

Учреждение образования
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»

Факультет культурологии и социокультурной деятельности

Кафедра белорусской и мировой художественной культуры

СОГЛАСОВАНО
Заведующий
кафедрой

____ 20__ г.

СОГЛАСОВАНО
Декан факультета

____ 20__ г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

ВСЕОБЩАЯ ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

для специальности 1-23 01 12 Музейное дело и охрана историко-культурного наследия (по направлениям)

Составитель Е.В. Пагоцкая, старший преподаватель
кафедры белорусской и мировой художественной культуры

Рассмотрено и утверждено
на заседании Совета университета 23.05. 2017 г.
протокол № 9

СОСТАВИТЕЛЬ:

Е.В. Пагоцкая, старший преподаватель кафедры белорусской и мировой художественной культуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств».

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

кафедра режиссуры учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств»;

Н.В. Карчевская, декан факультета традиционной белорусской культуры учреждения образования «Белорусский государственный университет культуры и искусств», кандидат искусствоведения, доцент.

Рассмотрен и рекомендован к утверждению:

Кафедрой белорусской и мировой художественной культуры

_____ (протокол от _____ № _____);

Советом факультета культурологии и социокультурной деятельности _____

(протокол от _____ № _____)

СОДЕРЖАНИЕ

1.	ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА.....	4
2.	ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	6
2.1	Конспект лекций.....	6
3.	ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	319
3.1	Тематика семинарских занятий.....	319
4.	РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ.....	321
4.1	Методические рекомендации по организации и выполнению СРС...	321
4.2	Задания для контролируемой СРС.....	322
4.2.1	Перечень произведений музыкального искусства для аудиального (прослушивание) определения	322
4.2.2	Список произведений изобразительного искусства для визуального определения	325
4.3	Перечень теоретических вопросов для проведения зачета.....	330
4.4	Перечень теоретических вопросов для проведения экзамена.....	334
4.5	Требования к экзамену.....	338
4.6	Критерии оценки знаний студентов.....	339
4.6.1	Критерии оценки ответа по 10-балльной системе.....	341
4.6.2	Перечень рекомендуемых средств диагностики.....	344
5.	ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ.....	345
5.1	Учебно-методическая карта учебной дисциплины	345
5.2	Основная литература.....	346
5.3	Дополнительная литература.....	348

1. ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Электронный учебно-методический комплекс (ЭУМК) по дисциплине «Всеобщая история искусств» разработан для учреждений высшего образования Республики Беларусь в соответствии с требованиями образовательного стандарта для специальности 1-23 01 12 Музейное дело и охрана историко-культурного наследия (по направлениям).

Цель учебного издания – способствовать формированию у студентов историко-теоретических представлений об истории искусств, его эволюции и роли в жизни человека и общества.

В рамках изучения дисциплины предусмотрено выполнение следующих **задач**:

- обеспечить систематизацию теоретических знаний студентов в области истории искусств;
- способствовать формированию теоретико-методологических основ деятельности с позиций системно-деятельностного подхода;
- оптимизировать навыки аналитического мышления и научного обобщения, совершенствовать категориальный аппарат для осуществления самостоятельной оценки противоречивых явлений искусства.

ЭУМК включает разделы: теоретический, практический, контроля знаний и вспомогательный, а также пояснительную записку. Теоретический раздел ЭУМК содержит материалы для теоретического изучения учебной дисциплины в объеме, установленном типовым учебным планом по специальности (направлению специальности) «музейное дело и охрана историко-культурного наследия».

Практический раздел ЭУМК содержит материалы для проведения семинарских занятий и организовывается в соответствии с типовым учебным планом по специальности (направлению специальности, специализации) и (или) с учебным планом БГУКИ по специальности «музейное дело и охрана историко-культурного наследия».

Раздел контроля знаний ЭУМК содержит материалы текущей и итоговой аттестации, позволяющие определить соответствие результатов учебной деятельности обучающихся требованиям образовательных стандартов высшего образования и учебно-программной документации образовательных программ высшего образования.

Вспомогательный раздел ЭУМК содержит элементы учебно-программной документации образовательной программы высшего

образования, учебно-методической документации, перечень учебных изданий, рекомендуемых для изучения учебной дисциплины.

