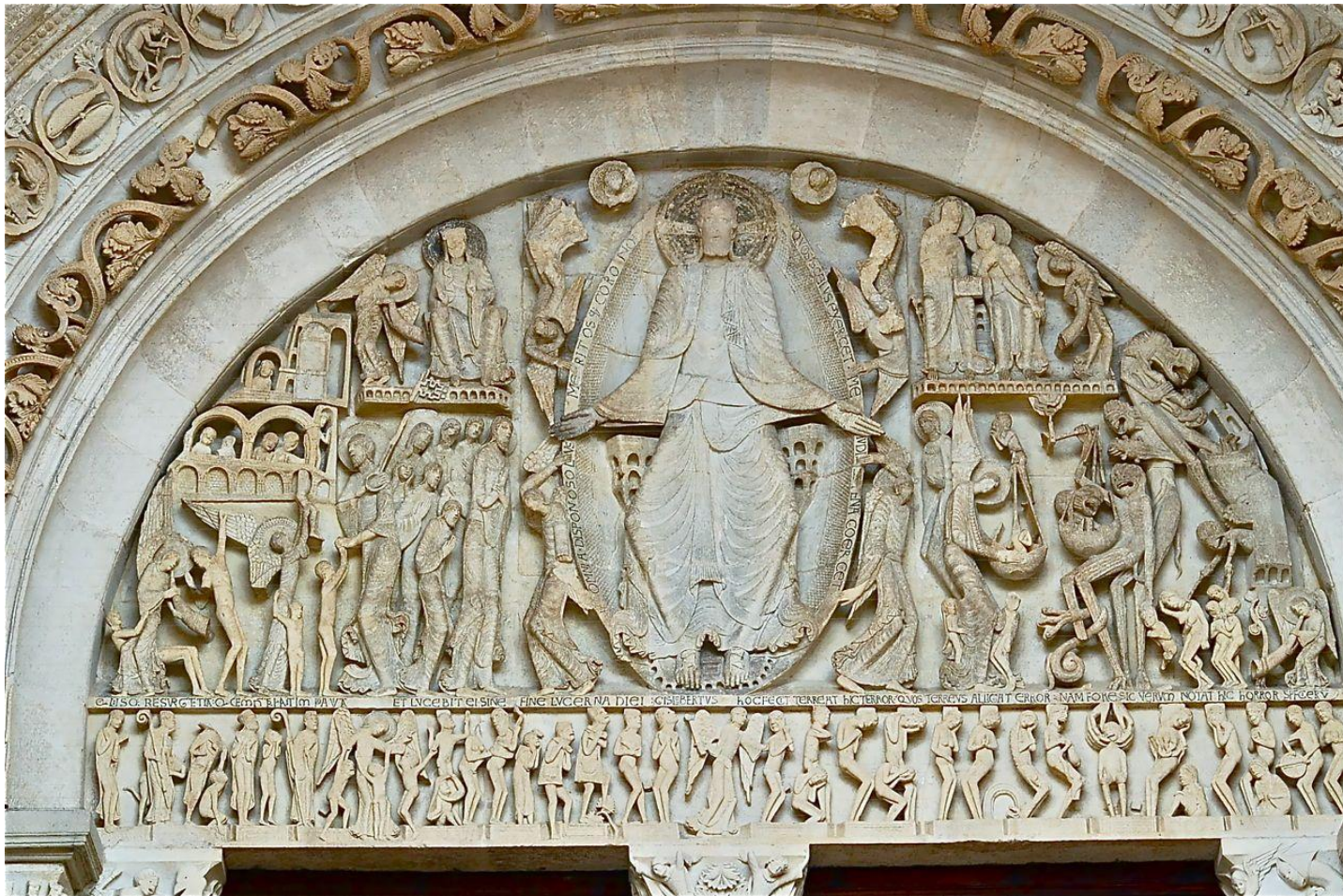
Византийское искусство всегда было связано с богословием. Важнейшие философские проблемы, волновавшие христианские общины, решавшиеся в богословских спорах, обретали в произведениях искусства зримое воплощение.

словарь

- **Базилика** – прямоугольное в плане здание, разделённое внутри рядами колонн или столбов на продольные части – нефы (как правило, три – пять). Центральный неф, завершающийся апсидой, выше и шире боковых. Базилики появились в Древнем Риме, где служили помещениями для суда и торговли. В Средние века этот тип здания был приспособлен для христианских храмов.
- **Контрфорс** – вертикальная опора, расположенная с наружной стороны стены и воспринимающая боковой распор (давление) свода.
- **Литургия** – главное христианское церковное богослужение.
- **Распор** – в конструкциях и сооружениях давление, распространяющееся в горизонтальном направлении под влиянием сил, действующих в вертикальном направлении (например, давление купола или свода на стены и столбы).

Тимпан церкви св. Лазаря в г. Отёне. Франция.

Тимпан – в архитектуре треугольное поле фронтона или ниша (полукруглая, треугольная или стрельчатая) над окном или дверью. В тимпанах часто размещают скульптуру или живописные изображения. *(Смотри видео в папке!)*



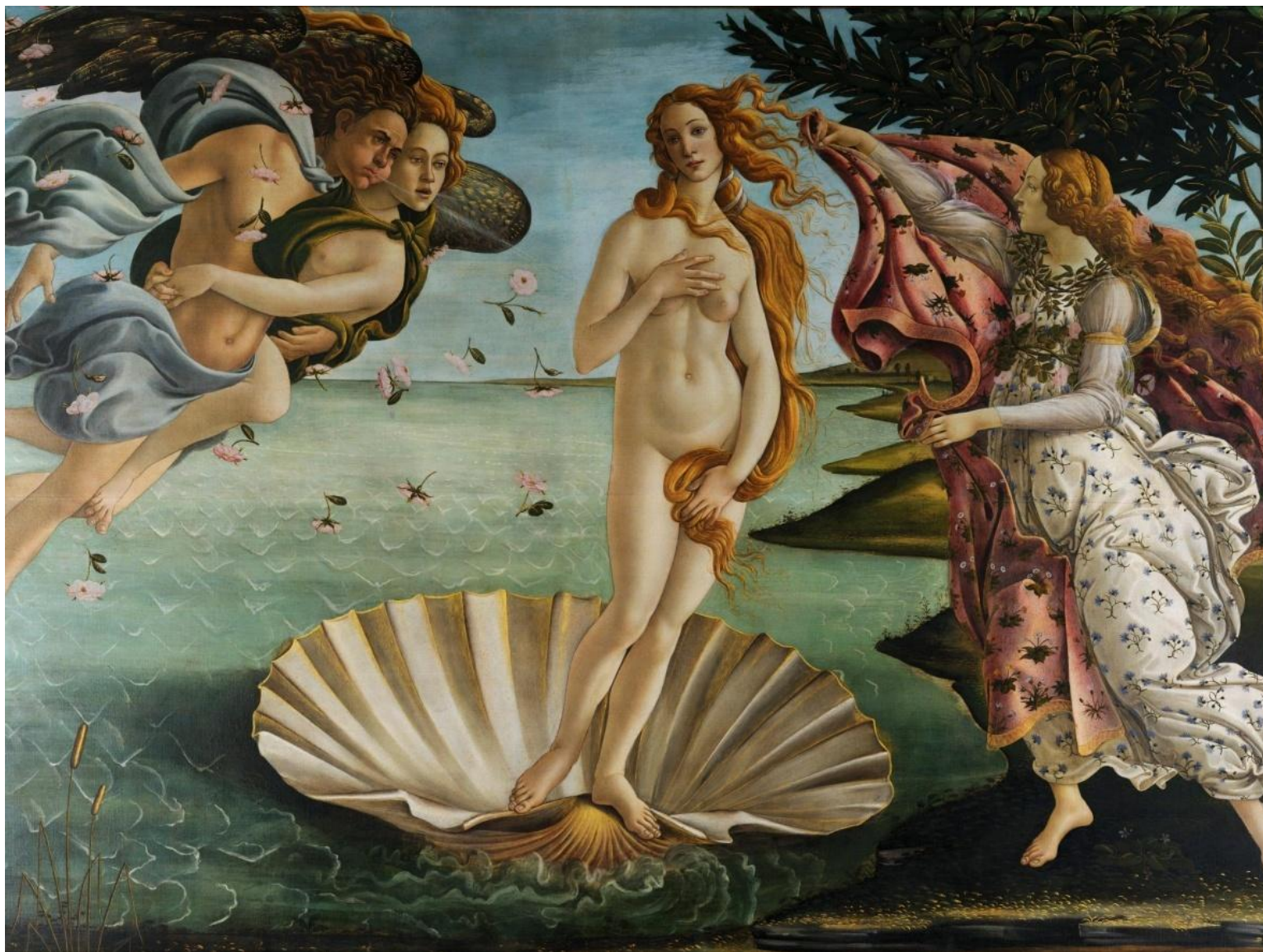
Джотто ди Бондоне. «Поцелуй Иуды». Фреска Капеллы дель Арена (Капеллы Скровеньи) в городе Падуя. ([Смотри видео в папке](#)).



Новаторство Джотто

1. Одна композиция – одно временное действие. Вместо разобщённости отдельных фигур и отдельных сцен, свойственной средневековой живописи, Джотто сумел создать связанный рассказ, целое повествование о сложной внутренней жизни героев. Благодаря строгому отбору деталей он сосредоточил внимание на главном.
2. Вместо условного золотого фона византийских мозаик Джотто вводит пейзажный фон.
3. Фигуры, хотя они ещё массивны и малоподвижны, обретают объём и естественность движения.
4. Появляется трехмерное пространство, которое достигается не перспективным углублением (решение перспективы было ещё делом будущего), а определённым расположением фигур в отдалении друг от друга на плоскости стены.

Сандро Боттичелли (Сандро ди Мариано Филипели). Рождение Венеры. Ок. 1483-1484. Холст, темпера. [Смотри видео в папке.](#)



Из книги Франсуазы Барб-Галль. «Как говорить с детьми об искусстве». Стр. 78 – 81.

«Она совсем голая!

Естественно, она ведь только что родилась. Молодая женщина справа сейчас поможет ей прикрыть наготу. Это необычное рождение, потому что это рождение богини. По легенде, Венера сразу родилась взрослой.

Где её родители?

Они присутствуют на картине, но не в виде персонажей. Мифология называет родителями Венеры Море и Небо. И мы видим, что она появилась из моря; ветер колеблет водную гладь – на берег набегают мелкие волны с гребешками пены. Поэтому Венеру иногда называют «пеннорождённой».

Почему она стоит на раковине?

Если бы художник изобразил её плывущей в воде, она была бы не так хорошо видна. К тому же при плавании приходится прилагать усилия, а богине это не пристало. Поэтому художник снабдил её чем-то вроде лодки природного происхождения – морской раковины. Раковина очень красива по форме и цвету и идеально подходит для Венеры, богини любви и красоты.

Что за девушка несёт Венере накидку?

Это несомненно одна из трёх Граций, которые обычно сопровождают Венеру. Её платье и накидка Венеры украшены цветочными узорами, цветы рассыпаны и вокруг. Такое обилие цветов в картине не случайно – ведь Венера родилась весной. Грация бежит на цыпочках – она торопится навстречу богине и уже подняла руку, чтобы набросить накидку ей на плечи.

А две фигуры слева – это ангелы?

Нет, сюжет картины не связан с христианской религией. Два этих персонажа – не ангелы, хотя у них есть крылья и они тоже живут на небе. Это ветры – Зефир и Аура. Своим дуновением они помогают Венере приблизиться к берегу. Художник рисует белым цветом потоки воздуха, которые исходят из их уст. Особенно усердно дует Зефир – он мужчина, и он сильнее. Ветер развеивает волосы Венеры и розовую накидку, которую держит Грация.

Какие цветы изобразил художник?

Вокруг Венеры кружатся розы. Они всегда сопровождают богиню, поскольку тоже символизируют любовь и красоту. По легенде, когда Венера впервые ступила на землю, под её ногами тут же расцвёл розовый куст. Платье Грации украшает вечнозелёный мирт, символ бессмертия.

Почему у ветров неодинаковый цвет кожи?

Желая подчеркнуть разницу в силе ветров, художник изобразил их в виде мужчины и женщины. Согласно традиции, мужские фигуры изображались с более смуглой кожей, как бы покрытой загаром. Напротив, женщины, защищавшие своё лицо и тело от солнца, наделялись светлой кожей и благодаря этому казались более нежными, слабыми и хрупкими.

Как называются раковины такой формы?

Это раковина морского гребешка, которую называют ещё «раковиной святого Иакова». В Средние века одним из главных центров паломничества был испанский город Сантьяго-де-Компостела. По преданию, там похоронен святой Иаков Старший (казнённый в Иерусалиме в 44 г.). Паломники много недель шли туда пешком, и каждый в доказательство того, что он проделал столь долгий путь, подбирал на берегу и уносил с собой двустворчатую морскую раковину. Позднее раковины стали изготавливать из свинца, и такой «сувенир» можно было купить.

У Венеры задумчивое выражение лица.

Да, она о чём-то задумалась или скорее замечталась. У неё отсутствующий взгляд – словно у странника, который мысленно возвращается к тем далёким местам, откуда он пришёл. Придавая её лицу такое выражение, художник как бы говорит нам: увидеть красоту богини – это ещё не всё, важно почувствовать, что эта красота происходит из иного мира, недоступного и непостижимого, где всё совершенно, как сама Венера.

Волны нарисованы не похоже

Пейзаж в этой картине не главное. Художник просто обозначил море, не стараясь изобразить его в подробностях. Мелкие волны на поверхности моря не похожи на настоящие, они просто передают идею движения. Боттичелли меньше всего стремился к правдоподобию: он даже ввёл в картину растение, которое встречается только на болотистых берегах озёр.

Почему Венера опирается на одну ногу?

Такая поза называется *контрапост* (слово это итальянское, но его используют во многих языках). Она часто использовалась в античных статуях, служивших образцом для живописцев позднейшего времени. Эта поза придаёт фигуре гибкость и изящество; силуэт кажется более непринуждённым и естественным, чем если бы Венера твёрдо стояла на обеих ногах. И в наши дни – и по тем же соображениям – такую раскованную позу принимают известные топ- модели на показах мод или на рекламных фотографиях.

Венера прикрывается руками и волосами.

По традиции Венера скромна. Этот жест восходит к античной статуе «Venus pudica» (по-латыни *pudica* означает «целомудренная, стыдливая, застенчивая»). Прикрытым остаётся приблизительно то, что в наши дни прикрывает узкий купальник-бикини. Движение рук оживляет образ Венеры и придаёт всей позе естественность, а добиться этого не так-то просто (иногда с той же целью Венеру изображают отжимающей свои мокрые волосы).

Почему на этой картине почти нет тени?

Всё написано в светлых, нежных тонах, передающих необыкновенную красоту богини. Цвет её кожи напоминает перламутр или жемчуг. Венера вся словно светится, и в лучах этого сияния преображается мир вокруг. Правая часть картины, где видны апельсиновые деревья, немного темнее остальных, но всё говорит о том, что Венера прогонит тьму...

Всегда ли Венеру изображают обнажённой?

Да, почти всегда, потому что она богиня. Она неуязвима для того, что причиняет страдания людям: ей не страшны ни холод, ни увечья. Раз она богиня красоты, у неё должно быть идеальное телосложение. Художники, как и скульпторы, были отличными знатоками анатомии. Кроме того, в эпоху Боттичелли считалось, что Красота неотделима от Добра и Истины. В облике Венеры телесная красота соединяется с духовной.

