

ПРИЛОЖЕНИЕ:

Искусство 18

века



АРХИТЕКТУРА

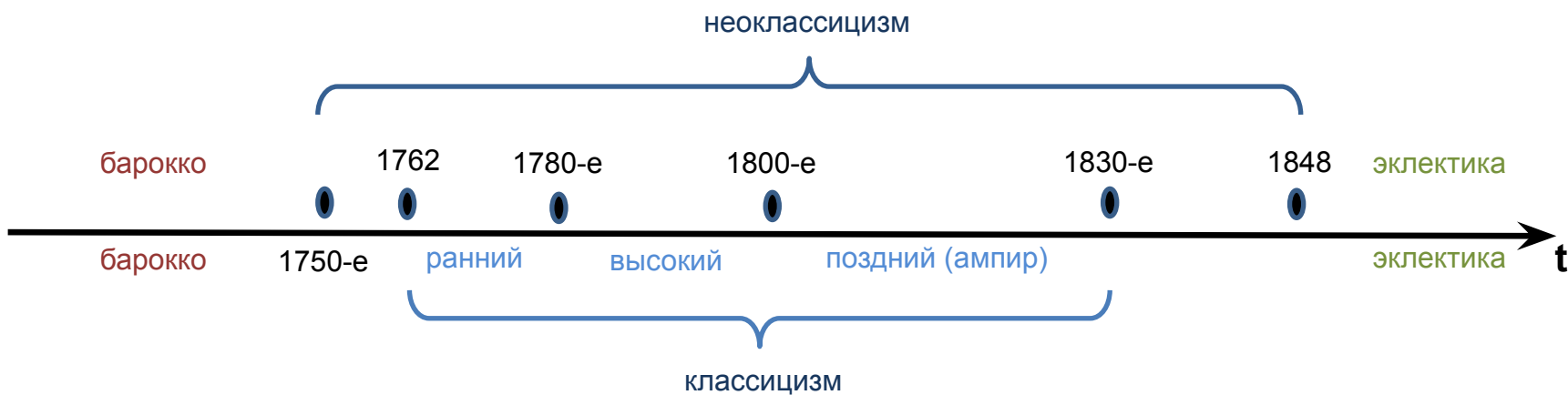
Сравнительная периодизация архитектуры неоклассицизма в Западной Европе и России.

Как вы заметили, в этом курсе не говорим о русском искусстве, потому как это отдельная глубокая тема, погруженная в контекст, несколько отличающийся от общеевропейского. Однако в случае архитектуры 19-го века поговорить о русском материале совершенно необходимо.

О русской архитектуре эпохи неоклассицизма принято говорить другими словами, чем об архитектуре Западной Европы. Причина не в том, что она непохожа на западноевропейскую (как раз в этот период — очень похожа), а в том, что историки, исследующие национальное искусство (не только в России, но и в других странах), часто вырабатывают собственный язык для его описания. Поэтому в книгах, написанных об искусстве одного и того же периода в разных странах, научная терминология разная. Это не значит, что в одних книгах она правильная, а в других нет. Везде правильная. Учёный-искусствовед легко ориентируется в несовпадающих терминологических системах и при необходимости умеет переходить с одной на другую. Но неподготовленный читатель может в них запутаться. Чтобы вы не запутались, читая об архитектуре неоклассицизма в России и других странах, мы составили эту хронологическую схему с пояснениями.



Западные страны



Россия



Началом архитектуры неоклассицизма считают возрождение интереса к античной культуре около середины XVIII века. Точную дату тут, разумеется, невозможно установить: интерес появлялся и рос постепенно, и далеко не сразу (и в разных странах в разное время) привёл к перемене архитектурного стиля. В германских княжествах традиции барокко были живы до 1760-х — 1770-х гг. В России расцвет архитектуры барокко пришёлся на годы правления Елизаветы Петровны, а развет архитектуры неоклассицизма — на время Екатерины II. Поэтому начало нового стиля издавна приурочивали к воцарению Екатерины в 1762 г. Более важное событие — учреждение Академии Художеств, которая начинает задавать тон в российской архитектуре также в начале 1760-х гг.