К ЭУМК прилагается пояснительная записка, отражающая цель ЭУМК, особенности структурирования и подачи учебного материала, рекомендации по организации работы с ЭУМК.

В соответствии с типовым учебным планом на изучение учебной дисциплины «Всеобщая история искусств» предусмотрено 492 часа, в том числе 290 часов аудиторных занятий и 120 часов отводится на самостоятельное изучение. Рекомендуемая форма контроля – зачет и экзамен.

Оформление ЭУМК осуществляется в соответствии с требованиями межгосударственного стандарта ГОСТ 7.83-2001 «Система стандартов по информации, библиотечному и издательскому делу. Электронные издания. Основные виды и выходные сведения», введенного в действие на территории Республики Беларусь постановлением Комитета по стандартизации, метрологии и сертификации при Совете Министров Республики Беларусь от 22 августа 2002 г. N 37.

2. ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

2.1 КОНСПЕКТ ЛЕКЦИЙ

Тема 1. Введение. Виды искусства

Виды искусств – это различные формы художественно-творческого освоения мира человеком. Все виды искусств подразделяются на следующие группы:

– пространственно-временные (действие которых происходит и воспринимается в зримом пространстве и в течение времени) – это драматический и музыкальный спектакли, кинофильмы, различные театрализованные представления и пр.

– временные (в которых действие развивается лишь во времени) – это исполнение музыки, поэзия, художественная литература.

В обеих этих группах восприятие этих произведений требует определенного времени, и не только потому, что сама продолжительность произведения имеет свое начало и конец, но и потому, что сама продолжительность произведения и его эпизодов создает цельное, отвечающее замыслу автора художественное впечатление.

– пространственные (которые можно воспринять как бы одномоментно, охватив взглядом) – это картины, скульптуры, рисунки, художественные изделия, такие как ковры, вазы, драгоценности и т.п., архитектурные сооружения и их интерьеры. Эта группа объединяет пространственные искусства, отличающиеся своей неизменностью во времени.

Пространственные искусства дифференцируются на две группы. Одни из них представляют собой собственно предметы, окружающие человека в повседневной жизни. Сюда относятся всевозможные изделия, художественно сконструированные или оформленные. Это мебель, автомобили, предметы быта и т.д., составляющие область дизайна – функционально-пространственного искусства художественного конструирования вещей.

В других искусствах создаются изображения предметов, и все эти виды объединяются под названием “изобразительное искусство”. Следует, однако отметить, что строгого разделения произведений пространственных изобразительных видов искусства часто провести нельзя.

Основными видами изобразительного искусства являются живопись, графика и скульптура. Рассмотрим подробно каждый из этих видов.

Живопись – вид изобразительного искусства, произведения которого создаются с помощью красок, наносимых на какую-либо твёрдую поверхность. Само слово “живопись” значит живописать, то есть писать жизнь.

Живопись существовала с древнейших времен, но всестороннее развитие получила, начиная с 16 –17 вв. Термин “живопись” прочно вошел в русский лексикон с 18 века.

Виды живописи, различающиеся по назначению:

1. Монументально-декоративная живопись – «носителем» монументальной живописи является неподвижная архитектурная основа (стена, свод, опора здания) или специальная конструкция. Монументальная живопись предназначена для интерьеров, фасадов, открытого городского пространства, внешней среды. К монументально-декоративной живописи относятся:

стенные росписи – изобразительные композиции и орнаменты, использованные красками непосредственно на оштукатуренных стенах, потолках или на холсте, бумаге и других материалах, закрепленных на различных поверхностях архитектурных сооружений. (Напр.: первобытные пещерные и наскальные изображения, роспись стен египетских гробниц и т. д.);

плафоны (фр. “потолок”) – произведения монументально-декоративной живописи, украшающие перекрытия интерьеров (потолки, своды, купола). (Напр. Плафон Сикстинской капеллы в Риме работы Микеланджело);

панно – 1) произведение декоративного назначения, прикреплённое к стене или потолку архитектурного сооружения. В отличие от монументальной росписи живописное панно выполняется вне предназначенного ему места, на холсте, маслом или темперой; 2) часть стены, выделенная обрамлением (лепной рамой, лентой орнамента) и заполненная живописью.