Персонажи словно «приклеены» к пейзажу

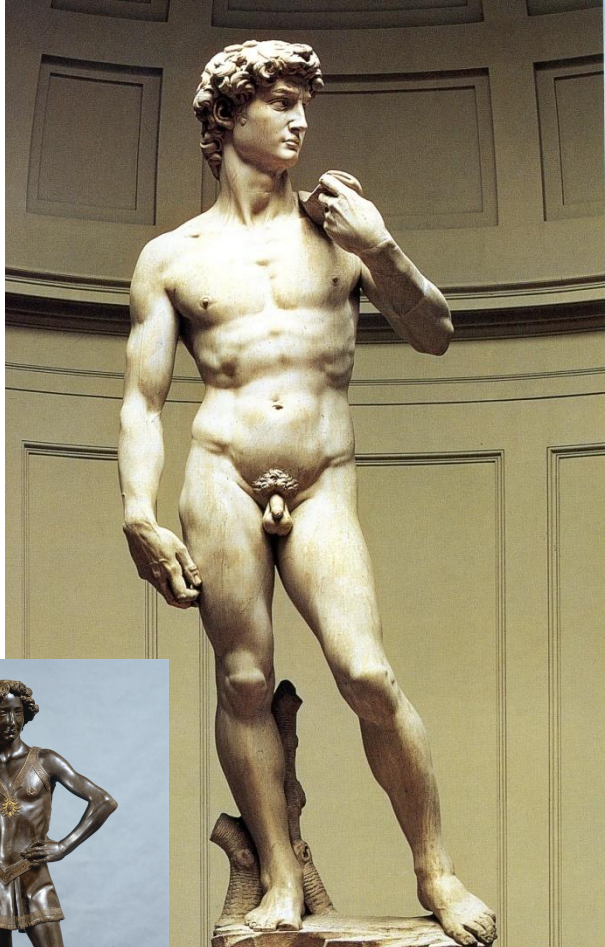
Это от того, что контуры фигур очень чёткие. Каждый силуэт обведён тёмной линией, и кажется, что его легко можно вырезать из картины. В старину существовало представление, что человеческое тело, с его строго ограниченными формами, есть лишь сосуд для души и заключает её в себе, как в тюрьме, до самой смерти. Такое представление было распространено и во Флоренции в XV веке. Оно возникло благодаря последователям Платона – философам-неоплатоникам, близким к семейству Медичи, у которого Боттичелли состоял на службе. Он много общался с неоплатониками, и его живопись несомненно впитала их идеи. Кстати, задумчивость в глазах Венеры легче объяснить, если вспомнить, что томящаяся в теле душа могла найти выход только во взгляде...

Знаменита ли эта картина?

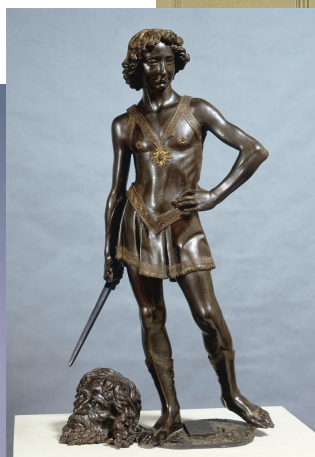
Да, очень; она даже считается одной из самых знаменитых в истории живописи. Боттичелли воспевает саму идею Красоты и передает её с помощью столь простых форм, что создаётся впечатление необычайной легкости. Формы струятся, как мелодия. Прежде в обнажённом виде изображалась только Ева в момент искушения змием или изгнания из рая. Её наготы была связана с позором первородного греха. Здесь же впервые всё не так. Венера озарена сиянием, её образ излучает радость, утверждая гармонию тела и души».



1-2.



4 – 5.



3.

Слева на право: 1-2) «Давид» Донателло (15 в.); 3) « Давид»
 Андреа Вероккьо (15 в.); 4-5) «Давид» Микеланджело (16 в.).

Мраморный «Давид» стал самой большой скульптурой Микеланджело. Высота его пять с лишним метров. «Гигант» - как прозвали его современники – легко и свободно стоит на каменистой земле, опираясь на правую ногу и подняв левую руку к плечу. Красивую голову с густой шапкой волос и необыкновенно правильными чертами лица повернул влево. Брови грозно нахмурены. От всей фигуры веет зрело ясностью духа. На юность героя намекают только особенная стройность тела и непропорционально крупные, как у подростка, кисти рук. Величавая суровость гармонически сочетается в «Давиде» с гибкостью совершенного тела, великолепный урок анатомической красоты – с демонстрацией свободного и раскованного мужества.

Поставленный в центре Флоренции, «Давид» Микеланджело стал восприниматься как патриотический символ – образ защитника города.

В средние века библейского царя Давида изображали музыкантом, потом что он считался автором божественных песнопений – псалмов, но в XV веке флорентийские художники выбрали иной эпизод из легенды, предпочтя видеть его чудесным воином. Уже в мраморной статуе Донателло он держал пращу вместо музыкального инструмента. Знаменита другая, небольшая бронзовая скульптура, где Донателло показал Давида без всяких доспехов. Почти мальчик, он стоит обнажённый, задумчиво наступив на отрубленную голову великана; одной рукой опирается на меч, в другой держит камень для пращи. На голове его пастушеская шапочка, из-под которой рассыпаются длинные кудри: по легенде, до битвы с Голиафом Давид был простым пастушком. В бронзовой статуе Вероккьо, учителя Леонардо да Винчи, юный герой, одетый под стать принцу, тоже изображён с головой Голиафа и мечом.

Микеланджело наделил своего Давида только грозным взглядом да пращой, перекинутой вниз от левого плеча к правому бедру. Опушенной рукой Давид подхватил её нижний конец с рукояткой в виде короткого круглого стержня, который издавна по ошибке принимают за камень. Но камня в руках его нет.

Донателло и Вероккьо подчеркнули, каждый по-своему, удивительность победы. У одного юноша относится к чуду скромно, с трогательной покорностью, у второго – горделиво. Но микеланджеловский Давид победит не чудом, а ясностью и силой своего духа, ловкостью развитого тела и полным сознанием нравственной правоты.

У Донателло нагота Давида означает почти безоружность; у Микеланджело она выявляет лёгкость позы героя, оттеняя тем самым его духовную силу. Внутренняя собранность ощущается во всей фигуре, особенно в зорком взгляде, но тело не напряжено. Давид стоит спокойно и свободно. **Это первый большой образ героической наготы в скульптуре после Древней Греции и Древнего Рима. Он воплотил в себе идеал гармонической уравновешенности и красоты в сочетании с величием и пафосом патриотизма.**

Давид показан перед битвой. Но это не нужно понимать буквально. Грозность и противостояние врагу нужно понимать как постоянные свойства героя.

Тициан. Вакх и Ариадна. Ок. 1522 – 1523.



Тициан. Вакх и Ариадна.

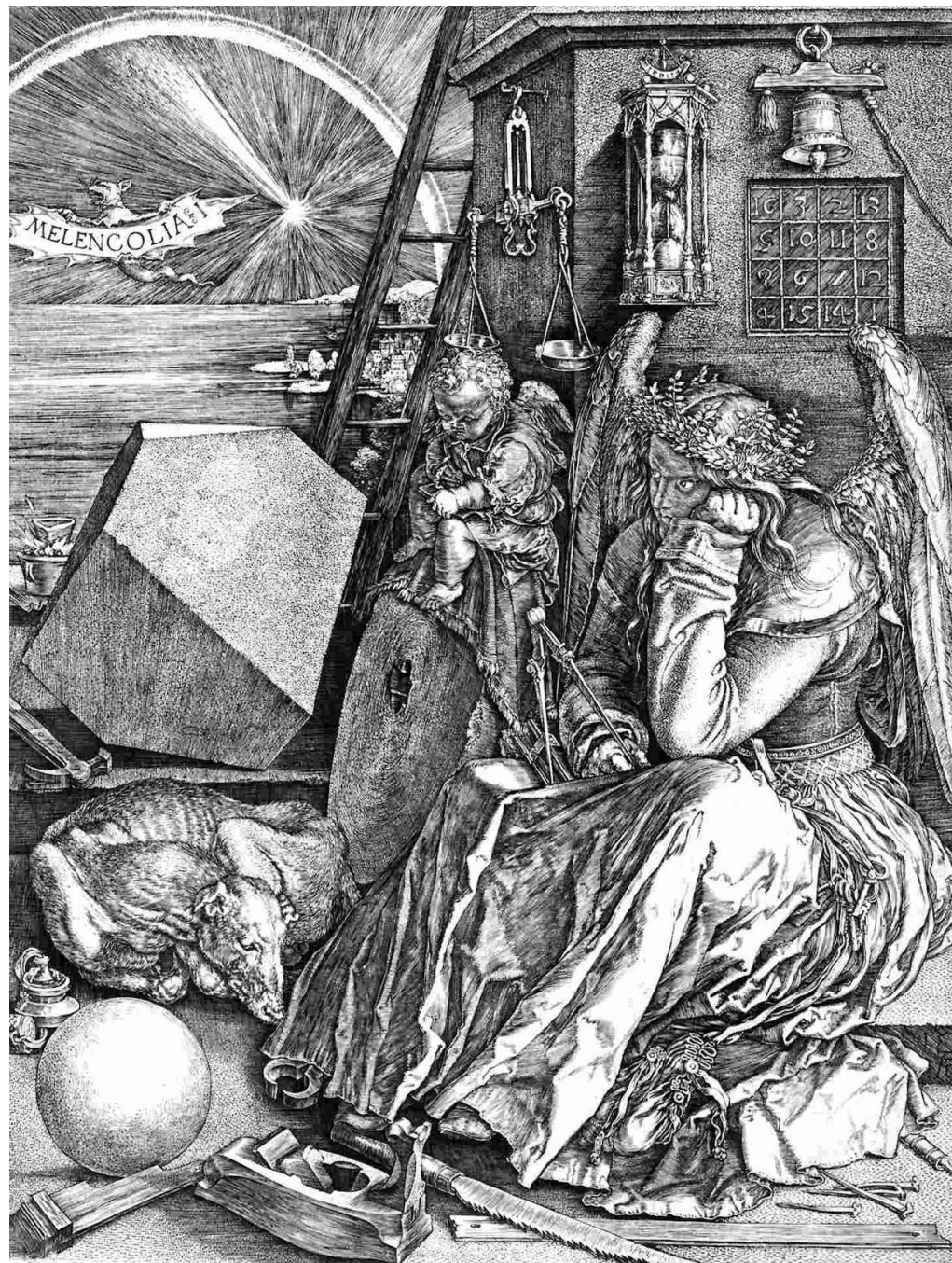
Ок. 1522 – 1523. *Смотри видео в папке.*

- Это одна из трех великолепных картин на мифологические сюжеты, написанных Тицианом по заказу Альфонсо д'Эсте, герцога Феррары. Перед нами встреча Ариадны, дочери критского царя Миноса, и бога вина Вакха, которые влюбились друг в друга с первого взгляда. Венец Ариадны, сброшенный в небо Вакхом, превратился в созвездие. Впоследствии Вакх женился на Ариадне, и боги даровали ей бессмертие. Великий колорист эпохи Возрождения, он передал внезапную пылкую страсть, охватившую Вакха и Ариадну.
- Увидев отплывающий корабль Тезея, Ариадна поняла, что покинута возлюбленным. Но тут она встретила своего будущего супруга Вакха. Пораженный красотой Ариадны, Вакх, не помня себя, выскакивает ей навстречу из своей колесницы.
- Розовый цвет накидки Вакха и красный – пояса Ариадны связывают фигуры влюбленных, заставляя зрителя переводить взгляд от одной фигуры к другой.



Альбрехт Дюрер. «Меланхолия». Гравюра.

1. Смотри видео из цикла Паолы Волковой на канале «Культура» «Мост над бездной. Дюрер. Меланхолия» (есть в папке для экзамена).
2. Интернет - Канал Культура (набрать в поисковой строке и выбрать) – передачи (выбрать значок на панели сверху) – цвет времени (название цикла программ в перечне/короткие рассказы об искусстве) – Альбрехт Дюрер. «Меланхолия» (выбрать из перечня).
3. **Гравюра** – оттиск с печатной доски на бумаге; вид печатной графики.
Дюрер изобрёл новый вид техники – резцовая гравюра.





Лоренцо Бернини. Экстаз св. Терезы. 1645—1652. Рим. Церковь Санта-Мария делла Виттория. [Смотри видео!](#)

ЭКСТАЗ СВ. ТЕРЕЗЫ. 1645—1652. Бернини /1598—1680/. Рим. Церковь Санта-Мария делла Виттория

Италия XVII века, задавленная феодальным гнётом, разграбленная и обнищавшая. Какими далёкими кажутся теперь высокие ренессансные идеалы! Под обломками погибших демократических свобод погребена вера в величие человека, забыты некогда вдохновлявшие художников идеалы античной классики. Разумный и уравновешенный мир Рафаэля и Леонардо да Винчи, их веру в личную свободу человека сменили сомнения и мучительное чувство балансирования над неведомым. Обнищавший народ, бедственное положение которого оттеняла пышность жизни аристократов и духовенства, был ослеплен религиозным фанатизмом, активно насаждавшимся католической церковью. Религиозная реформация XVI века сильно подорвала безраздельное господство католицизма над умами, и он мобилизовал все материальные и духовные силы, чтобы отстоять свою власть. Католицизм беспощадно преследовал свободомыслие то в лице Галилея, следовавшего в познании вселенной традициям Возрождения, то Джордано Бруно, смелого мыслителя-материалиста, сожженного церковниками.

Но главное заключается в том, что вся эта эпоха была предельно насыщена глубокими социальными конфликтами; новые буржуазные отношения вызревали внутри еще полного сил феодального общества; войны, восстания, острые столкновения классов сотрясали Европу. Все, казалось, потеряло устойчивость, все стало зыбким, преходящим. Наивная вера прошлых веков исчезла; проснувшийся человеческий разум еще силится охватить открывшийся ему мир, полный противоречий, неразгаданно сложный в своей бесконечности. Именно здесь источники идеи иррационально устроенного мира. Поэтому и художественные произведения той поры, была ли это музыка, архитектура, живопись или скульптура, окрашены повышенной, часто экзотической эмоциональностью, ощущением, не знающего покоя, остроконфликтного бытия.

Предельная экспрессия и динамика стиля барокко выражают это мироощущение. Создавая группу «Экстаз святой Терезы», любимое свое произведение, Лоренцо Бернини, наиболее яркий представитель барочной скульптуры, вдохновлялся письмами Терезы, испанской монахини, жившей в XVI веке и после ее смерти объявленной святой. Возможно, тема была предложена кардиналом Корнаро, заказчиком, на чьи средства строились капелла и алтарь, где была установлена группа.

Описанные святой Терезой чудесные видения, якобы посещавшие ее, были популярным чтением, всячески поощряемым духовенством. Вот ее рассказ: «Непосредственно рядом с собой, слева, увидела я ангела в телесном облике... В руке ангела увидела я длинную золотую стрелу с огненным острием; мне показалось, что он вонзил ее несколько раз мне в сердце, я почувствовала, как острие проникло мне внутрь. И когда он его вынул, мне казалось, что он взял и мое сердце, и я осталась исполненной пламенной любви к богу. Боль была так сильна, что я не могла удержаться от крика, но в то же время испытала такую бесконечную сладость...» Эту безраздельную галлюцинацию Бернини

Кажется, что скульптурная группа, помещенная в глубокой нише на фоне золотых лучей, парит над полом капеллы. Мрамор потерял тяжесть камня, как бы преобразившись в податливую, меняющуюся на глазах массу. Свет, льющийся из купольного пространства, соскальзывает по золотым струнам и выхватывает из теплого полумрака взвихренные складки одежд святой Терезы, ее исступленное бледное лицо, полуприкрытые тяжёлые веки, приподнятое в нервном движении левое плечо. Обессиленную в сладкой муке фигуру юной монахини, ее душевную экспрессию оттеняют хрупкие формы торса ангела, мелкие, как бы выходящие из складки его одеяния, контрастирующие с мощной пластикой драпировок Терезы. В его миловидном лице смешались любовь и насмешка, ощущение превосходства над слабой жертвой могучего бога и ребячливая беспечность. Изысканным сверх меры жестом небесный посланец держит стрелу.левой рукой он придерживает плащ на груди святой, как бы прикрывая кровотокающую рану.

Композиция группы построена на резко, диссонирующем контрасте. Никнет в обмороке тело Терезы; трепетно-гибким силуэтом поднимается над ней ангел. Обе фигуры будто откачнулись друг от друга. И вместе с тем сложная игра динамических ритмов связывает их в нерасторжимое единство.

«Мне бы хотелось — пусть бы эта боль длилась вечно» — так оканчивает святая Тереза описание своего видения. Несмотря на то, что Бернини буквально цитирует святую Терезу языком скульптуры, произведение все же представляется чем-то большим, чем простая иллюстрация. Принимая на себя рефлекс от цветных мраморных стен ниши, формы скульптуры под резцом Бернини превратились в подвижные струи волн, то вздымающиеся крупными складками, то робко звенящие, как весенние ручейки, на тончайших одеждах ангела и, наконец, замирающие в отполированной поверхности лиц и рук. Формы борются с формами, наступают и поглощают друг друга, растворяясь в тени складок и вспыхивая цветом в рефлексах. Их многообразная пластическая жизнь наделяет скульптуру временной жизнью, превращает мгновение в вечность и вечность в миг. Кажется, что событие это, запечатленное Бернини 300 лет тому назад, свершается сейчас, на наших глазах, когда мы приблизились к нише. В золотом воздухе, окутывающем группу, борются между собой «теперь» и «всегда».