Архитектуру неоклассицизма в России называют архитектурой просто классицизма, без приставки «нео-». Дело в том, что в Западной Европе её противопоставляют всей предшествующей классицизирующей архитектуре, начиная с эпохи Возрождения. Поэтому и нужна приставка «нео-». А в России принято противопоставлять барокко и классицизм как два стиля-антагониста. Барокко не называют классицизмом. И, так как никаких других классических стилей в истории русской архитектуры не было, получается, что не было и «другого» классицизма. Поэтому приставка без надобности. Более того, в России принято называть неоклассицизмом классицизирующий стиль архитектуры начала XX века, и, если бы тем же словом был назван ещё один период в истории архитектуры, это окончательно всех запутало бы. Вот почему русскую архитектуру неоклассицизма называют архитектурой русского классицизма.

Историю архитектуру русского классицизма принято делить на три периода: ранний, зрелый (высокий) и поздний классицизм (он же ампир). В основе этой периодизации лежит старинное представление о стиле как о чём-то, что, как живое существо, рождается, развивается, переживает расцвет сил, старится и умирает.

Эта периодизация не устарела, но сейчас подвергается переосмыслению. Различия между архитектурой этих трёх периодов очень заметны, но нельзя сказать, что стиль становится всё более зрелым, а затем приходит в упадок — он меняется, оставаясь таким же зрелым, каким был с самого начала. Сейчас, когда стало больше известно о художественных связях между Россией и другими странами Европы в эпоху неоклассицизма, становится понятно, что эти извращения, по крайней мере отчасти, вызваны не имманентной эволюцией стиля, а зарубежными влияниями.



Архитектура **раннего классицизма** (1760-е — 1770-е гг., важнейшие представители — Ж.-Б.-М. Валлен-Деламот, В. И. Баженов, Ю. М. Фельтен, ранний И. Е. Старов, ранний М. Ф. Казаков) питается в первую очередь французскими впечатлениями. Валлен-Деламот, руководитель архитектурной школы в Академии художеств, имел обширные связи во французской академической среде. Двух самых талантливых своих выпускников, Баженова и Старова, он отправил пенсионерами в Академию архитектуры в Париже. Планировки и фасады русского классицизма (фасады особенно характерны — они часто безордерные, со сложной игрой плоских ниш и горизонтальных тяг) очень похожи на французские.



Иван Старов.
Дворец графа А. Г. Бобринского
в Богородицке.
1771 - 1784 гг.
[Alexxx1979/wikipedia.org](https://www.wikipedia.org/wiki/Alexxx1979)



Архитектура **высокого классицизма** (1780-е — 1790-е, важнейшие архитекторы — Дж. Кваренги, Ч. Камерон, Н. Львов, поздние Старов и Казаков) больше ориентируется на английские и итальянские образцы. Из английской архитектуры она заимствует палладианскую схему фасада, очищенную от каких либо декоративных элементов, кроме чистого ордера. Влияние наследия Палладио, воспринятого частично через английскую традицию, частично напрямую, на русскую архитектуру периода высокого классицизма так велико, что сейчас часто говорят о русском палладианстве как об особом течении в архитектуре классицизма, включая в него не все, но большую часть построек этого периода.



Чарльз Камерон.
Павловский дворец.
1782 г.