2. Декорационная живопись – искусство оформления сцены, спектакля, представления, кинофильма, телевизионной передачи и т. д. Декорационная живопись подразделяется на ;

театрально-декорационную – изображающую на сцене жизненную среду, в которой действуют герои драматического или музыкально-драматического произведения;

кино-декорационную.

3. Станковая живопись – (от «станка» – мольберта, на котором создаются произведения искусства) – произведения живописи, имеющие самостоятельный характер, свободные от прямых утилитарных функций и не предназначенные для вхождения в ансамбль в качестве его составной и неотъемлемой части.

К особому виду станковой живописи относится:

4. Иконопись – иконописание – вид станковой религиозной живописи (гл. образом православной), обладающий особым кругом сюжетов, материальной основой, техникой, приемами и методами исполнения. Главной функцией иконописи было создание моленных образов, воплощающих сверхчувственные представления в чувственно воспринимаемых формах.

Виды живописи, различающиеся по технике и материал:

Фреска (от итал. “свежий”, “сырой”) – живопись водяными красками по сырой и по сухой штукатурке, связующим звеном в которой является известь. (Напр., Джотто, Мазаччо, Пьеро делла Франческа, Рафаэль, Микеланджело и др.)

Темпера – живопись красками, связующим веществом в которых являются эмульсии. Распространены эмульсии из воды и яичного желтка либо из разведенного на воде растительного или животного клея, смешанного с маслом или масляным лаком. Темпера была известна уже в Древнем Египте. Яичная темпера – традиционная техника иконописи и ранней станковой живописи – в советское время оставалась техникой миниатюры Палеха, Мстёры и т. д.

Мозаика – одна из разновидностей монументальной живописи. Обладает особой техникой: в мозаике изображения и орнамент составляются из простейших цветовых элементов – кусочков разноцветных натуральных камней, непрозрачного стекла (смальты), керамики, дерева и других материалов. В античном мире мозаика из морской гальки часто применялась для украшения полов. В раннехристианских храмах Рима и Равенны, Киевской Руси (Напр. Софийский собор), Зап. Европы, мусульманского Востока мозаика из цветной с золотом смальты сплошь покрывала поверхности стен и сводов.

Витражи (фр. “оконное стекло”) – произведения декоративного искусства, выполненное из цветного стекла или другого пропускающего свет материала; изобразительная или орнаментальная композиция, рассчитанная на сквозное освещение в проёме (окно, дверь, прозрачная перегородка или

панно). Предполагается, что витражи были известны уже в Древнем Египте и Древнем Риме.

Масляная живопись – разновидность живописной техники, основанная на применении растительного масла в качестве основного связующего вещества, а также на определенных приёмах работы с красками. Для масляной живописи используется множество разновидностей основы: холст, картон, дерево, металл. Масляная живопись может использоваться не только для станковых картин, но и для исполнения панно, а также росписей на известковой штукатурке. Известная в античном и средневековом искусстве Масляная живопись широкое распространение получила только в конце 14 – нач. 15 века особенно после усовершенствования её Яном ван Эйком. С 16 в. в этой технике работает большинство художников.

Пастель – техника живописи и рисования, а также краски для неё. Пастель изготавливается в виде коротких разноцветных палочек – карандашей без оправы из сухого красочного порошка с примесью скрепляющих веществ. Пастелью пишут и рисуют по шероховатой поверхности бумаги, картона, по грунтованному холсту, замше, пергаменту и т. д. Техника пастели была особенно популярна в 18 веке (Морис Кантон де Латур, Жан Этьенн Лиотар), во второй пол. 19 века она вновь привлекла внимание художников (Эдгар Дега, И. И. Левитан).

Акварель – водяные краски с растительным клеем в виде связующего вещества и живопись этими красками. Главное отличительное свойство собственно акварели – прозрачность краски, сквозь которую просвечивает фактура бумаги. Живопись водяными красками была известна уже в древности и в средние века, но чистая акварель стала применяться на рубеже 15 – 16 вв. Акварель послужила для создания шедевров пейзажной живописи Оноре Фрагонара, Джона Констебла и др. В этой технике работали Эжен Делакруа, Оноре Домье. Поль Сезанн и др. В России выдающимися акварелистами были А. А. Иванов, К. П. Брюллов, В. И. Суриков, В. А. Серов, М. А. Врубель и др.