В скульптуре Бернини, отказавшегося от тектонической устойчивости ренессансной пластики, в подвижности мраморных масс, организованных в сложный ритмический узор, в создании действительно волшебной атмосферы события, в которой оживает скульптура, как бы насыщая окутывающий ее воздух отголосками своего великолепия, — во всем этом воплотились лучшие возможности барочной европейской пластики. С необычайной силой страсти сумел скульптор чисто пластическими средствами выразить внутренний и внешний драматизм образа; трудно найти в мировом искусстве другой пример такого эмоционального напряжения, такого поистине могучего голоса человеческой страсти. Живая правда чувства полностью затмила здесь религиозную основу изображенного эмоционального взрыва.

Диего Веласкес.
Менины. 1656.



О картине Диего Веласкеса «Менины»

по материалам журнала «Юный художник»

В одном из залов мадридского музея Прадо находится картина, принадлежащая к числу самых известных и таинственных произведений мировой живописи. Нижний край большого холста почти касается пола. На картине – зал с живописными полотнами на стенах. Не требуется большой фантазии, чтобы воспринять изображённое как часть того пространства, в котором находится зритель. Его взгляд встречает ответные взгляды: герои картины выстроились за рамой так, будто и сами они зрители. Возникает **ситуация взаимного созерцания, изображение уподобляется зеркалу**. Так и писал поэт, обращаясь к автору полотна:

*«Где живопись? Всё кажется реальным
В твоей картине, как в стекле
зеркальном».*

Изображение к тому же обладает исторической достоверностью и точно воспроизводит сцену более чем трёхвековой давности. Рассмотрим всё по порядку.

Действие происходит в Алкасаре, дворце испанских королей, одно из помещений которого превращено в мастерскую живописца. Хорошо известно, что характер центральной сцены – поднесение питья инфанте (принцессе) – обусловлен дворцовым этикетом, строгим порядком придворной церемонии. Согласно правилам, одна из фрейлин, подавая инфанте кувшинчик с водой, преклоняет колено, а другая приседает в почтительном поклоне. Молодых фрейлин, с детских лет служивших у принцесс, именовали «менинами», отсюда название картины. Центральная сцена воспроизведена с необыкновенной грацией, чему способствует живая игра света и блеск колорита, придающей группе вид изысканного цветника.

Но является ли эта сценка главным объектом изображения или же она не более чем эпизод? Ведь только внимание менин обращено на маленькую инфанту. А как ведут себя другие персонажи?

О картине Диего Веласкеса «Менины»

Ближайшая фигура справа – любимая карлица принцессы и мальчик-карлик, толкающий ногой большого сонного пса, который будто бы улёгся на раму картины. Карлики и пёс образуют компактную группу, обрамляющую центральную сцену справа. Слева – часть огромного холста, повернутого к нам оборотной стороной. Перед ним, чуть откинувшись, застыл живописец. Поодаль, у правой стены, видны фигуры двух пожилых придворных, и, наконец, в глубине пространства, в светлом дверном проёме – силуэт человека, отводящего рукой занавес. Почти все лица обращены к зрителю картины.

Обширная литература, посвящённая творчеству Веласкеса, содержит различные **истолкования сюжета и жанра «Менин»**. Картины можно рассматривать **как групповой портрет** (ранее её называли «Семья»), **как сцену из дворцового быта** и, наконец, **как своеобразную «аллегория живописи» - картину создания картины**. Эти истолкования, однако, не противоречат друг другу.

Инфанту Маргариту, младшую дочь Филиппа IV, Веласкес писал неоднократно. До нас дошло несколько её портретов. Исабелла, инфанта

Очаровательная девочка была любимицей во дворце и находилась в центре всеобщего внимания. Замысел Веласкеса мог состоять в том, чтобы представить одну из дворцовых сцен, расширяя обычные границы портретного жанра. Тогда картина – портрет инфанты Маргариты в окружении придворных. /.../ Инфанте прислуживают донья Исабель де Веласко; карлики – Мария Барбола и Николасито Пертусато; художник – сам Веласкес, это единственный достоверный его автопортрет. С появлением целого ряда лиц картина приобретает **черты группового портрета**. Но возникают новые вопросы. Если Веласкес задумал написать групповой портрет инфанты с приближёнными, то зачем он так расширил пространство композиции? Ведь все действующие лица расположены в нижней половине холста, а верхняя его часть – это погруженный в тень потолок и стены с едва различимыми полотнами. Быть может, художник стремился преодолеть традиционные ограничения композиции группового портрета, как это сделал его современник Рембрандт в прославленном «Ночном дозоре»? Ведь и модели Веласкеса не просто позируют, но действуют.

О картине Диего Веласкеса «Менины»

Можно вообразить такую сцену: тишина зала, где сосредоточенно трудится живописец, нарушена появлением маленькой Маргариты. Инфанта захотела пить. Её голос отзывается весёлым эхом, всё приходит в движение, принцессе приносят питьё. Сцена оживает. Полотно приобретает черты развёрнутого сюжетного действия, становится «портретом» повседневной дворцовой жизни. Но что же изображает живописец, двойник Веласкеса, на гигантском холсте, изнанка которого видна зрителю?

Среди полотен, висящих на дальней стене зала, одно как бы светится изнутри. Странное явление объясняется просто: это не картина, а зеркало. /.../ Объект всеобщего внимания – вынесен за пределы картины и тем не менее представлен в ней различными знаками. Это королевская чета, Филипп IV и Марианна Австрийская. Это они отражены в далёком зеркале, к ним почтительно обращены взоры придворных... Так изображение расширяет сферу своего действия, в которую вместе с домысливаемым объектом включается и зритель картины. /.../

Композиция «Менин» может быть понятна по аналогии с заключительным актом театрального представления, когда публика, ещё живущая в атмосфере совершившегося действия, видит перед собой актёра в двух лицах сразу – как героя и как исполнителя роли. В этот миг, на грани вымысла и реальности, зритель вспоминает об авторе-драматурге и вызывает его на сцену.

В «Менинах» Веласкес вывел на сцену тех, кто были живыми героями его картин и стали его «актёрами», и сам предстал в их окружении.

Можно сказать, что главным героем произведения является сама Живопись. Он представлена всевозможными знаками: своими инструментами – мольбертом, подрамником с натянутым холстом, палитрой, кистями; пространственными формами, родственными полю изображения, – дверями, окном, зеркалом, органично входящими в этот ряд картинами. Она олицетворена в образах её исполнителей. Живопись здесь изображена и отражена, ей подражают, её «играют». Такой вывод не покажется вольной фантазией, если учесть, что картины на дальней стене посвящены мифологическим сюжетам, объединёнными темой соперничества с олимпийскими богами. Они заимствованы из «Метаморфоз» Овидия – «Библии живописцев», так называли поэму. Одна из картин написанная Рубенсом, изображает спор Арахны с Афиной. Арахна рискнула соревноваться в искусстве ткачества с самой Афиной и, несмотря на свой успех, была превращена мстительной богиней в паука. Этот же сюжет разработан и в картине Веласкеса «Пряхи». Надо полагать, введение названных полотен в композицию «Менин» не случайно. В «Менинах» воспроизведена сходная ситуация, ибо здесь придворный живописец как бы вступает в соперничество с королями, богоравными вершителями человеческих судеб.

О картине Диего Веласкеса «Менины»

В группе действующих лиц каждый персонаж обладает собственной позицией, которая охарактеризована с живой реалистической непосредственностью. Разглядывая группу, мы видим лица, представленные в профиль, в трёхчетвертных поворотах и обращённые прямо к нам, светлые и тёмные силуэты, соотносимые как позитив и негатив в фотографии, фигуры, обозначенные сильным рельефом и погружённые в полумрак. Это великолепное разнообразие находится в прямой зависимости от света и цвета, которые расставляют необходимые акценты и вместе с тем всё объединяют. Живописец занимает весьма скромное положение в группе действующих лиц, что соответствует его социальной роли: наряду с окружающими инфанту придворными и шутами он выступает как слуга среди слуг. Любопытно отметить, что Веласкес, помимо функций придворного живописца, выполнял обязанности начальника помещений дворца, занимая пост гофмаршала, весьма почётный и весьма обременительный.

Однако то, что он изображён именно как живописец, в самом процессе творчества, позволяет иначе истолковать его истинную роль – он выступает господином положения, благодаря кому всё существующее на холсте и обрело зримо действительное существование.

Раскрывая идею произведения, Веласкес прибегает к иносказанию. Например, мы видим в зеркале призрачное отражение королевской четы. Возможно, этим приёмом художник стремиться выразить мысль – короли как господствующая социальная сила не являются высшей в духовном смысле. В этом в полной мере проявляется глубина замысла Веласкеса, ибо обращение к высоким правителям оказывается обращением к отражению, и всё предстаёт в истинном, настоящем свете. Короли принуждены стать лишь свидетелями триумфа Живописи.

Питер Пауль Рубенс «Персей и Андромеда» 1620 – 1621.
Эрмитаж. Санкт-Петербург.



О картине Рубенса «Персей и Андромеда»

по материалам, опубликованном в журнале «Юный художник»

Сюжет картины заимствован из поэмы Овидия «Метаморфозы». Карел ван Мандер, первый биограф нидерландских живописцев, перевёл её на голландский язык и в 1604 году включил в свою знаменитую «Книгу о художниках».

Прославленный греческий герой Персей, сын громовержца Зевса и аргосской царевны Данаи, «одолитель змеевласой Горгоны», чей взгляд превращал всё живое в камень, пролетал над морем. Внезапно он увидел скалу с прикованной к ней дочерью царя Эфиопии Кефея – красавицей Андромедой. Она была наказана за «материнский язык»: её мать, царица Кассиопея, похвалилась тем, что Андромеда прекраснее всех морских нимф, дочерей владыки морей Посейдона. И во искупление этих дерзких слов Андромеду принесли в жертву морскому чудовищу, которого Посейдон наслал на «Кефеевы доли». Персея пленила чудесная красота девушки. В жестокой схватке он убил чудовище и освободил Андромеду. Наградой Персею стала любовь прекрасной царевны, и благодарные родители с радостью отдали её в жёны герою.

- Но перипетии сюжета мало интересовали Рубенса. Художник, правда, изобразил на картине волшебные предметы, которые помогли Персею одолеть Горгону Медузу и убить морское чудовище: крылатые сандалии на ногах Персея, одолженные ему вестником олимпийских богов Гермесом, серповидный меч на поясе героя, зеркальный щит с привязанной к нему отрубленной головой Горгоны Медузы и волшебный шлем владыки царства мёртвых Аида (шапка-невидимка) в руках амура. Все эти детали, равно как и включение в композицию возникшего из крови Горгоны крылатого коня Пегаса, на котором прилетел Персей в царство Кефея, и тело морского чудовища были нужны живописцу затем, чтобы ввести зрителя в атмосферу античной сказки. **Сама же она для Рубенса являлась лишь поводом воспеть земное человеческое чувство и создать упоительный гимн жизни, молодости, красоте.**

О картине Рубенса «Персей и Андромеда»

В стремительном полёте богини Славы, венчающей Персея лавровым венком, в торжественной поступи героя, складках развевающегося за его спиной плаща, **во всех элементах картины, приподнятом её ритме и ликующем колористическом строе** находит выражение **настроение радости и ликования**, звучит близкая Рубенсу тема победного апофеоза. Но не эта тема, перекликающаяся со строками Овидия, описывающего, как после битвы «рукоплесканье и клик наполнили берег и в небе сени богов...», не героика самого подвига Персея определяют пафос картины. **Её настроение рождается из сопоставления, контраста чувства Персея – бурного, мощного – и тихой, трепетной радости Андромеды; из слияния двух, устремлённых друг к другу начал – сильного, мужественного и мягкого, нежного, женственного.** Конечно, с античными источниками Рубенс обращается довольно свободно и эфиопскую царевну наделяет чертами румяной, пышнотелой, белокурой и белокожей фламандской красавицы. Вся словно сотканная из света и воздуха, она является взору Персея, подобно Афродите, возникающей из морской пены.

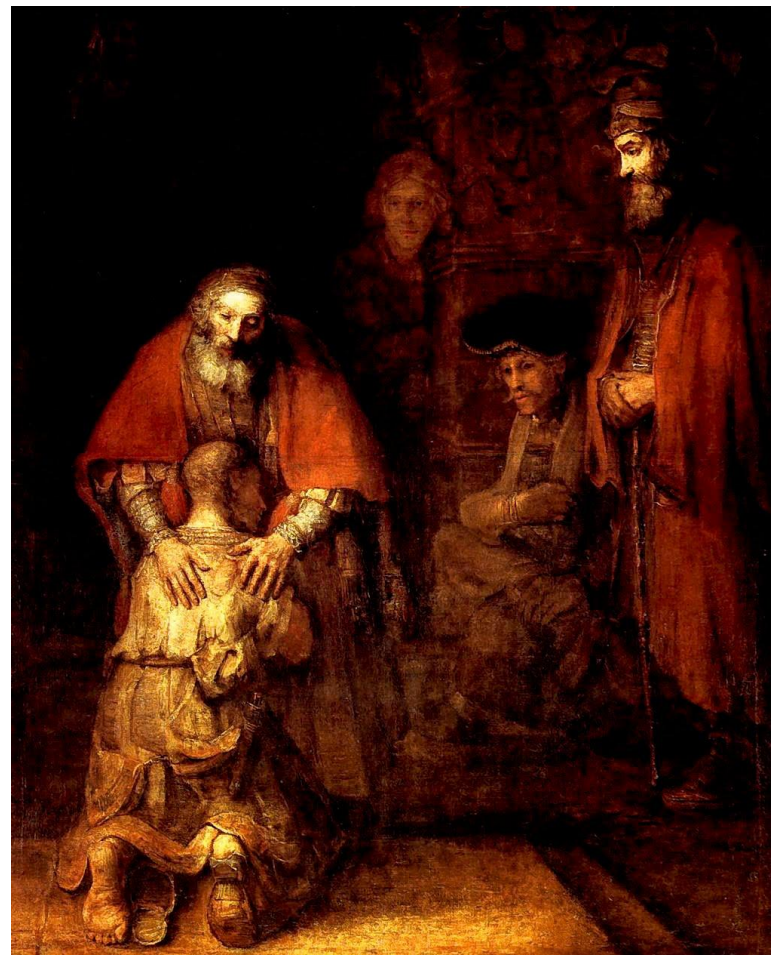
Поразительная светоносность отличает палитру художника. Светом передаёт живую теплоту тела и холодный блеск металла, лоснящуюся конскую гриву и лёгкость переливающегося золотыми и алыми отсветами шёлка. **Основу палитры Рубенса составляют чистые, насыщенные, звучные краски.**

- Однако ощущение колористического исключительного богатства и гармонии композиции базируется не только на их равновесии. В большей степени оно достигается мягкостью и плавностью переходов от одного красочного пятна к другому. Рубенс добивается этого, применяя широкую гамму цветных теней и рефлексов.
- Картина написана свободными лёгкими ударами кисти и по мягкости, прозрачности живописи может служить совершенным образцом искусства Рубенса. Важным принципом живописного метода мастера был отказ от применения в тенях пастозности, белил и чёрной краски. Вот что говорил ученикам сам художник: «Начинайте писать ваши тени легко, избегая вводить в них даже ничтожное количество белил, они могут быть вводимы только в светах. Здесь краски могут наноситься корпусно. Белила нарушают прозрачность, золотистость тона и теплоту ваших теней, ваша живопись не будет более легка, но сделается тяжёлой и серой». Перефразируя итальянца Беллори, одного из первых биографов Рубенса, с полным правом можно сказать о картине, что она «как будто исполнена единым движением кисти и одушевлена единым дыханием».

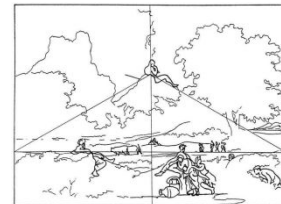
Рембрандт. Блудный сын. Около 1668 – 1669.

Смотри видео из цикла Паолы Волковой «Мост над бездной. Рембрандт. Возвращение блудного сына».

- Эпизодом творчества Рембрандта можно считать его знаменитую картину «Блудный сын» в которой с наибольшей полнотой проявились этическая высота и живописное мастерство художника. Сюжет библейской притчи о беспутном сыне, после многих скитаний возвратившегося в отчий дом, привлекал Рембрандта и раньше. В этой группе – в фигуре упавшего на колени оборванного юноши и возложившего руки на его бритую голову старца – предельная напряжённость чувств, душевное потрясение, счастье возвращения и обретения, бездонная родительская любовь, но и горечь разочарований, потерь, унижений, стыда и раскаяния. Эта всечеловечность делает сцену понятной разным людям всех времён и сообщает ей бессмертие. Колористическое единство здесь особенно поражает. От оранжево-красных тонов фона – это всё единый живописный поток, воспринимающийся как выражение единого чувства.