[Florstein/wikipedia.org](https://en.wikipedia.org/wiki/Pavlovsk_Palace)



Архитектуру **позднего классицизма** (примерно с рубежа XVIII — XIX вв. до 1830-х гг., важнейшие архитекторы — В. Бренна, Ж.-Ф. Тома де Томон, А. Н. Воронихин, К. Росси, О. Бове, Д. Жилярди) обычно начинают с короткого правления Павла I (1797 — 1801), при котором резко изменился круг придворных архитекторов. Важнейшие постройки позднего классицизма закончены в 1820-е — 30-е гг., после победы над наполеоновской Францией, когда Россия была сильна как никогда прежде. Это архитектура страны-победительницы, и её триумфальный, милитаристский пафос заметно отличает её архитектуры других стран Европы. Древнеримская военная и политическая атрибутика (изображения трофеев, ликторских связок и т. д.) — самые распространённые орнаментальные мотивы русского ампира. При этом римские прорисовки ордера выходят из употребления, уступая место греческим.



Осип Бове.
Дом Гагариных
на Новинском бульваре
в Москве.
1817 г.



Стиль русской архитектуры этой эпохи, стиль торжествующей империи, часто называют стилем ампир, от французского слова «империя». Первоначально так называли десятилетний период в истории французского искусства (с 1804 по 1814 г.), когда Франция была империей. Позже слово «ампир» получило расширенное значение. Так как в первую треть XIX в. в Европе архитектурный стиль един, и локальные особенности не перечёркивают его единства, всю архитектуру этого периода, не только в России, но и в других европейских странах, часто называют ампирной.

После периода неоклассицизма наступает эпоха эклектики, когда в архитектуре сосуществуют несколько равноправных «стилей», не только классических, но и возрождённых средневековых. Начало этой эпохи трудно определить по двум причинам: во-первых, в неклассических стилях в Европе строили и до эклектики; во-вторых, в эпоху эклектики продолжали строить и в ордере. Особенно долго задержалась классическая традиция в Баварии, а оттуда перешла в Грецию, в Афины, где до конца XIX в. Теофил Хансен, ученик Лео ван Кленце, строил великолепные неоклассические здания. Символической границей может служить 1848 г., знаменитый год революций, потрясших Европу. В России, избежавшей этих потрясений, важна другая дата — конец 1830-х, когда два главных сооружения старой столицы, кафедральный собор и царский дворец, архитектор Константин Тон начинает строить не в стиле неизбежного до тех пор ампира, а в национальном русском стиле (или русско-византийском, как его называл сам архитектор).



ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Сейчас давайте поговорим о графике. В данном приложении будут охарактеризованы несколько основных видов гравюры, их техники и эстетические особенности.

Текст данного приложения – фрагменты из книги *Б.Р. Виппера «Введение в историческое изучение искусства» (1985 г.)*. Глава 1: Графика.

«Начнем наш обзор с **гравюры на дереве**, или ксилографии, как наиболее характерного вида выпуклой гравюры. На доску продольного распила (в Европе это груша или бук, позднее — пальма; в Японии — вишневое дерево) с гладко выструганной поверхностью, а иногда и покрытую слоем мела, художник наносит свой рисунок карандашом или пером. Затем художник или специальный резчик вырезывает особыми ножами и выдалбливает долотцами промежутки между линиями рисунка (то есть то, что на оттиске должно выйти белым или, во всяком случае, цвета бумаги). То же, что в оттиске превратится в черные линии и пятна, образует на доске своеобразные хребты выпуклого рельефа. [...]

Во время вырезывания гравюры на дереве резчик держит нож крепко в кулаке почти вертикально по отношению к доске и ведет его на себя. На отпечатке изображение получается обратным (как бы в зеркальном отражении) по отношению к изображению на рисунке, то есть то, что в рисунке находилось справа, в отпечатке будет слева, и наоборот. [...]