Миниатюра – произведение изобразительного искусства, отличающееся малым размером и особой тонкостью техники исполнения. Первоначально это была иллюстрация рукописи, исполненная от руки, а также инициалы и заставки. Выделяются следующие виды миниатюры:

а) портретная миниатюра – вид живописного портрета небольшого формата (от 1,5 до 20 см). Своим появлением обязана интересу к отдельной личности, возникшему в эпоху Возрождения. Исполнялись гуашью или акварелью на пергаменте, бумаге, тонком картоне, слоновой кости, маслом

на меди, керамическими красками на фарфоре, эмалью на металлах. Портретные миниатюры могли существовать отдельно в интерьере, включаться в медальоны, крышки табакерок, часов, вставляться в перстень вместо камня и т. д. В этой технике работал В. Л. Боровиковский, а также мастера Палеха, Мстёры и др.

б) книжная миниатюра – выполненное от руки многоцветное изображение или рисунок в рукописной книге, а также элемент декоративного оформления (инициал, заставка). Время расцвета книжной миниатюры в Европе приходится на средние века. Характерная её черта – каноничность изображений, многократно повторяющих известные прославленные образцы, выполненные выдающимися мастерами. Переписка и иллюстрирование рукописей велись в монастырях, в специальных скрипториях по заказу знатных феодалов, приходов и частных лиц. В крупных монастырях с годами складывались школы книжной миниатюры, носящие имя места создания рукописи или миниатюриста. С изобретением книгопечатания рукописная книга исчезает, а книжная миниатюра уступает место гравюре.

Графика – вид изобразительного искусства, включающий рисунок и печатные художественные произведения, основывающиеся на искусстве рисунка, но обладающие собственными выразительными средствами и выразительными возможностями. Основанием для графики является, как правило, бумага. На неё наносится изображение карандашом, углем, тушью (пером), сангиной, т. е. такими техническими средствами, которые производят не цвет, а линию или однотонное пятно.

Графика, как и живопись, также подразделяется на различные виды в зависимости от способа исполнения, материала и техники, а также своего назначения.

Виды графики, различающиеся по способу исполнения

1. Уникальная графика – в основе которой лежит рисунок (карандашом или цветными карандашами, фломастером, углем, мелом, пастелью, тушью и т. д.), акварель, гуашь, коллаж, аппликация, фотомонтаж и другие способы создания композиции с помощью различных материалов, дающие в итоге графическое произведение как единственный, неповторимый образец.

2. Компьютерная графика – ритмы, фигурные комбинации которой формируются в электронных системах и воспроизводятся на экранах или печатаются принтером.

3. Печатная графика – дает возможность получить определенный тираж относительно равноценных, идентичных художественных произведений –

оттисков с доски, с металлической пластины, с камня, листа линолеума или другой основы, на которую нанесён соответствующий рисунок.

Виды графики, различающиеся по материалу и технике:

В зависимости от материала, от технического способа его обработки (гравирования) – механического (резьба, процарапывание) или химического (травление), от вида «глубокой», «высокой» или «плоской» печати существуют различные («техники») печатной графики. Прежде чем перейти к их разбору, дадим определение гравюры.

Гравюра – вид графики, включающий произведения (гравюры) исполненные посредством печатания с доски, обработанной различными способами гравирования.

гравюра на дереве (ксилография) – один из наиболее распространённых видов гравюры: печатная форма (клише) оттискивается способом высокой печати – с плоской поверхности деревянной доски, покрытой краской, не проникающей в углубления, вырезанные между элементами изображения.

линогравюра – гравюра на линолеуме либо на сходном с ним полимерно-пластическом материале.

литография – вид тиражной графики, способ плоской печати: оттиски (литографии) выполняются переносом краски под давлением с плоской поверхности камня (плотный известняк) или с заменяющей его металлической пластинки (цинк, алюминий).

гравюра на картоне;

офорт – вид гравюры на металле, где углубленные элементы печатной формы создаются травлением металла кислотами.

Виды графики, различающиеся по назначению:

1. Станковая графика – рисунок, не имеющий прикладного назначения, эстамп, лубок, представляющие собой отдельные листы, которые можно развешивать на стенах, раскладывать для показа в витринах, собирать в папках и которые никакой конкретной функции не несут. Станковая графика не имеет никаких тематических ограничений.