Никола Пуссен. «Пейзаж с Полифемом». 1649.



Источник вдохновения – античная мифология

«Во всём творении Пуссена нет произведения, в котором душа его выразилась бы более полно и цельно, нежели в картине «Полифем», написанной в 1649 году в момент высшего расцвета мастера...» – писал А. Н. Бенуа.

Трудно назвать литературное произведение, которое оказало бы такое влияние на изобразительное искусство XVI – XVII столетий, как прославленные «Метаморфозы» римского поэта Овидия. «Метаморфозы» (или «Превращения») – эпическая поэма, включающая в себя множество мифов (по преимуществу греческих) о превращениях богов и людей в животных, растения, камни, реки, созвездия. Невозможно перечислить имена всех художников, черпавших сюжеты и вдохновение в поэме.

Великий французский живописец Никола Пуссен обращался к «Метаморфозам» несколько раз: и в молодости, во Франции, и позднее, когда он поселился на родине Овидия, в Италии. Здесь, в Риме, и был создан знаменитый «Пейзаж с Полифемом» (находится в Эрмитаже).

Овидий воспел прекрасную нимфу Галатею, влюблённую в юношу Ациса и покорившую красотой страшного циклопа Полифема. Поистине безгранично могущество любви. Даже циклоп, сеявший ужас во всяком встречном, презиравший богов и Олимп, и тот покорён пламенным чувством. Он забыл родные пещеры:

Клином, длинён и остр, далеко выдвигается в море

Мыс, с обоих боков омываем морскою волною.

Дикий Циклоп на него забрался и сел посередке.

Следом прилезли за ним и никем не ведомые овцы,

После того как у ног положил он сосну, что служила

Палкой пастушьей ему и годилась бы смело на мачту,

Взял он перстами свирель, из сотни скреплённую дудок,

И услышали его деревенские посвисты горы,

И услышали ручьи...

Влюблённый Полифем обращает к Галатее слова, нежность которых поистине удивительна в его устах:

Ты, Галатее, белей лепестков белоснежной лигустры,

Юных цветущих лугов и выше ольхи длинноствольной,

Ты светлей хрусталя, молодого изривей козлёнка!

Глаже тех раковин ты, что всегда обтираются морем;

Зимнего солнца милей, отрадней чем летние тени;

Гордых платанов стройней, деревьев щедрее плодовых;

Льдинки прозрачнее ты; винограда поспевшего слаще.

Мягче творога ты и мягче лебяжьего пуха...

Художник средствами живописи создал новый миф, в котором страстно влюблённый Полифем, ослеплённый любовью, обращается к Галатее с такими словами:

Анализ композиционного построения

1. **Композиция статична.** Это достигнуто строгим чередованием вертикалей и горизонталей, параллельных границам холста.
2. **Симметричное построение как основа гармонии и красоты композиции.** Последовательно выдержана симметрия правой и левой частей композиции: очертания скалы слева почти повторяются в силуэте дерева справа.
3. **Подчёркивание самим изображением геометрии изобразительной поверхности.**
 - А. Гора, служащая ложем Полифему, помещена в центр композиции.
 - Б. Изображение центральной скалы вместе с фигурой Циклопа вписывается в правильный треугольник.
4. **Изображение пространства строится по «принципу рельефа», т.е. чередованием пространственных планов, параллельных плоскости картины.** В пространстве холста можно выделить четыре плана:
 - первый, которому соответствуют фигуры речного божества, нимф и сатиров;
 - второй – люди, возделывающие поле;
 - третий – скалистый берег моря с Полифемом на одной из вершин;
 - четвёртый – море и город на побережье.
5. **В пространственном построении картины существует порядок сопоставления планов – первый с третьим, второй с четвёртым на которых располагаются главные и второстепенные герои. На первом и третьем планах представлены главные герои - это различные олицетворения природы: речное божество, богини лесов дриады, сатиры, Полифем – как воплощение природной стихии. На втором и четвёртом планах расположены второстепенные герои – люди.**
6. **Фризное построение первого плана.**
7. **Фигуры переднего плана изображены без перспективных сокращений и ракурсов.**
8. **Одинаковая масштабность фигур первого плана и Полифема.**

Зачем это понадобилось художнику? Пуссен верен идее гармонии: не нарушая перспективного строя и соблюдая условия, заданные темой (Полифем должен намного превышать всех размерами), живописец связывает персонажи отношениями соизмеримости, «рифмует» их в пространстве.

Авторский замысел: показать Природу как храм, как олицетворение порядка, гармонии и красоты.

Фриз фигур первого плана служит основанием, на котором воздвигнута гигантская пирамида скалы, увенчанная фигурой Циклопа. Эти формы образуют как бы храм, прославляющий природу. Если фигуры переднего плана имеют ясно выраженное человеческое обличье, то Полифем почти утратил его, сливаясь с грубой массой горы, уподобленной курящемуся вулкану.

В картине Пуссена стихия предстаёт умиротворённой, включённой в величавый торжественный строй созвучий, воплощающий гармоническое начало природы. Прихотливой игрой облаков над Полифемом живописец стремился как бы изобразить саму музыку, льющуюся из свирели Циклопа.

Равномерным распределением контрастов светлого и тёмного, господством зелёного и синего цветов Пуссен хотел передать чувство полного умиротворения, расположить зрителя к созерцательному покою. Образ идеального зрителя представлен в самом произведении: это бог реки, как бы призывающий присоединиться к созерцанию пейзажа.

С уяснением порядка, присущего картине, зритель всё глубже проникает в смысл изображённого, открывая удивительное разнообразие деталей. Современники Пуссена рассказывали об одиноких прогулках мастера по окрестностям Рима, когда он погружался в созерцание природы. Живописец считал, что большего достигнет тот, кто сосредоточенно наблюдает натуру, нежели тот, кто ограничивается простой её фиксацией. «Пейзаж с Полифемом» – это прежде всего шедевр композиции. Изображение камней в прозрачной воде ручья, узора прибрежных кустов, кудрявых крон деревьев, окутанных прозрачной дымкой скал, на фоне которых можно разглядеть вольно парящих птиц, глади далёкого залива – всё это итог пристального внимания к натуре, творческого содружества с нею, умения видеть и запоминать.

Пуссен не стремился проиллюстрировать миф, в точности следуя за Овидием. Мастер рассчитывал на зрителя, которому знакома поэма. Такой зритель в ещё большей степени сможет оценить замысел живописца, совершённую им метаморфозу, ибо под кистью Пуссена необузданный мифический Полифем претерпел поистине волшебное превращение и навечно сохранил свой облик.

Антуан Ватто. Паломничество на остров Киферу. 1717.
Лувр. Париж.



Антуан Ватто. Паломничество на остров Киферу. 1717. Берлин,
Шарлотенбург.

Второй вариант картины. **Смотри видео.**



О картине Антуана Ватто «Паломничество на остров Киферу»

Сюжет картины изображает аллегорическое паломничество современных Антуану Ватто персонажей на остров Киферу. Реально существующий остров, иногда именуемый в латинском варианте — Цитера (греч. Κίθηρα), расположен в Эгейском море к югу от Пелопоннеса и считается одним из главных культовых центров богини любви и красоты Афродиты (от названия острова происходит один из эпитетов Афродиты — «Киферийская»). Считается, что Ватто наложил на эту мифологическую подоснову один из сюжетных мотивов популярной в его годы комедии Флорана Данкура «Три кузины». В нём «упоминался чудесный остров, откуда ни одна девушка не возвращается без поклонника или мужа».

История создания и бытования

Первый вариант «Паломничества на остров Киферу» был создан Ватто в качестве обязательной картины для баллотирования в полные члены Королевской академии художеств. Этому предшествовала его первая попытка вступления в Академию и неудача в конкурсе 1709 года на получение стипендии для поездки в Рим. Вторая попытка вступления растянулась на 5 лет: в 1712 году Ватто принимают кандидатом, но обязательную картину для прохождения в полные члены Академии он выполняет лишь в 1717 году. К этому времени живописные произведения Ватто, которые получили у современников условное название «галантных сцен», имели столь широкий успех, что это дало возможность членам Академии не рассматривать его вступительную работу в обязательной системе классических жанров.

Для Ватто было сделано исключение: его картине был присвоен специальный статус «галантное празднество», тем самым Академия признавала заслуги художника. Запись в протоколе собрания Королевской академии художеств от 28 августа 1717 года гласила: «Сьер Антуан Ватто, живописец, родом из Валансьена, причисленный 30 июля 1712 года, прислал картину, которую ему предложили исполнить для его приёма в Академию. Она изображает...». Первоначально было написано: «паломничество на остров Киферу»; затем писец зачеркнул эти слова, а вместо них написал: «галантное празднество».

Создание второго варианта этого полотна искусствоведы датируют приблизительно: около 1718 года. Вероятно, авторскую версию необычно крупного произведения художника, поступившего в собрание Академии художеств, заказал для себя один из состоятельных поклонников искусства Ватто.

Первый вариант «Паломничества» впоследствии поступил в Лувр в составе собрания Академии художеств и в настоящее время занимает центральное место в зале произведений Ватто. Второй авторский вариант в середине XVIII века был приобретён для художественного собрания короля Пруссии Фридриха Великого. Ныне этот вариант, для отличия получивший немного изменённое название: «Высадка на остров Киферу», экспонируется в берлинском дворце Шарлоттенбург.

Сравнительное описание

Создавая второй вариант «Паломничества», Ватто в целом повторил сценографию первого, но при этом настолько существенно перестроил композицию и колорит, что в результате получилась не копия или реплика, а самостоятельное произведение. Между двумя картинами происходит тематический диалог, при этом их сравнительный анализ даёт больше возможностей для восприятия формы и понимания содержания каждой из картин, рассмотренной в отдельности.

На обеих картинах изображён остров Кифера. Об этом свидетельствует скульптурный символ «острова любви»:

а) в луврском варианте — менее заметная в тени деревьев на среднем плане герма Афродиты;

б) в берлинском варианте — динамичная скульптурная композиция Афродиты с Эротом на фоне темных деревьев. На берегу расположились паломники, представляющие собой дам и их кавалеров, все они разбиты на пары.

Судно, доставившее паломников на остров, изображено лишь фрагментарно. В луврском варианте это ладья с гребцами, слева над берегом выступает украшение её носовой части — ростра в виде крылатой сирены. В берлинском варианте ладью сменяет корабль с мачтой и парусом, слева видна его золочёная корма, а ближе к центру картины — носовая часть.

Над ладьёй в луврском варианте порхают фигурки путти, некоторые из них смешиваются с паломниками, при этом общее число путти немного превышает количество основных персонажей. В берлинском варианте над кораблём висит целая гирлянда путти, а их общее число увеличивается вчетверо. Одновременно увеличивается и количество основных персонажей — с 8 до 12 пар. Тем самым значительно насыщается и уплотняется пространство изображённого действия. Это сопровождается его визуальным сокращением. За счёт более низкой точки зрения (горизонта) и менее свободной предметной ситуации в берлинском «Паломничестве» общее пространство изображения теряет глубину и широту луврского. Этот эффект усиливается и колоритом. В луврской картине классически выстроенная цветовая перспектива визуально подчёркивала удалённость задних (холодных) планов по отношению к передним (тёплым). В берлинском варианте тёплый колорит затянутого сиренево-розовой дымкой неба визуально приближает его и ещё больше ограничивает пространство.

сравни

Антуан Ватто. Паломничество на остров Киферу. 1717.
Лувр. Париж.



Антуан Ватто. Паломничество на остров Киферу. 1717. Берлин, Шарлотенбург.



Трактовки сюжета и образа

1. «Паломничество на остров Киферу» часто рассматривают как меланхолическую пастораль, отразившую мечтательное уmonoстроение Антуана Ватто: «Уход от жизни в страну грез, где вечно царят молодость, любовь и счастье, — вот тема этой знаменитой картины» / «История западно-европейского искусства. III–XX вв.» (Под ред. Н. Н. Пунина).

2. **С. М. Даниэль** отмечал в трактовке сюжета «интригующую неясность»: прибытие на остров или возвращение с него изображено художником? «Герма Афродиты, увитая цветами, в луврской картине, а в берлинской версии — статуя Афродиты с Эротом как будто говорят в пользу второго предположения, да и темп движения любовных пар, словно медлящих с отплытием, свидетельствует о том же». / С. М. Даниэль «Рококо. От Ватто до Фрагонара».

3. **П. А. Флоренский**, как и многие исследователи, трактовал общее движение персонажей справа налево как возвращение с острова, но усматривал за этим внешним обликом действия (в луврском варианте) возможность двойственного истолкования его во времени: «Тут изображен праздник среди природы, гуляющие пары — одни беседуют в роще, другие поднимаются, третьи идут к морскому берегу, четвёртые садятся в лодку, иные, наконец, уже уехали и подёрнуты дымкою влажного морского воздуха. Все эти пары вполне объединены и сюжетно, и живописно, так что всё это движение справа налево представляется сплошным потоком, — движение и образов, и людей, ими представленных. Понимаемая как изображение праздника, как собрание разных видов галантности, картина имеет в себе известную протяженность во времени. Но вместе с тем, более глубоко, она может быть истолкована во времени. Тогда великолепный праздник кончается, блестящее общество куда-то проваливается, и перед нами — уединенная роща — прибежище тайного свидания. Вся эта галантная толпа оказывается лишь одною, изображенною в ряде последовательно развёртывающейся любви [парою]. Это она, единственная пара, беседует в роще и затем постепенно уходит, чтобы скрыться в светоносном тумане на острове Киферы». / Флоренский П. А. «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях».

Расцвет национальной школы живописи начинается с Уильяма Хогарта (1697 – 1764), в лице которого английское искусство сблизилось с передовой английской литературой и театром первой половины XVIII века. Хогарт сначала учился у ювелира, затем стал заниматься гравюрой и как гравёр сложился быстрее живописца. В гравюрах он обращается к самым широким кругам Англии, изображая современную жизнь и делая предметом сатиры все отрицательные её стороны: распущенность нравов, продажность суда, разложение армии и т. д. Хогарт создаёт целые серии живописных полотен: «История распутницы» (серия из 6 картин, 1732), «История распутника» («Карьера мота», 1735), «Модный брак» (1743 – 1745). Серии были переведены Хогартом в графику для того, чтобы его искусство было доступно широкой публике. Свои произведения, объединённые в повествовательные циклы, Хогарт строил как драматург, он разыгрывает действие, как искусный режиссёр.

Уильям Хогарт (1697 – 1764).
Автопортрет с собакой. 1745.



Уильям Хогарт. Серия «Модный брак» (1743 – 1745).



Брачный договор. Гравюра с картины Хогарта из цикла «Модный брак»



История создания

Сатирическая серия «Модный брак» стала первой в Англии, высмеивающей нравы высшего общества. В ней отображена история женитьбы и дальнейшей супружеской жизни сына обедневшего аристократа и дочери богатого торговца. Во всех шести картинах чётко проработаны фигуры персонажей и тщательно продуман интерьер. В те времена модные браки были очень распространены среди беднеющих аристократов, которые стремились сблизиться с богатыми буржуа, это и послужило вдохновением для Хогарта. В этой серии художник высмеивает ситуацию, в которой оказались люди из-за безнравственности общества, поэтому герои картин вызывают у зрителя скорее жалость, чем насмешку. На основе серии Хогарт в дальнейшем создал серию гравюр.

По-настоящему серия была оценена лишь в XX веке. Сейчас все шесть картин из цикла находятся в Национальной галерее Лондона.

«Брачный контракт» — первый эпизод цикла, в котором показано подписание брачного контракта. Примечательно, что супруги не смотрят друг на друга: жених любит свое отражение в зеркале, а невеста заигрывает с другим молодым человеком, адвокатом по имени Сильвертанг. Отец жениха граф Сквандер держит в руках свиток с изображением генеалогического древа, а отец невесты — брачный контракт. Отцы супругов больше заинтересованы в браке детей, чем они сами. Благодаря браку семья жениха избежит финансового краха, а семья невесты купит себе связи в высшем обществе. На картине присутствуют несколько символов. Это собаки, скованные одной цепью и символизирующие описанный брак и картины на стенах («Давид и Голиаф», «Мученичество св. Лаврентия», «Убиение Авеля», «Св. Себастьян», «Юдифь и Олоферн»), пророчащие печальный конец этого предприятия.