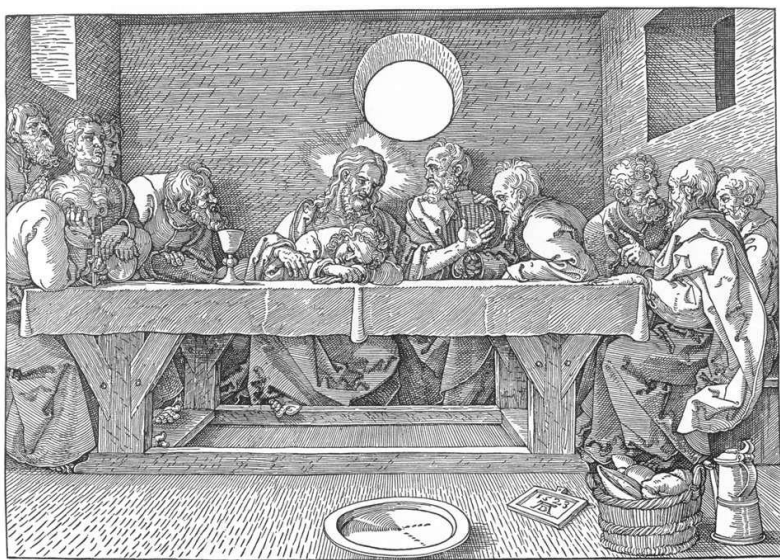


В досках продольного сечения, которые применяли ксилографы на ранних этапах развития, волокна идут сверху вниз. В этом направлении легко резать доску; напротив, трудно в поперечном направлении, но еще труднее, главное, опаснее — в диагональном направлении, так как тогда надо остерегаться, чтобы волокна не отклоняли линии и чтобы линию вообще не "зарезать". Вследствие этих трудностей в старой ксилографии мы встретим больше прямых и острых линий, чем округленных, волнистых и диагональных. Для ксилографии характерны отчетливость и некоторая обособленность линий; чем больше в рисунке мелочей, переходов, скрещивания линий, тем труднее для резчика и тем менее выразительна ксилография. [...]

Ганс Гольбейн Младший.
Иллюстрации к Ветхому
Завету.
1530 г. Ксилография.



Одно из важных преимуществ гравюры на дереве заключается в очень большом количестве (несколько тысяч) хороших, ясных отпечатков с одной и той же доски. Поэтому справедливо будет сказать, что гравюра на дереве является самой простой, самой дешевой, демократической техникой печатной графики, предназначенной для очень широкого потребления. Вместе с тем ксилографии присуща известная двойственность, дуализм разделения труда: художник рисует свою композицию на бумаге, специалист-резчик режет рисунок на деревянной Доске (правда, в старое время были и исключения, когда рисовальщик и резчик соединялись в одном лице; особенно же это единство характерно для Новейшего времени — с конца XIX века). Это разделение труда, с одной стороны, увеличивало популярность гравюры на дереве, с другой же стороны, заключала в себе в некоторую опасность потери единства стиля: или рисовальщик мог ставить перед собой задачи, не соответствующие специфике ксилографии, или резчик не улавливал намерений рисовальщика. В какой-то мере можно утверждать, что в дуализме гравюры на дереве скрыта одна из причин ее упадка в XVI веке. [...]



А. Дюрер.
Тайная вечеря.
1523 г.
Ксилография.
wga.hu



Отчасти, по-видимому, в соревновании с рисунком тушью или кистью возникло в Европе XVI века изобретение цветной ксилографии, или кьяроскуро. Техника цветных отпечатков с деревянных досок для украшения тканей (набойка), как мы знаем, была давно известна на Востоке, а с XIV века и в Европе. Но когда и где изобретена цветная ксилография на бумаге? Возможно, что раньше всего цветная ксилография появилась в Китае (известны отпечатки китайской гравюры на дереве со многих досок, без черного контура, нежными красочными пятнами). [...]

В Европе цветная ксилография раньше всего была создана в Германии: 1507 годом датирована цветная деревянная гравюра Л. Кранаха, несколько позднее (1512) цветные доски применяли в содружестве живописец и рисовальщик Бургкмайр и резчик Иост де Негкер. У в Германии XVI века цветная гравюра на дереве имела случайный, эпизодический характер. Напротив, в Италии XVI века цветная ксилография получила гораздо более широкое распространение и более яркий расцвет.