Утро в доме молодых. Второй эпизод описывает утро из жизни супружеской пары. Супруга энергична и радостна, из чего можно заключить, что она только встала, а супруг, судя по костюму и шляпе, всю ночь провёл вне дома. Из его кармана торчит дамский чепчик, которым заинтересовалась собачка, но он его даже не замечает. Из комнаты выходит управляющий имением, держащий в руках неоплаченные счета и лишь один оплаченный. Беспорядок в комнате свидетельствует о празднестве, которое проводилось недавно. На стене висит картина, изображающая амура среди развалин. Амур играет на волынке, но у него нет стрел. Всё это символизирует неудачный брак.



Будуар графини. Со времени свадьбы прошло некоторое время, художник подчёркивает это с помощью двух деталей. Зеркало на столике и кровать увенчаны короной, а это значит, что отец мужа умер, и сам муж стал графом. На спинке стула графини висит красная лента с коралловой соской, намекающая, что графиня стала матерью. Возможно, няня уже приносила ребёнка для утреннего поцелуя и забыла соску. Графиня у зеркала внимательно слушает адвоката — своего любовника, показывающего ей билеты на маскарад. Её подруга внимательно смотрит на певца. Хозяин дома, вероятно, в папильотках пьёт чашку шоколада. Слуга-негритёнок в индийском тюрбане показывает на фигурку с оленьими рогами — символ обманутого мужа. Картина содержит много намёков на надвигающуюся беду.



Дуэль и смерть графа Действие пятого эпизода разворачивается в Багнио (дом, где можно снять комнату). Судя по костюмам и маскам, лежащим на полу, графиня и адвокат вернулись с маскарада и сняли эту комнату, где и произошла измена мужу. Граф, следивший за ними, вторгся в комнату и застал их. Было решено выяснить всё с помощью дуэли на шпагах. Во время дуэли граф получил смертельное ранение. Его соперник убежал в окно, в комнату вбежали хозяин багнио и охранник. В этот момент графиня стоит на коленях и просит у мужа прощения.



Смерть графини. Прочитав в газете, валяющейся у её ног, что Сильвертанг казнён, графиня принимает смертельный яд. К ней подносят дочку для прощания. Так как у супругов нет детей мужского пола, титул потерян. Отец графини снимает с её руки обручальное кольцо, немного в стороне доктор разговаривает со слугой и обвиняет его в приобретении яда. На стенах висят картины фламандских художников, описывающие жизнь низших классов. Собака тянется к пище на столе.



Павел Федотов. Сватовство майора. 1848.





В жизни Павла Федотова огромную роль играл случай. В 1843 году, когда он служил в гвардии, его картину «Освящение знамен в Зимнем дворце, обновленном после пожара» случайно увидел Николай I и предложил художнику-любителю уйти в отставку с военной службы, чтобы взяться за живопись профессионально. Монарх положил Федотову содержание, чтобы тот мог заниматься творчеством, — 100 рублей в месяц (около 100 000 на современные деньги).

Федотов хотел стать баталистом, но случайно его комические бытовые зарисовки увидел Иван Крылов и убедил художника работать именно в этом жанре. Так появились картины «Свежий кавалер» (1846) и «Разборчивая невеста» (1847).

Их, в свою очередь, случайно увидел Карл Брюллов и был так восхищен, что предложил Федотову написать картину на соискание звания академика. Вместе они долго обсуждали сюжет. Так возникла комическая картина «Сватовство майора» (Третьяковская галерея), на которой зритель впервые смог увидеть купеческую жизнь, на тот момент почти неизвестную аристократической публике.

Картину выставили в Петербурге в 1849 году на ежегодной выставке Академии художеств. Успех был ошеломляющим. Все покатывались со смеху. Так в одночасье Федотов стал знаменит и встал в один ряд с такими бытописателями-комиками, как Гоголь и особенно Островский, который тоже интересовался жизнью купцов. По словам художника, он был абсолютно счастлив.

1. **НАКРЫТЫЙ СТОЛ.** Художник изобразил на столе только постную закуску: селедку, семгу и «мешочную» (слабосоленую) икру. Скорее всего, дело происходит в среду или пятницу — постные дни.

2. **СВЕТИЛЬНИКИ.** На картине можно увидеть люстру, две жирандоли и бра. Все они потушены, значит, действие происходит в середине дня.

3. **МАЙОР.** Женитьбой тот решил поправить свое материальное положение. По мнению искусствоведа Ольги Киреевой, скорее всего, герой картины не потомственный дворянин, а получил дворянское звание по выслуге вместе с эполетами майора. Майор явно не знаком с правилами дворянского этикета — он явился без положенных букетов для невесты и ее матери.

4. **СВАХА.** На ней простонародная душегрея, то есть она из простых. Это еще одно указание на то, что майор не потомственный дворянин, в противном случае он прибег бы к услугам свахи-дворянки.

5. **КУПЕЧЕСКАЯ ДОЧКА.** Комизм ситуации, говорит ведущий научный сотрудник Института искусствознания, искусствовед Раиса Кирсанова, заключается в том, что «родители-купцы, стремясь подражать дворянам, разрядили свою дочь в вечернее

Но такое платье предназначалось не для смотрин, а для парадного сговора (формального договора о будущем браке), где обычно присутствовали гости и полагался официальный обед или ужин, назначавшийся на вторую половину дня». Очевидно декольтированный наряд купеческая дочь примерила впервые и очень смущена, чувствуя себя раздетой. В полном замешательстве она стремится убежать в свою светелку.

6. **ПЛАТОК.** Неуместная деталь женского гардероба. По словам Раисы Кирсановой, к бальному платью полагался не платочек, а веер: купцы плохо разбирались в дворянском этикете.

7. **КУПЕЦ** впопыхах застегивает сюртук: нараспашку принимать неучтиво. С непривычки он запутался — европейские сюртуки застегивались на левую сторону, а купцы носили правосторонние армяки.

8. **КУПЧИХА** одета в дворянское платье, но на голове у нее тоже простонародный платок вместо полагающегося чепца. Она удерживает дочь за платье.

9. **КОМНАТА.** Создается впечатление, говорит Ольга Киреева, что «хозяева недавно переехали в этот дом. Гости должны принимать в гостиной или столовой, но на картине изображена обычная проходная комната, не предназначенная для парадных приемов. Об этом говорят висящие образа (в гостиной и столовой их не вешали), отсутствуют сервант, буфет, диван и кресла».

10. **КУХАРКА** вносит кулебяку — продолговатый пирог с начинкой из рыбы, капусты или каши. В отличие от кулебяки пироги с мясом имели обычно круглую или квадратную форму.

11. **СКАТЕРТЬ.** По словам Раисы Кирсановой, «подобные скатерти из цветного льна с цветочным орнаментом употреблялись только в гостиных или кабинетах. Их стелили на книжные столы, столики для журналов. В качестве столового белья употреблялись белые камчатые полотна».

12. **СИДЕЛЕЦ** несет вино. Сиделец — это приказчик, замещающий купца в лавке, пока хозяин пьет чай в трактире.

13. **ПРИЖИВАЛКА** — неотъемлемый персонаж в купеческих домах. Она не может понять, в чем причина суеты, и пытается все выведать у сидельца, который посвящен в хозяйские дела, как пояснял Федотов в журнале «Москвитянин».

14. **КАРТИНЫ.** Как люди глубоко религиозные, купцы часто вешали портреты церковных иерархов и виды мест семейных паломничеств. В данном случае это портрет митрополита московского Филарета и изображение Николо-Угрешской обители. Кроме того, купцы были патриотичны и любили покупать на ярмарках лубочные портреты героев войны 1812 года. На картине Федотова мы видим портреты — слева генерала Якова Кульнева, а справа фельдмаршала Михаила Кутузова и генерала Василия Иловайского.

Жак Луи Давид. Клятва Горациев.



Сюжет картины «Клятва Горациев»

В основе картины лежит рассказ римского историка Тита Ливия, согласно которому трое братьев из рода Горациев были выбраны, чтобы сразиться с тремя лучшими воинами враждебного Риму города Альба-Лонга — братьями Куриациями. Давид запечатлел момент, когда трое братьев, подняв руки в римском приветствии, клянутся победить или умереть, а их отец протягивает им боевые мечи. Справа изображена группа скорбящих женщин: вдали мать Горациев склонилась над двумя внуками, ближе сестра Камилла, невеста одного из Куриациев, и Сабина, сестра Куриациев и жена одного из Горациев. На заднем плане видны три арки, каждая из которых соответствует группе фигур: правая — группе женщин, левая — братьям, центральная отцу с мечами. Давид тщательно продумал композицию картины, «хореографию» персонажей и игру света, что концентрирует внимание зрителя в центре картины, раскрывая моральную атмосферу такой необычайной силы, что страдание отступает перед ней.

Таким образом, Давид в этой картине противопоставляет идеалы патриотизма, гражданственности и самопожертвования во имя родины (мужчин) страданиям и сентиментальной слабости женщин.

Предыстория

Рим был основан выходцами из государства Альба-Лонга — главного города Латинского союза и соперничал с ним. Однако за 100 лет, к концу VII века до н. э., Рим возвысился, в то время как Альба-Лонга начало постепенно терять своё значение. Это и явилось причиной того, что ни один из латинских городов не пришёл на помощь Альба-Лонга во время войны с Римом. Поводом к войне послужили обоюдные пограничные набеги и грабежи. Как раз к тому времени умер Гай Клуилий — царь Альба-Лонга, и его жители облекли диктаторской властью Мета Фуфетия. После некоторого выжидания армии Рима и Альба-Лонга сошлись в открытом поле. Однако Мет Фуфетий вызвал Тулла Гостилия на переговоры и предостерёг его о том, что междоусобица ослабит оба города, и распря между Римом и Альба-Лонга может привести к тому, что оба эти города поработят этруски. Поэтому решено было выявить победителя единоборством нескольких избранных солдат. Так состоялось легендарное сражение между тремя братьями Горациями и Куриациями со стороны Рима и Альба-Лонга соответственно. В начале схватки все альбанцы были ранены, а двое римлян погибли. Последний из Горациев преднамеренно обратился в бегство. Когда преследователи, в силу полученных ран разъединились, Гораций сразился с каждым по отдельности и быстро победил их. Таким образом Горации победили, и Альба-Лонга был вынужден вступить в наступательный союз с Римом против этрусков. Гробницы Горациев и Куриациев по словам Ливия, можно было видеть ещё в его время; две римские вместе, а три альбанские порознь — в соответствии с тем в каком месте поля братья были убиты.

История картины

В 1784 году Давид вместе с женой и тремя учениками приезжает в Рим, так как, по его словам, только в Риме он мог писать римлян. С сентября 1784 по 1786 год римская Академия Святого Луки сдала Давиду мастерскую Плачидо Констанци (итал. Placido Constanzi), где он смог работать в относительной изоляции, так как предпочитал не показывать никому свои картины до полного завершения.

Моделью внуков, над которыми склонилась мать Горациев, вероятно, послужили младшие сыновья Давида. Исследовательница творчества Давида Арлетт Серулла (фр. Arlette Serullaz), которая изучила дневники Давида с изображениями голов в шлемах и фригийских колпаках, называла одну из ватиканских фресок с группой прелатов в качестве предполагаемой модели для голов братьев в шлемах.

Давид полностью закончил работу над картиной только в июле 1785 года. Один из его учеников, Друэ (фр. Jean-Germain Drouais), писал: «Невозможно описать её красоту». Когда мастерская стала открыта для посещения публики, реакция превзошла все ожидания художника. «Весь Рим» собрался посмотреть «Клятву Горациев», которую посчитали величайшей данью уважения Вечному Городу. Мастерская превратилась в объект паломничества. Картины посвящались хвалебные речи, даже папа римский пришёл на неё посмотреть. Среди самых больших почитателей был и немецкий художник Иоганн Тишбейн, что нашло отражение в его картине «Гёте в Римской Кампанье» 1787 года.

Полотно было отправлено в Парижский салон, а Давид очень беспокоился, что его расположат в невыгодном месте из-за интриг его недоброжелателей. Однако опасения оказались напрасными. «Клятву Горациев» повесили над портретом Марии-Антуанетты с сыновьями работы Елизаветы Виже-Лебрун, что оказалось очень выгодным местом. Картина была специально доставлена в Салон уже после открытия, так как на открытии было множество новых работ, которые могли сгладить эффект. «Клятва Горациев» была принята публикой с восторгом, не уступавшим тому, что был в Риме.

«Клятва Горациев» стала поворотной точкой не только в творчестве Давида, но и во всей европейской живописи. Если в искусстве XVIII века доминировала «женская вселенная» с её изогнутыми линиями, то теперь она начала уступать место вертикалям «мужского мира», подчёркивающим главенствующую роль мужества, героизма, военного долга. Этим полотном Давид снискал славу во всей Европе.

Техника

«Клятва Горациев» исполнена в стиле французского неоклассицизма, и Давид использовал в ней множество приёмов, характерных для этого стиля:

- строгая рациональность композиции (символизм числа «три» и треугольника);
- барельефное размещение фигур в неглубоком пространстве;
- ясно читаемый язык мимики и жестов;
- обилие исторических подробностей (достоверно переданы костюмы, доспехи, элементы архитектуры);
- достойный, благородный сюжет.

Франсиско Гойя. «Расстрел со 2 на 3 мая 1808 г.»
Смотри фрагмент видео «Мост над бездной. Герника».



Теодор Жерико. Плод «Медузы»



О картине «Плот «Медузы» Т. Жерико

Художник Теодор Жерико, зачинатель романтизма во Франции, прославился многими произведениями, но особенно картиной «Плот «Медузы». Художник мастерски выразил в ней глубокие размышления над судьбами людей, силой обстоятельств поставленных на край гибели, смог сказать весомые слова о современности. Именно поэтому историк середины прошлого века Жюль Мишле, вспоминая картину, произнёс справедливые слова: «Я говорил и повторяю вновь: в тот момент Жерико был Францией».

В ноябре 1817 года в Париже вышла книга «Гибель фрегата «Медуза». Её авторы повествовали о трагическом происшествии в океане. В Сенегал была отправлена экспедиция из четырёх кораблей, на которых везли солдат, нового губернатора колонии, чиновников с семьями.

- Во время бури корабли сопровождения отстали от фрегата, и у западного побережья Африки «Медуза» села на мель и затонула. Чтобы спасти экипаж, был построен плот, который буксировался шлюпками к берегу, находившемуся сравнительно недалеко. Однако команда шлюпок, в которых разместилось высшее начальство, испугалось шторма и перерубила буксирные канаты. Плот со 150 матросами и солдатами оказался брошен в открытом океане. Тринадцать дней его носило среди волн; в живых осталось не более десяти человек. Многие умерли от истощения, других смыло волнами, некоторые погибли в битве за остатки съестных припасов или сошли с ума. Отвественность за трагедию ложилась на командующего экспедицией, получившего это назначение по протекции короля.

Катастрофа у берегов Африки привлекла широке общественное внимание не только роковыми последствиями случившегося. Оппозиция обвинила в катастрофе политический режим Реставрации, наступившей после падения империи Наполеона. Вывод был ясен: правительство Бурбонов покровительствовало аристократам, не считаясь с интересами нации. История гибели фрегата «Медуза» не могла не взволновать Жерико. Его вера в человеческое достоинство была оскорблена, ненависть к существующему режиму получила ещё одно подтверждение.

Не следует думать, что Жерико хотел только перевести содержание книги на язык живописи. При всём том, что она знал её почти наизусть, она послужила лишь импульсом для большой самостоятельной работы. Жерико стал искать встречи с участниками события, которые остались в живых. Так складывается особый метод художника: воссоздание события. Используя силу воображения, заново прочитывая документы, беседуя со свидетелями, художник постепенно создал собственную модель ситуации, предельно приблизив её к действительности.

Жерико встретился с авторами книги «Гибель фрегата «Медуза». Плотник с «Медузы» исполнил по его просьбе уменьшенную копию плота. Художник вылепил из воска фигурки людей и расставил их так, как если бы то были действительные персонажи трагедии. Он отправляется и на побережье моря, чтобы написать несколько этюдов с волнами и грозовым небом. Наконец, посещает больничные морги Парижа, рисует и пишет красками тела умерших; беседует и с врачами, узнавая о последствиях лишений, их влияние на человеческий организм. Всё это понадобилось художнику, чтобы быть правдивыми в передаче трагического события.

Свыше ста штудий относятся к подготовительному периоду создания картины «Плот Медузы». Здесь и беглые наброски пером, и продуманно построенные гуаши, и живописные этюды, и несколько скульптурных групп. Первоначально Жерико обуревали разные замыслы; путём многих проб он приходит к окончательному решению. Менее всего художника влекло изображение сцены спасения, ибо смысл трагедии остался бы не ясен при таком решении.

Большое значение приобрела работа над сценами битвы на плоту. Возможно, был момент, когда художник верил, что именно этот сюжет будет окончательным. Жерико показывает полузатонувший плот среди бушующих волн; атлетически сложенные люди борются за лучшее место около мачты с парусом, за питьевую воду, продукты. Мелькают топоры, сабли; некоторые срываются в воду; видна группа людей или уже полностью отчаявшихся, или обращающихся с мольбой к небу. Но всё это не говорит о печальном исходе, и потому живописец отказывается от данного решения.

Его увлекает новая тема: ожидание спасительного корабля теми, кто остался в живых. Так, композиционные поиски подошли к итогу. В трагической истории высвечено одно мгновение, когда ещё всё неясно, неопределенно. Груды трупов, сцены агонии, безумные лица, робкая надежда. Словно чудо возник на горизонте силуэт корабля-спасителя, и магическая сила заставила вскочить нескольких людей, у которых сохранились разум и воля. Но заметит ли корабль этих несчастных, сказать трудно.

Новый замысел вобрал в себя всё лучшее, найденное на предшествующих стадиях разработки сюжета. Художник стремится к предельной концентрации драматического действия, разнообразию чувств, поражающих своей сложной гаммой. Увеличивается число участников, жесты становятся разнообразнее. Жерико уточняет композиционные группы, выверяет пространственные построения. Несколько эскизов масляными красками позволяют уточнить и будущий колористический строй картины.

Почти год длилась работа над ней. В мастерской был подготовлен громадный холст размером около пяти метров в высоту и семи в ширину. Уединившись от всех, заперев мастерскую от посторонних, Жерико взялся за кисти. Только самым ближайшим знакомым и друзьям было разрешено посещать художника, да и то потому, что многие позировали для отдельных фигур будущей композиции. Среди них – живописец Эжен Делакруа, ставший после смерти Жерико главой романтизма во французском искусстве.

Жерико нанёс на холст рисунок всей композиции, очень чёткий, без деталей. Он писал фигуру за фигурой так, что казалось, перед ним белая стена, к которой таинственным образом приклеены фрагменты скульптур. Такой эффект создавала сильная рельефная моделировка. Потом настал и самый ответственный момент: объединение всех фрагментов в единое целое. Стремясь найти общий тон для фигур, художник делал их цвет всё темнее и темнее, так что тела кажутся смуглыми, а тени чёрными. Думается, что в начале работы Жерико и не предполагал этого. Усиливая контраст освещённого и затемнённого, он активно использовал битум, который привлёк его прозрачным коричневым тоном. Однако краска оказалась химически нестабильной, так что к настоящему времени колорит картины стал ещё более холодным и тёмным.

Итак, работа завершена. Жерико создал произведение, в котором тогда любой узнал бы приметы известного кораблекрушения. Он выразил при этом и общечеловеческий смысл трагедии: в мир смерти и отчаяния приходит надежда.

Расположение фигур в пространстве, почти хаотичное на первый взгляд, глубоко **продумано**. **На первом плане – «фриз смерти»** из шести поверженных гигантов. Их фигуры даны в натуральную величину. **С мертвецов сорвана одежда**, что делает их тела ещё более жалкими. **Художник показывает, как страшна смерть, которую никто не замечает, никто не оплакивает**. Отец, положивший руку на тело сына, обезумел от горя. **Вокруг него те, кто предался отчаянию**. Небольшой интервал отделяет группу мёртвых и отчаявшихся от тех, кто поверил в спасение. Их движение зарождается в центре картины, следуя композиционной диагонали, и завершается фигурой негра-сигнальщика, вставшего на бочку. Кажется, что и плот устремляется в ту сторону, куда обращены взоры обретающих надежду людей. Около мачты тёмные силуэты; это те, кто сомневается в счастливом исходе. В композиции, как можно заметить, нет главных действующих лиц, одного «героя». Тема произведения раскрывается в богатстве изобразительных мотивов, выражающих поведение и самочувствие каждого. **Вместе с тем все они – одна группа, единый ансамбль**.

Колорит картины почти монохромен.

Тусклые, как бы помертвевшие краски характеризуют образы с какой-то безжалостной откровенностью.. Бронзовый торс негра-сигнальщика эффектно рисуется на фоне желтовато-серебристого, высветленного неба, переходящего в лёгкую голубизну. Вода вдали словно светится, фосфоресцирует. Хлопья пены падают на доски плота. За плотом поднимается гигантская волна, готовая ввергнуть оставшихся в пучину океана.

Фигуры в картине исполнены в размер натуры. Так потом будут работать такие крупнейшие художники-реалисты, как Курбе во Франции, Василий Суриков в России. Это должно было усилить впечатление реальности происходящего.

Произведение Жерико в августе 1819 года появилось на очередной выставке Салона. Пришлось изменить его название, и «Плот «Медузы» стал называться «Сценой кораблекрушения», хотя ни для кого не оставался секретом истинный сюжет. Критики из разных политических лагерей много писали о картине. Из придворных кругов доносились голоса, порочащие произведение; либеральные и оппозиционные круги, напротив, его возносили. Один из восторженных почитателей картины, заметив на груди несчастных награды ордена Почётного легиона, намекал, что только наполеоновским храбрецам под силу выдержать такое испытание. Но характерно, что никто не сказал о мастерстве художника, о достоинствах картины как произведения искусства.

- В русском журнале «Московский телеграф» за 1830 год было верно написано: «... с каким презрением Жерико должен был смотреть на этих судей, разбиравших его прекрасное произведение как будто рапорт о разбитии королевского фрегата «Медуза»; воспоследовавшем по неосторожности вахтенного офицера». В одном из писем сам живописец описал охватившее его разочарование: «Художник, как шут, должен уметь относиться с полным безразличием ко всему, что исходит от газет и журналов». И тем не менее Жерико глубоко переживал за судьбу своего произведения. Минутами он впадал в мрачное состояние духа. Только успех «Плота «Медузы» в Англии, куда его привезли после закрытия Салона, несколько его утешил.
- После смерти Жерико в начале 1824 года его друзья способствовали тому, чтобы холст был передан в Лувр. Многие художники последующих поколений учились, глядя на него. Само произведение, с его драматизмом, новаторскими композиционными решениями, эмоциональностью, стало одним из важнейших в истории французского романтизма.
Действительность, воспринятая в историческом масштабе, с показом конкретного облика современника, его чувствами – вот главное в картине Жерико. Этим она оказала решительное воздействие на всё развитие прогрессивного искусства в Европе.

Гюстав Курбе. «Встреча», 1856.

Столь же программной является и другая картина – «Встреча» (1856), которая более известна под названием, данным ей в насмешку, - «Здравствуй, господин Курбе!», ибо на ней действительно изображён сам художник с этюдником за плечами и посохом в руке, повстречавший на просёлочной дороге коллекционера Брюя и его слугу. **Идея картины – художник идёт своей дорогой, он сам выбирает свой путь** – была понятна всеми, но встречена поразному и вызвала неоднозначную реакцию.



Описание картины Г. Курбе. Встреча. Здравствуйтесь, господин Курбе. 1854.

Журнал «Юный художник» №1, 1997. Стр. 31.

Французский живописец Густав Курбе, создавая в разные периоды многочисленные свои автопортреты, то в интерьерной обстановке, то на природе, непременно вплетал в них элементы повествовательности. Его картина «Встреча. Здравствуйтесь, господин Курбе» из непритязательной важности факта – приезд художника в гости к знакомому меценату, коллекционеры картин – стала крупным явлением изобразительного искусства середины прошлого века.

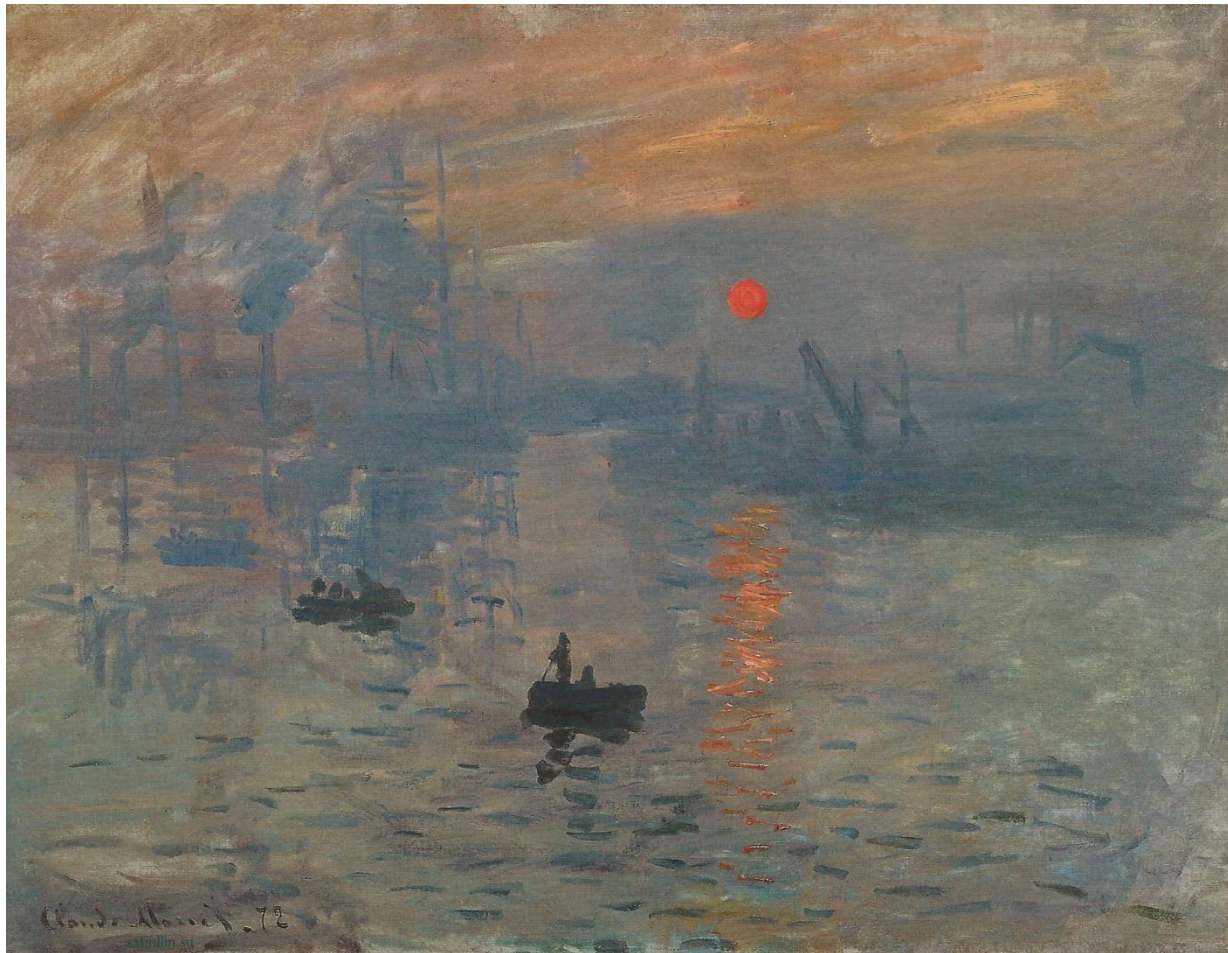
В светлой рубаше, голубых парусиновых штанах, сходных с нынешними джинсами, гетрах на пуговках, с завёрнутым в рабочую куртку этюдником за плечами, маэстро, уверенно шагающий по жизни, гордо, с чувством собственного достоинства, без всякого подобострастия и зависимости, приветствует своего богатого покровителя Альфреда Брюйаса, почтительно сопровождаемого преданным слугой Каласом и собачкой Бретоном. Богатство уступает дорогу гению!.. Когда во французском отделе Всемирной выставки 1855 года в Париже это полотно появилось, то современники,

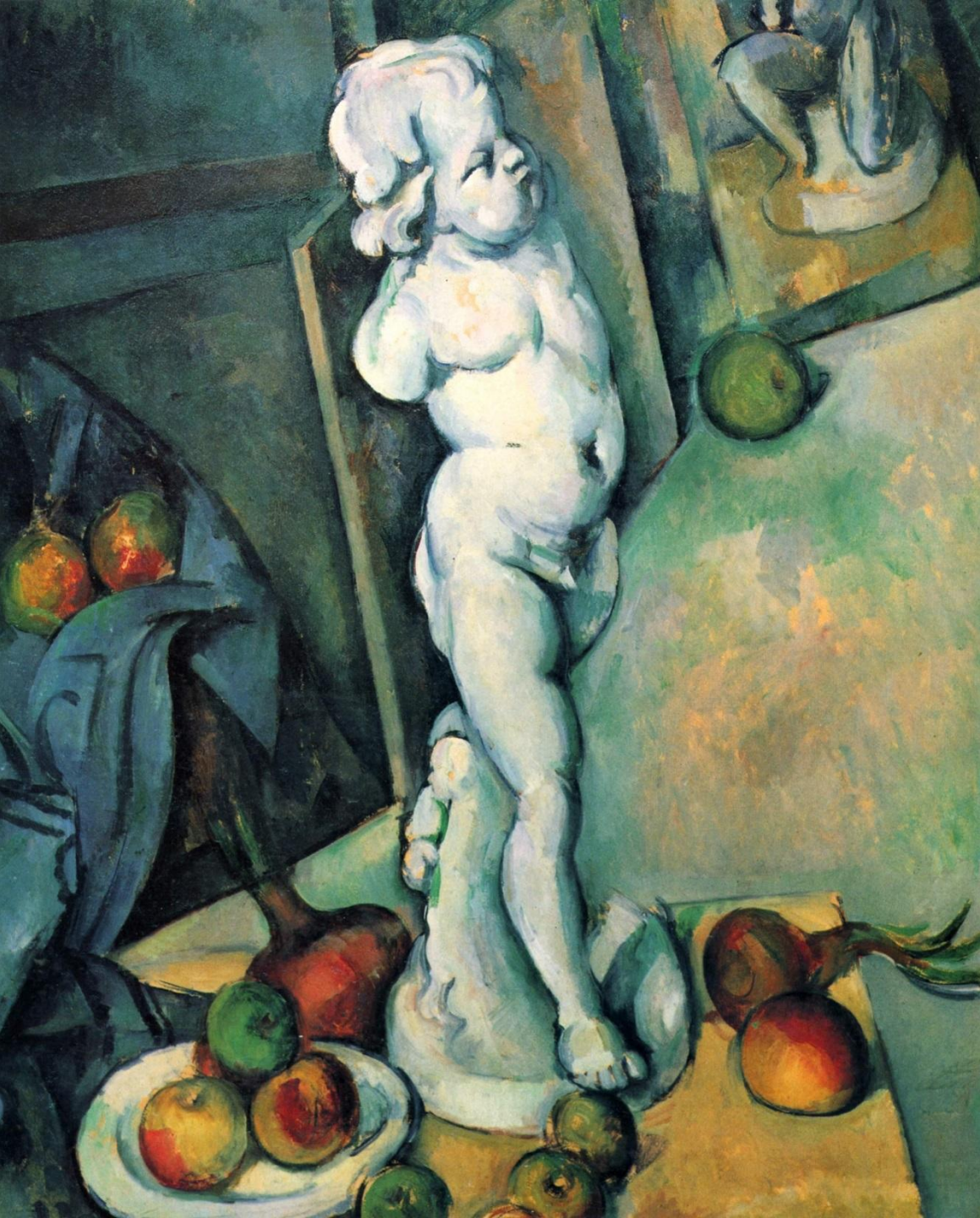
его «чересчур претенциозными и личным», комментировали: «Курбе тщательно выставил напоказ все достоинства своей персоны. Господин Брюйас изображён менее авантажно, это буржуа. Бедный слуга скромн и смотрит в землю, как будто он служит мессу. Ни хозяин, ни слуга не отбрасывают на землю тень. Тень существует только у Курбе; он один может останавливать солнечные лучи».

Время с закономерной неизбежностью внесло поправки. Автопортретная композиция «Встреча. Здравствуйтесь, господин Курбе» – не фиксация единичного случая, не самовосхваление автора, а попытка возвысить значение свободной личности художника в обществе. Этой картиной Густав Курбе очередной раз подтвердил, что он является убеждённым распространителем и сторонником реализма, то есть, как он сам говорил, «искренним другом подлинной правды».

Клод Моне. Впечатление. Восход солнца. 1872.

Смотри видео на канале Культура в интернете. Набрать в поисковой строке «канал Культура» - нажать слово «передачи» (в верхней строке) – «цвет времени» (выбрать из перечня) – Клод Моне (выбрать из перечня). Около 7 мин.





Поль Сезанн. Натюрморт с
гипсовым слепком.

Пабло Пикассо. Герника.

Смотри видео в папке из цикла «Мост над бездной».