Изобретатель итальянской цветной ксилографии Уго да Карпи получил в 1516 году от венецианской Синьории патент на исполнение гравюры "светотенью" (*chiaroscuro*). Это был совершенно новый тип тональной ксилографии, основанной не на линии, а на пятне, на контрастах света и тени. Уго да Карпи печатал с двух, трех и более досок, причем одна доска (не всегда) репродуцировала контурный рисунок, а другие — те части композиции, которые должны были получить определенный тон; светлые места не печатались белой краской, а вырезывались в одной из досок. При этом каждая из трех последовательных работ — нанесение рисунка на доску, вырезывание и печатание — выполнялась особым мастером. [...]





Уго да Карпи. Герон и сивилла.
Кьяроскуро (4 доски).
После 1518 г.
wga.hu



Обращаемся ко второй основной группе печатной графики — к **углубленной гравюре на металле**. По сравнению с выпуклой гравюрой углубленная гравюра гораздо разнообразнее и богаче целым рядом самостоятельных вариантов. Их общий признак заключается в том, что рисунок врезаются в доску и при печатании краска удерживается в бороздках. Кроме того, от сильного давления при печатании на отпечатках ясно сохраняются следы краев доски (так называемый Plattenrand). Все варианты углубленной печати объединяются одним и тем же металлом (обычно — медной доской) и одинаковым процессом печатания. Различаются же они способами создания рисунка на доске. При этом надо учитывать три основных вида глубокой печати: механический (куда входят резцовая гравюра, сухая игла, меццо-тинто), химический (офорт, мягкий лак, акватинта) и смешанную технику (карандашная манера и пунктир). [...]



М. Шонгауэр.
Искушение Св. Антония.
Ок. 1471—73 гг.
Резцовая гравюра.

wga.hu



Естественно, что материал и инструмент определяют иную технику углубленной гравюры, чем та, с которой мы познакомились в ксилографии. Особенность резцовой гравюры заключается в тонких линиях, проводимых штихелем (причем каждая линия начинается и кончается сужением и острием), и в богатстве и разнообразии штриховки, которую можно варьировать с помощью нажимов и вширь, и вглубь, получая различные эффекты моделировки, градации блеска тона, силы рельефа и т. п. Вместе с тем можно назвать еще две стилистические особенности резцовой гравюры: во-первых, жажда плоскость должна разбиваться на линии и точки, во-вторых, в резцовой гравюре господствует ритмический, закономерный штрих" включенный в строгую систему параллельных и перекрестных линий, соответствующих форме предмета. [...]

Очень сложная, мелочная техника резцовой гравюры, требующая от гравера очень много времени и физических усилий, точности и огромного внимания, побудила художников искать иных, более гибких и подвижных приемов углубленной печати, более соответствующих непосредственному выражению замысла художника. Такими приемами явились сухая игла, офорт (в буквальном смысле "крепкая водка"). [...]



Рембрандт.
Саския.
Ок. 1631 г. Офорт.
wga.hu



К концу XVII — началу XVIII века относится появление новых видов углубленной гравюры, связанных не столько со штрихом, сколько с пятном, с тональными отношениями, со сложной картинной композицией. Все эти виды гравюрной техники обладают высокими декоративными качествами, делающими их чрезвычайно пригодными для украшения стен. Кроме того, все они отлично приспособлены для репродукционных целей, для воспроизведения образцов живописи и рисунка. Так, например, особой разновидностью офорта является **акватинта**. Ее изобретателем считают французского художника Жана-Батиста Лепренса (1765). Эффект, которого он добивался своим изобретением, очень похож на полутона рисунка тушью с отмывкой.