Андрей Рублёв. Троица.
Смотри видео из цикла
Паолы Волковой «Мост
над бездной. «Троица»
Андрея Рублева» на
канале культура/ Россия
К.

Андрей Рублев родился, по-видимому, в 60-х годах XIV в. В летописном упоминании о Благовещенском соборе он именуется «чернецом», т. е. монахом. Постригся он, всего вероятнее, в Троице-Сергиевом монастыре, потом стал иноком Спасо-Андроникова монастыря, основанного еще в середине XIV в. Троице-Сергиева обитель была центром, где обсуждались самые насущные проблемы того времени, и среди них необходимость консолидации сил для окончательного освобождения Руси. Рублев формировался в атмосфере первых побед над монголо-татарами. Эта атмосфера и среда оказали на художника прямое влияние.

Самым знаменитым произведением Рублева по праву считается «Троица». Икона написана Рублевым по одним сведениям в 1411 г., по другим – в 20-х годах для деревянной еще Троицкой церкви Троице-Сергиева монастыря, на месте погребения Сергия Радонежского, в «похвалу» этому человеку, одному из образованнейших передовых русских людей, который все силы отдал объединению Руси. Конкретно-исторический смысл иконы раскрывается в ее идее единения и благословения жертвы. Сюжет «Троицы» – о приеме и угощении Авраамом и Саррой трех странников, в образе которых им явилось триединое божество: Бог-Отец, Бог-Сын и Бог-Дух Святой, – осмыслен Рублевым совершенно иначе, чем это делали мастера до него. Рублев освободил сцену от всякой жанровости, от «натюрморта» на столе, от закалывания тельца и т. д. Художника интересует только религиозно-философская символика, которая близка душе всякого мыслящего человека. Ибо икона – это прежде всего объект молитвы, священный предмет. Странники беседуют не о чем-то случайном, а о вечном. Это символически понятое время, в котором есть выражение вечного порядка вещей. **Это не стол с яствами, а священная трапеза, и чаша с головой тельца на столе – символ искупительной жертвы во имя спасения людей, на которую Отец посылает Сына. Один из трех должен пожертвовать собой, совершив тяжкий путь земных страданий.**

Изображенные Рублевым ангелы едины между собой, но не одинаковы. Их согласие достигается единым ритмом, движением в круге. Вообще на рублевской «Троице» как на классическом произведении можно проследить все основные принципы русской иконы.



В «Троице» круг (с древности – символ гармонии) как таковой визуально отсутствует, но он подчеркнут пластикой тел, позами, изгибом рук, наклоном голов, вторящим им наклоном дерева, очерком ангельских крыльев. В иконе Рублева как бы чувствуется дыхание античной гармонии, в XV в. привлекавшей и западноевропейских мастеров. Легкая асимметрия в расстановке фигур нарушает статику, придает едва уловимое движение всей сцене. Здание и дерево выступают как символ архитектурного фона и пейзажа. Между ними и фигурами нет перспективного соответствия, ибо икона не оперирует линейной и воздушной перспективой, как живопись нового времени. Здесь столько точек зрения, сколько важных, по мысли автора, объектов, что помогает наиболее полно высказать идею. И все линии сходятся на центральной фигуре Христа. К нему привлекает внимание и наиболее яркий, насыщенный цвет его одежд: вишневого хитона и синего гиматия. Они гармонируют с синими хитонами Бога-Отца и Святого Духа. Их фигуры изображены в легком, изящном развороте, в то время как центральная почти не подвергается перспективным сокращениям, что характерно для главных персонажей в иконе. Соединение двух ракурсов – сверху и с высоты человеческого роста – помогает лучшему зрительному восприятию иконы, и мы еще отчетливее видим не пиршественный стол, а лишь евхаристическую чашу. Фигуры Троицы размещены на золотом фоне в рассеянном освещении, их лики не моделированы светотенью, ибо прямой свет, резкие тени могут придать изображенному характер случайного, заслонить наиболее важное. Иконописец же ищет извечного, вечной сущности. В рублевской «Троице» это идея величайшей любви и послушания, готовности к жертве во имя великой цели. Все действие разворачивается в плоскости иконной доски, в двух планах: фигуры ангелов и фон, причем фигуры не подчеркивают глубину. Это не естественный, какой-то ограниченный кусок пейзажа, а некое метафизическое пространство, некая безграничная идеальная протяженность, где пребывает триединое божество.

Анализ композиции



Все поражает в «Троице»: композиция, подчиненная плоскости иконной доски, симфоническое богатство ритмов, безупречная чистота и тончайшая гармония красок с их трехкратным звучанием драгоценной ляпис-лазури – «голубца», как называли эту краску на Руси, и красота, которой славилась живопись Рублева. Действительно, как писал исследователь, Андрей Рублев создал этот образ в один из счастливейших моментов вдохновения, которое бывает только у гениев.

Творческая жизнь Рублева была, видимо, очень активной. Он расписывал храмы Москвы, Звенигорода, возможно, других городов. Последние работы художника связаны с Троице-Сергиевым монастырем, где в Троицком соборе вместе с Даниилом Черным и помощниками он создал дошедший до нашего времени иконостас, в местный ряд которого и входила «Троица». Рублеву в иконостасе принадлежат общий замысел и некоторые иконы (апостол Павел, архангел Гавриил, Дмитрий Солунский). Думается, что значение этой работы прежде всего в том, что здесь представлены уже ученики Рублева, которым и выпало на долю развивать его художественные принципы дальше (одна из таких икон, обнаруживающих высокое мастерство и особую утонченность, – «Жены-мироносицы у Гроба Господня»).

Андрей Рублев умер, вероятнее всего, в 1430 г. и похоронен в Спасо-Андрониковом монастыре, собор которого, возможно, не только расписал, но и строил. Человек разносторонних дарований, он участвовал также в создании русских рукописных книг, например «Евангелия Хитрово», исполнив для него некоторые миниатюры и инициалы (Евангелие названо так по имени владельца этой рукописной книги в XVII в.). Личность Рублева, художника, с чьим именем связаны лучшие достижения русской национальной средневековой живописи, имела воздействие на всю русскую культуру в целом. А XV век на Руси становится «золотым веком» русской иконописи.

Анализ произведения





«Троица» Андрея Рублева

Содержание рублёвской «Троицы» многогранно. Три прекрасных ангела в молчании сидят у стола, их головы слегка склонились друг к другу. Композиционно ангелы вписаны в круг. Задумчивые взоры как бы продолжают беседу, полную сердечного согласия. Драгоценный отблеск Небесного Царства символизируют краски иконы — сине-голубая, золотистая, зеленая, фиолетово-розовая.

За каждым из трёх ангелов изображен его символ.

За первым ангелом возвышаются легкие, стройные палаты. Этот художественный образ употребляется в иконописи очень часто как сфера радостного и вдохновенного познания.

Созидание внутреннего мира человека в христианстве уподоблялось труду земного и называлось «домостроительством».

За средним — дерево, которое означает не только дуб мамрийский из библейского повествования, но и «дерево жизни», «дерево вечности», путь, к которому после изгнания первых людей из рая заградил «серафим с пламенным вращающимся мечом». Дерево может также служить символом воскресения.

За третьим ангелом возвышается гора — древний символ всего возвышенного. В Библии «гора» есть образ «восхищения духа».

На столе нет еды, только чаша с головой тельца — символ будущей жертвы Христа.

Центральный ангел благословляет чашу, другие безмолвно признают необходимость искупительной жертвы ради спасения людей. В русскую народную поэзию чаша вошла как «смертная».

Для преподобного Андрея Рублёва и его современников «чаша» была тесно связана с реальной жизнью, только на иконе трагизм этой темы выражен у него светлой печалью. В рублевской «Троице» «чаша смертная» — «залог жизни будущей».



Великий иконописец не обозначает лиц Божественной Троицы. Он создает образ неразрывного небесного союза, полного молчаливой кротости и самоотверженности. Рублев зримо, в совершенной художественной форме воплощает эту символику нерушимого единства.

Федот Шубин. Портрет
Ломоносова.



Федот Шубин. Портрет Ломоносова.

Высшие достижения в русской скульптуре XVIII века связаны с творчеством Федота Ивановича Шубина (1740 – 1805), земляка Ломоносова, прибывшего в Петербург уже художником, постигшим тонкости костерезного дела. Окончивший Академию по классу Жилле с большой золотой медалью, Шубин уезжает в пенсионерскую поездку, сначала в Париж (1867 – 1770), а затем в Рим (1770 – 1772), ставший с середины века, с раскопок Геркуланума и Помпей, вновь центром притяжения для художников всей Европы. Первой произведение Шубина на родине – бюст А. М. Голицына (1773, ГРМ, гипс) свидетельствует уже о полной зрелости мастера. Вся многогранность характеристики модели раскрывается при круговом её осмотре, хотя несомненно есть и главная точка обозрения скульптуры.

Шубин редко обращался к бронзе, он работал в основном в мраморе и всегда использовал форму бюста. И именно в этом материале мастер показал всё многообразие и композиционных решений, и приёмов обработки. У него нет интереса только к «внутреннему» или только в «внешнему». Человек у него предстаёт во всём многообразии своего жизненного и духовного облика.

Сложная многогранная характеристика дана в бюсте Ломоносова, созданном для Камероновой галереи, чтобы он стоял там рядом с бюстами античных героев. Отсюда несколько иной уровень обобщения и антикизации, чем в других произведениях скульптора (бронза, 1793, Камеронова галерея, г. Пушкин; гипс, ГРМ; мрамор, Академия наук; два последних – более ранние). Шубин относился к Ломоносову с особым пиететом. Гениальный русский учёный-самоучка был близок скульптору не только как земляк. Шубин создал образ, лишённый всякой официальности и парадности. Живой ум, энергия, сила чувствуются в его облике. Но разные ракурсы дают разные акценты. И в другом повороте мы читаем на лице модели и грусть, и разочарование, и даже выражение скепсиса. Это тем более удивительно, если предположить, что работа не натурная, Ломоносов умер за 28 лет до этого. В исследованиях последнего времени высказывается мысль о возможности натуральных зарисовок, не дошедших до нас.



Мартос. Памятник
Минину и
Пожарскому



ГРАЖДАНИНУ МИНИНУ И КНЯЗЮ ПОЖАРСКОМУ
БЛАГОДАРНАЯ РОССІЯ. ЛѢТА 1818

О памятнике «Минину и Пожарскому» И. П. Мартоса.

- Иван Петрович Мартос (1754 – 1835) прожил очень долгую творческую жизнь, и самые его значительные работы были созданы в XIX столетии. В 1804 – 1818 гг. Мартос работает над памятником Минину и Пожарскому, средства на который собирались по общественной подписке. Создание монумента и его установка проходили в годы наивысшего общественного подъёма и отразили настроения этих лет. Идеи высшего гражданского долга и подвига во имя Родины Мартос воплотил в образах простых и ясных, в лаконичной художественной форме. Рука Минина простёрта к Кремлю – величайшей народной святыне. Его одежда – русская рубаха, а не античная тога. На князе Пожарском древнерусские доспехи, островерхий шлем и щит с изображением Спаса. Памятник раскрывается по-разному с разных точек обзора: если смотреть справа, то представляется, что, опираясь на щит, Пожарский встаёт навстречу Минину; с фронтальной позиции, от Кремля, кажется, что Минин убедил Пожарского принять на себя высокую миссию защиты Отечества, и князь уже берётся за меч. Меч становится связующим звеном всей композиции.

Репин. Бурлаки на Волге.



/.../ «Бурлаки на Волге» – одна из вершин творчества Ильи Ефимовича Репина и русского искусства XIX века. Замысел полотна возник в душе художника в студенческую пору, за два с лишним года до окончания петербургской Академии художеств. Выросший на Украине, он никогда не бывал на большой судоходной реке и впервые увидел бурлаков на Неве, в дачном пригороде столицы. Двигавшееся вдоль берега «тёмное, сальное коричневое какое-то пятно» – так передал впоследствии Илья Ефимович свои впечатления – оказалось вблизи толпой впряжённых в лямку людей, вид которых потряс художника... «О боже, зачем же они такие грязные, оборванные?.. Вот лохмотья!.. Лица угрюмые, иногда только сверкнёт тяжёлый взгляд из-под пряди сбившихся висячих волос, лица потные блестят, и рубахи насквозь потемнели... Вот контраст с этим чистым ароматным цветником господ!».

С этого дня Репин, по его словам, «не мог отделаться от бурлаков» и бессчётное число раз рисовал по памяти всю группу, фигуры, лица. «А, бурлаки! Задело-таки тебя за живое?» – воскликнул Фёдор Васильев, наблюдая за товарищем. Талантливый пейзажист, такой же, как Репин, малоимущий, он вызвался добыть через покровителей необходимую сумму для поездки на Волгу. Где же, как не на великой русской реке можно было увидеть и поять настоящих бурлаков, тяжкий труд которых издавна использовался здесь как самый дешёвый? У этих берегов зародились и некрасовские строки: «Выдь на Волгу, чей стон раздаётся...».

Хлопоты Васильева увенчались успехом. В небольшой компании художников целое лето проработал Репин в местечке Ширяев буерак, недалеко от Самары. Широкие просторы реки. Знакомство с бурлаками. Эскизы, этюды, рисунки с натуры. Волга –матушка вознаградила его по-царски, широко и щедро.

- Дав большой материал для сердца и ума, она помогла и в живописных открытиях.. «Все мы почувствовали какую-то новизну и в средствах искусства, - вспоминал Илья Ефимович, - и во взгляде на природу; мы постигали и ширь необъятную, и живой колорит вещей...».
- Вернувшись в августе 1870 года в Петербург, Репин предъявил свои летние работы начальству Академии художеств – здесь, в конференц-зале была устроена импровизированная выставка. По свидетельству критика В. Стасова, этюды и эскизы «были поразительны», в Академии «было точно гулянье, так туда толпами и ходили художники».
- Неожиданно для автора среди лиц, высоко оценивших его работы, оказался и вице-президент Академии художеств великий князь Владимир Александрович. Брат царя Александра III, представитель династии Романовых... /.../ ... Владимир Александрович выделялся образованностью и художественным вкусом. Таково было мнение современников. В молодости (а он был на три года моложе Репина) великий князь склонялся к либерализму, ратовал за национальную художественную школу, за поддержку отечественных талантов. Молодой вице-президент явно заинтересовался незаурядным дарованием, появившимся в стенах императорской Академии художеств. Он выразил желание приобрести будущую картину.
- Репину предстоял трудный год – последний курс академического обучения, работа над заданной программой (так называли темы выпускных картин для конкурса на получение золотых медалей). Это был евангельских рассказ об одном из чудес Христа – «Воскрешение дочери Иаира». /.../

- Когда до конкурса на золотую медаль оставалось более полугода, Репин, казалось бы, успел завершить «Бурлаков» – от отправил картину на выставку Общества поощрения художеств и удостоился первой премии. Но беспокойствие души и беспримерная требовательность к себе отличали Илью Ефимовича смолоду. Уже давно была получена высшая награда Академии художеств за «Воскрешение дочери Иаира», миновала дата предполагавшегося отъезда за границу на казённый счёт, а художник всё медлил. Более того, он подал прошение разрешить ему половину назначенного для совершенствования срока провести в России. Разрешение было дано, и ещё почти два года Репин переделывает, переписывает своё полотно. Поэтому-то нам не известна та, первая картина, отмеченная Обществом поощрения художеств, - она закрыта живописью второго, окончательного варианта.
- Летом 1872 года Репин снова на Волге, пишет этюды, делает композицию «Бурлаки, идущие вброд». Осенью приехавший из Москвы П. М. Третьяков посетил репинскую мастерскую. Он очень хочет иметь будущую картину в своей галерее и просит автора попытаться договориться с заказчиком. Быть представленным в коллекции Павла Михайловича - большая честь для художника. Но польщённый Илья Ефимович оказался в трудном положении. Из конторы князя ему уже выплатили значительный аванс, а сам Владимир Александрович находился в отъезде.
- Наконец, в начале 1873 года трёхметровое полотно завершено и отправлено на выставку. Уже его размер поражал воображение. Никогда ещё картина «бытового жанра» не возводилась в ранг значительного, эпического произведения, как бы приобретая права «исторической живописи».
- Но вот оно, окончательное воплощение долго вынашиваемого замысла!.. Бурлаки движутся по горячему песку почти прямо на зрителя, не дают остаться в стороне, пройти мимо. Разные судьбы и характеры связались общей бечевой. Молодой, не привыкший к лямке Ларька. А рядом – бывалый, ещё крепкий старик. В конце упряжки низко склонился человек, до предела изнурённый. Впереди – самые выносливые: бывший моряк с недобрый взглядом (при переделке картины Репин поднял его опущенную голову), потемневший от солнца могучий бурлак-боец, наконец – Канин, любимый персонаж Репина. Этот вполне реальный человек, бурлачивший десять лет, прежде был священником, пел в церковном хоре. Что так круто повернуло его жизнь?.. Там, на Волге, Канин с его умным, проницательным взглядом, сдержанностью и незлобивостью всецело завладел мыслями живописца. «Я иду рядом с Канином, не спуская с него глаз, - описывает свою волжскую поездку Репин, - я до страсти влюблюсь во всякую черту его характера и во всякий оттенок его кожи и посконной рубахи!..». Репину кажется, что Канин подобен древнему философу, попавшему в рабство к римлянам. С ним художник связывает представление о могучей, дремлющей в русском народе силе, которую нельзя подавить: «Ты проснёшься ль, исполненный сил?» Размышляя о своём герое, сам Илья Ефимович вспоминал эти некрасовские слова. Действительно, ёмкое по содержанию полотно не просто о тяжести бурлацкого труда, но о судьбе народа, о его терпении, о затаённом в нём внутреннем бунтарстве. В ту народническую эпоху эти фигуры и лица будоражили мысли и чувства, казались близкими.