Техника акватинты — одна из самых сложных. Сначала на доске травится обычным путем контурный очерк рисунка. Потом снова наносится травильный грунт. С тех мест, которые в отпечатке должны быть темными, грунт смывается раствором, и эти места запыливаются асфальтовым порошком. При подогревании порошок плавится таким образом, что отдельные зерна пристаю к доске. Кислота разъедает поры между зернами, получается шероховатая поверхность, дающая в отпечатке равномерный тон. Повторное травление дает более глубокие тени и переходы тонов (при этом, разумеется, светлые места закрываются лаком от кислоты). Помимо описанной здесь техники Лепренса существуют и другие способы акватинты. [...]





Л. Ф. Дебюкур.
Утреннее прощание.
Цветная акватинта.
1787 г.
wga.hu



При этом следует отметить важное отличие эффекта акватинты от другой техники, с которой мы сейчас познакомимся и которая носит название "меццо-тинто": в акватинте переходы тонов от света к тени происходят не мягкими наплывами, а скачками, отдельными слоями.

Если мягкий лак и акватинта представляют собой разновидность офорта, то меццо-тинто, или "черная манера", является разновидностью резцовой гравюры.
[...]

В технике меццо-тинто доска подготавливается особым инструментом "качалкой" — дугообразным лезвием, усеянным тонкими и острыми зубцами (или лопаточкой с закругленной нижней частью), таким образом, что вся поверхность доски становится равномерно шероховатой или зернистой. Покрытая краской, она дает ровный густой бархатисто-черный отпечаток. Затем остро отточенной гладилкой (шабером) начинают работать от темного к светлому, постепенно сглаживая шероховатости; на местах, которые должны быть совершенно светлыми, доска полируется начисто.

Так посредством большей или меньшей шлифовки достигаются переходы от яркого светового блика до самых глубоких теней (иногда для подчеркивания деталей мастера "черной манеры" применяли резец, иглу, травление).





В. Вайлант.
Молодой человек читает
перед статуей Купидона.
Вт. пол. 17 в.
Меццотинто.
wikipedia.org



Литография, или плоская печать, печатается на камне особой породы известняка, голубоватого, серого или желтоватого цветов (лучшие сорта находятся в Баварии и около Новороссийска). Техника литографии основана на наблюдении, что сырая поверхность камня не принимает жировых веществ, а жир не пропускает жидкость — одним словом, на взаимной реакции жира и жидкости (или кислоты). Художник рисует на камне жирным карандашом; после этого поверхность камня слегка протравливается (раствором гуммиарабика и азотной кислоты). Там, где жир прикоснулся к камню, кислота не действует, там же, где действует кислота, к поверхности камня не пристаёт жирная типографская краска. Если после травления на поверхность камня накатать краску, ее примут только те места, к которым прикоснулся жирный карандаш рисовальщика,— иначе говоря, в процессе печатания полностью будет воспроизведен рисунок художника. [...]

На камне можно рисовать пером и кистью — для этого поверхность камня шлифуют; для специального же литографского карандаша необходима зернистая поверхность — с этой целью поверхность камня протирают тонким мокрым песком, который слегка взрыхляет поверхность. В последнее время художники часто рисуют на особой переводной бумаге, с которой потом рисунок переводится на литографский камень. Оттиски, полученные с переводной бумаги, узнаются по следам фактуры бумаги.



Литография — язык широких масс. Ее изобретение не случайно совпадает с промышленным переворотом, с революцией, с социальной борьбой на рубеже XVIII—XIX веков. Век технического и промышленного прогресса, век машины и популяризации находит в литографии самое подходящее средство для реализации своих замыслов. Постепенно отмирают все сложные и утонченные техники XVIII века — карандашная манера, пунктир, меццотинто. Нужен быстрый отклик на окружающие события, дешевый, массовый способ печатания. Литография отвечала требованиям нового мышления и вкуса: накалу политических страстей, любви к путешествиям, изучению прошлого; она верное орудие иронии и пропаганды».



А. Тулуз-Лотрек.
Японский диван
(афиша).
1893 г. Литография.