Картина имела необычайный общественный резонанс. «Со смелостью у нас беспрецедентной, - писал Стасов о Репине, - он оставил и последние помыслы о чём-нибудь идеальном в искусстве и окунулся с головою во всю глубину народной жизни, народной щемящей действительности». По мнению критика, автор «владеет средствами своего искусства с такою силой, красотой и совершенством, как навряд ли кто-нибудь ещё из русских художников».

Посетив выставку, растревоженный Достоевский записал в дневнике: «Ведь эта бурлацкая партия будет сниться потом. Нельзя не подумать, что должен, действительно должен народу!..».

Картина приветствовала передовая часть общества, озабоченная жизнью народа, Отечества. Реакционная же пресса обрушилась на художника с нападками. «Припомните, сколько лаю было на «Бурлаков», - писал Репин другу-художнику несколько лет спустя. Бывший ректор Академии художеств Ф. А. Бруни, автор монументального холста «Медный змий», полагал, что «Бурлаки на Волге» – это «величайшая профанация искусства». Вокруг репинского произведения разгорелась полемика, вышедшая за пределы чисто эстетических дискуссий. Например, один из журналистов бранил живописца за «дурно понятый реализм», за «взятую напрокат из сомнительных произведений литературы идейку о тяжести бурлацкого труда». Ещё несколько лет спустя Репин слышал отголоски этих споров о сочувственных вопросах к себе: «А скажите, пожалуйста, кому принадлежит ваша великолепная картина «Бурлаки на Волге»?.. И как это её не запретили вам для выставки? Воображаю, как двор и аристократия ненавидит эту картину...».

В то время как Третьяков с нетерпением ожидал решения вопроса о картине, великий князь Владимир Александрович всё ещё был в отъезде. Репин с гордостью уведомляет Павла Михайловича о своём успехе: «Картина моя на выставке оказалась колоритной; и от всех я слышу только лестные отзывы – публика толпится». Художник стремится утешить своего корреспондента: дело ещё не решено, и, может быть, великий князь захочет купить что-то другое – например, привезённое из Рима огромное полотно Г. Семирадского «Грешница». Но, вернувшись, наконец, в Петербург, Владимир Александрович подтверждает своё намерение. Контора князя производит с Репиным окончательный расчёт.

Ни Репин, ни Третьяков, по-видимому, не могли себе представить, что столь народное по содержанию и «неакадемическое» по форме произведение, одобренное демократической и освистанное реакционной прессой, не только привлечёт внимание великого князя, но без колебаний будет приобретено им. Ещё до своего водворения в покои (ныне здесь – санкт-петербургский Дом учёных) оно было отправлено в Вену на Всемирную выставку. Выехавший за границу с женой и дочкой Репин побывал на выставке, видел там своё детище и удостоился бронзовой медали «За искусство». После этого картина начала своё отдельное бытие. /.../

Как показывают архивные документы, картина постоянно покидала дворец великого князя, переезжая в здание Академии художеств. Здесь её копировали ученики и начинающие живописцы, неизменно находя поддержку со стороны вице-президента.

- Из книги «Этюды об изобразительном искусстве».



- Весна 1887 года. Молодой Валентин Серов пишет из Венеции своей невесте О. Ф. Трубниковой: «Я хочу таким быть – беззаботным, в нынешнем веке пишут всё тяжёлое, ничего отрадного. Я хочу, хочу отрадного и буду писать отрадное».
- У каждого человека, и чаще всего в юности, бывают периоды полного, ничем не омрачённого счастья. Для Серова таким безмятежным временем стал двадцать третий год жизни.
- Что вызывало радость? Быть может, сам воздух Италии, пронизанный солнцем и трепещущий в этюдах, написанных на набережной Скъявоне? Или великие «старики» – живописцы XVI века, такие знакомые по залам Эрмитажа и всё-таки вновь поразившие? А может, свобода от оставшейся наконец позади учёбы, от того, что он уже не «талантливый ученик», а художник? Всё это вместе, помноженное на молодость, надежды, влюблённость, сливалось в ощущение абсолютного счастья, в праздничное, ликующее чувство. Переполненный им, Серов возвращается в Россию, едет в Абрамцево. Едет, чтобы написать свой первый шедевр – «Портрет Веры Саввишны Мамонтовой», Веруши Мамонтовой, знаменитую «Девочку с персиками».
- Шедевр всегда неожиданность. Но на этот раз он уже таился, предчувствовался в душе художника. И Абрамцево было на редкость подходящим местом, где это предчувствие, ожидание чуда могло реализоваться, облечься в зримую форму.
- Старинное имение, расположенное недалеко от Москвы и принадлежащее Аксакову, с 1870 года переходит во владение Саввы Ивановича Мамонтова, «Саввы Великолепного», промышленника, мецената и художественного деятеля, сумевшего собрать вокруг себя талантливых художников, создать атмосферу творческой увлечённости, наполненности. Поленов и Васнецов, Коровин и Остроухов, Репин и Левитан – трудно назвать живописца, прошедшего мимо Абрамцева. Они не только писали этюды, портреты,

Валентин Серов. Девочка с персиками. Портрет Веры Мамонтовой. 1887.



- Серов ещё десятилетним мальчиком, в годы учёбы у Репина, попадает в семейство Мамонтовых и воспитывается вместе с их детьми. Взрослея, занимаясь в академии, он по-прежнему всё свободное время, все летние месяцы проводит в Абрамцеве.
- И вот, завершив итальянское путешествие, Серов вновь здесь, вновь окунается в знакомую счастливую суету. Он катается на плотах, рисует лошадей, отличается в театральной постановках, блистательно представляя «московские типы», особенно извозчика, предлагающего барину «прокатиться за гривенничек». Опять он встречается с дочерьми Мамонтова, смешит их, бегаёт с ними по саду...
- А Верушка стала совсем большая, двенадцать лет. «Это был тип настоящей русской девушки, по характеру, красоте лица, обаянию», - вспоминал о ней Виктор Васнецов. Она умерла молодой, и в памяти всех посещавших имение осталась не просто хорошенькой девочкой, а «десятой музой», неотъемлемой частицей всеобщего творческого горения, который охватывает нас и в серовском портрете.
- Замысел его возник неожиданно. Увидев «девочку в розовом», в розовой кофточке с наивным тёмно-синим бантом, сидевшую в столовой спиной к свету и саму словно излучавшую свет, он вдруг почувствовал, что наконец нашёл то, что раньше лишь ощущалось, нашёл мотив, созвучный его новому пониманию красоты.
- Он не умел, не хотел писать быстро, особенно любимые вещи. Это его слова: «Каждый портрет для меня – целая болезнь». Давно прошли намеченные десять сеансов, а он медленно, словно боясь спугнуть удачу, накладывал мазок за мазком, счищал краску почти до грунта и снова писал. «Писал я больше месяца и измучил её, бедную, до смерти, уж очень хотелось сохранить свежесть живописи при полной законченности, - вот как у старых мастеров». Только в начале сентября в правом нижнем углу появилась подпись: «Серов, 87).
- Перед обитателями «мамонтовского гнезда» сидела девочка, та и не та, какой они видели её каждый день. Конечно, это она, Веруша. Её тёмные, чуть раскосые глаза, густая, не поддающаяся причёске шапка волос, смугловатое лицо с характерным овалом – «буквой О», как говорил художник. Всё похоже. Но откуда эта приподнятость, значительность? Этот взгляд, серьёзное и настойчиво направленный прямо на зрителя?
- Веруша кажется старше своих двенадцати лет. Пожалуй, впервые, прервав обычную беготню, позируя, даже скучая, она задумалась о чём-то значительном, сосредоточилась, стала взрослее. Её мысли не мешают счастью, она, как и прежде, им наполнена, но само счастье обретает новое содержание. Это уже не наивное детское одушевление, а тревоги и радости, близкие Наташе Ростовской, ждущей и страшящейся первого бала. Это поэзия молодости, беззаботной и немного грустной от сознания кончающегося детства, поэзия становления личности, первого пристального взгляда на себя и людей.
- Пушистые персики, розовая блуза подростка, игрушечный гренадер в углу, расписанный самим Серовым, - это осталось от прошлого. Но открытая в гостиную дверь, выходящее в сад окно раздвигают пределы комнаты, напоминают о большом, «настоящем» мире, в который – ещё минута, и уйдёт эта милая повзрослевшая девочка...
- Оказавшись зимой 1888 года на периодической выставке в Москве «Девочка с персиками» (именовавшаяся в каталоге «Портрет В. М.») стала событием исключительным по своему значению и резонансу. Правда, отдельные критики не признавали, ругали «Верушу»: «Лицо написано очень бойко, экспрессивно; в аксессуарах колорит и рисунок очень слабы и небрежны» или: «Портрет, если исключить

- Стол, на который облокотилась девочка, - едва загрунтованное полотно с несколькими мазками белой краски». Но эти протесты, вполне понятные при встрече с принципиально новым явлением в искусстве, были почти неслышны среди других голосов.
- Головин и Нестеров, Третьяков и Стасов, крупнейшие деятели русской культуры, называли работу «откровением», «замечательной вещью», «сенсацией». А Грабарь в своём обширном исследовании писал: «Бывают создания человеческого духа, перерастающие во много раз намерения их творцов. Случалось, что скромный школьный учитель, долгие годы сидевший согнувши спину над какой-то никому не нужной рукописью, через полвека после своей смерти оказывался создателем нового миропонимания, отцом новой философии... К таким же созданиям надо отнести и этот удивительный серовский портрет».
- Современников больше всего поражала новизна художественного языка, его свобода и простота, чистота цвета, ощущение особенной свежести, бывшей, по словам Серова, его единственной целью. Поражала невиданная ранее естественность композиции, мгновенной и в то же время устойчивой, и, главное, словно впервые открытая красота обычных вещей, интерьера, наполненного воздухом, красота солнечного света, объединяющего в прекрасное целое человека и окружающий его уголок мира, красота не придуманная, а увиденная в жизни.
- Прошло много лет. Мы были свидетелями гораздо более смелых решений, видели бесконечно более яркие и утончённые гармонии, сложные ритмы, фактуры. Но до сих пор сохраняет, и сохранит



Материал из книги «Этюды об изобразительном искусстве». – М., Просвещение. 1993. Стр.176 – 179.

Александр Дейнека. Оборона Петрограда. 1928.



Монтажный принцип в живописи и графике

- «...перед нами программное изложение приёмов такой композиционной системы, которая не считает для себя обязательным правилом классические единства времени и места действия в произведениях живописи и графики. Согласно этой системе можно комбинировать на плоскости холста или бумаги различные фигуры, предметы, элементы ландшафтного и декоративного порядка, не заботясь о том, чтобы они, по традиции, складывались в картину, якобы увиденную единым человеческим взором и подчиняющуюся оптическим нормам такого видения. Нет, тут единственным законом служит логика ведущей идеи, авторское понимание и оценка изображаемого. Соответственно с этим можно что-то увеличивать или уменьшать, выносить на первый план или запрячивать вглубь, сопоставлять по принципу контраста или дополнения. Верность натурным наблюдениям тут сохраняется в том смысле, что каждая из деталей строго и точно взята и выверена по натуре. Но их соотношения и сцепления даются свободно, вне иллюзорного жизнеподобия, по ходу развития образа. **Это и есть монтажный принцип в живописи и графике**». Из книги А. Каменского «Романтический монтаж».

О картине «Оборона Петрограда» (1928)

«Поэтика романтического монтажа лежит и в основе классического создания Дейнеки «Оборона Петрограда» (1928), которое можно рассматривать как один из символов советского искусства. Ведь эта картина – портрет целой эпохи, её исповедь, её воля. /.../

... принцип условного объединения в картине разнородных и разноплановых явлений, которые связывает не сюжетная последовательность одновременного действия, а та или иная причастность к ведущей образной идее, – этот принцип здесь применяется смело и последовательно. /.../ Нагие, чертёжно-жесткие очертания форм железного моста образуют костяк всей композиции картины, сообщают ей скупой и отрывистый ритмический строй, сдержанно-суровую интонацию. ... фрагмент моста скорее символ, чем конкретная деталь сюжета. Неясно, где, собственно, он находится, куда ведёт. Однако такие сведения и не нужны. Вертикальный «кадр» моста служит конструктивной опорой картины..., намечает тему трудного, далёкого пути. /.../ Такими же кадрами-намёками являются снежное поле (или покрытая снегом река) под мостом и группа зданий вдалеке. Они обозначают место действия развёртывающихся событий. /.../ «Точный» Петроград есть только в названии картины. А в её пейзажных деталях нет ничего специфически петроградского. И эту сцену, и это настроение можно отнести к любому другому русскому городу революционных времён, ко всей России тех лет.

... сугубо символический характер имеет двухъярусное построение композиции, в которой сопоставлено движение вооружённого отряда рабочих и группы раненых на мосту. Одни, полные решимости и энергии, идут на фронт, другие, отдав все силы в боях, измученные и больные, возвращаются оттуда. По нормам житейского правдоподобия одновременность таких сцен немыслима (да и бестактна). Но художника такое правдоподобие вовсе не заботило. Это доказывают и иные аспекты картины.



Почему, скажем, у направляющегося к городским окраинам **рабочего отряда круговое движение**, словно бы он собирается вернуться туда, откуда пришёл? В банально сюжетном понимании это совершенная бессмыслица. Но в условной символике картины такой «кольцевой ход» глубоко оправдан. **Он придаёт композиции глубину, панорамность, всеохватность, а движению группы – протяжённость и непрерывность; кроме того, людская масса, показанная в подобном развороте, кажется бесконечной, сила её марша получает упругость и особую энергию.** Точно так же для традиционного жанрово-повествовательного изображения странным **прерывисто-задыхающийся, синкопированный ритм прохода раненых по мосту.** Мастер вполне умышленно убрал из окончательного варианта поясняющие подробности. Ему **нужен был образ страдания, самопожертвования, отключенный от снижающих и дробящих впечатление мелочей; образ сгущённый и обобщённый.** Художник достиг этой цели. **Монтажное соединение сцены живой, острой боли и «кадра» решительно-спокойного движения отряда рабочих, готовых к борьбе, сообщает всей картине в целом интонацию героического драматизма.**

/.../ Романтика оказывается тут важнейшим рычагом образа. Одна из драгоценных её особенностей в том и состоит, что она может выхватить из потока явлений нечто затаённое, неочевидное и показать его с неожиданной остротой и яркостью. А затем – как бы переместить во времени, направив в будущее поэтический образ изображенного события.

Александр Дейнека. Оборона Петрограда. 1928.



Александр Дейнека. Оборона Петрограда. 1928.

Романтически монтаж «Обороны Петрограда» обладает именно такой, взлетающей над временем, художественной силой. Прошли десятилетия с момента создания «Обороны Петрограда», а эта картина и поныне сохраняет захватывающую современность образа. При всей условности соединения разнородных элементов композиция воссоздаёт целостный, широко развёрнутый мир. Он полон напряжения, он оказывается ареной драматического действия. Защитники Петрограда полны спокойной убеждённости, чистотой и строгой человеческой веры. На их стороне не грубая сила или слепой, не рассуждающий фанатизм, а ясное сознание светлой цели и душевная открытость, которые больше, чем что бы то ни было, способны подготовить и вдохновить высокий подвиг. Вот почему так легка и крепка энергичная поступь этих бойцов, вот почему их «революционный шаг» и поныне звучит в памяти новых поколений как далёкое эхо строгой и мужественной мелодии, исполненной духом свободы.



Александр Дейнека. Оборона Севастополя.