2. Книжная графика – связана с тем кругом образов, сюжетов или поэтических ассоциаций, которые соответствуют данному произведению литературы, данному изданию. Книжная графика включает текст (печатное или рукописное слово) и графические элементы, составляющие единое целое (иллюстрации, виньетки, заставки, буквицы, орнаментальные рамки, переплет, обложку, суперобложку и т.д.

3. Журнальная и газетная графика.

4. Промышленная (прикладная) графика – художественное проектирование товарных, почтовых, денежных знаков, эмблем, этикеток, товарных упаковок, а также экслибрисов, плакатов т. д. В качестве примера можно привести гравюры А. Дюрера, Рембрандта, Ф. Гойи, И. Е. Репина; литографии Э. Делакруа, Домье и т. д.

Скульптура – ваяние, пластика – вид изобразительного искусства, произведения которого имеют физически материальный, предметный объём и трёхмерную форму, размещённую в реальном пространстве.

Виды скульптуры, различающиеся по форме:

Круглая скульптура – скульптура, свободно размещающаяся в пространстве. Её произведения могут восприниматься при круговом обходе с разных точек зрения.

Рельеф – скульптура, в которой все объёмные изображения располагаются на плоскости. Выпуклый рельеф – барельеф и горельеф – наиболее распространён. С древних времен он создавался как часть архитектурного декора фронтонов, капителей, сводов и т. д.

Виды скульптуры, различающиеся по материалу и технике:

Обычными материалами скульптуры являются глина и обожжённая глина (керамика – терракота, майолика, фаянс, фарфор, шамот, бисквит и др.), гипс, камень (мрамор, известняк, песчаник, гранит и др.), дерево, кость, металл (бронза, медь, железо и др.). В соответствии с материалом выделяется и техника работы.

Виды скульптуры, различающиеся по назначению:

1. Монументальная скульптура – один из важнейших родов скульптуры, имевший первоначальное культовое, потом мемориальное назначение. К монументальной скульптуре относятся: однофигурные, многофигурные, конные памятники, мемориальные ансамбли, монументы в память выдающихся людей и событий, памятные статуи, бюсты и рельефы. Мемориальная скульптура устанавливается как в городском пространстве, так и в природной среде. Она призвана организовать архитектурный ансамбль, органично войти в естественный ландшафт. Произведения монументальной скульптуры разнообразны. К ним относятся:

а) памятники и мемориальные ансамбли – произведения монументального искусства, увековечивающие память о каком-либо лице или событии. Существуют различные типы памятников:

надгробные сооружения (надгробие)

ансамбли (некрополь, кладбище, мемориальный ансамбль);

Существуют классические мемориальные формы: крест; пирамида; курган; гробница; саркофаг; сень; усыпальница;

б) монументы – сооружение значительных размеров в честь какого-либо лица, лиц или выдающихся событий.

2. Монументально-декоративная скульптура – род скульптуры, по своей природе являющийся искусством синтетическим, тесно связанным с архитектурой и ландшафтом: она оформляет фасады (портики, ниши, парапеты) и интерьеры зданий, вводится в композицию мостов и триумфальных арок, фонтанов, малых архитектурных форм (гrotто, беседок, декоративных сооружений), включаются в естественную среду садов и парков.

3. Станковая скульптура – не связана ни с архитектурными, ни с городскими и парковыми ансамблями. Она предназначена для закрытых помещений – залов музеев, выставок, общественных или жилых помещений. Свое название получила от станка, или подставки, на которую устанавливается. Станковая скульптура сравнительно небольших размеров, она смотрится на близком расстоянии и не зависит от окружающей обстановки.

Жанр (фр. род, вид) – в изобразительных искусствах есть совокупность произведений, объединяемых общим кругом тем, предметов изображения (исторический жанр, бытовой жанр, батальный жанр, портрет, пейзаж, натюрморт, анималистический жанр, ню), а также авторским отношением к предмету, лицу (карикатура, шарж) либо способом их понимания и истолкования (аллегория, фантастика).

Современное понятие жанра получило наибольшее развитие на почве станковой живописи. Жанры живописи – подразделяются на: портрет, исторический жанр, батальный, мифологический, бытовой, пейзаж, натюрморт, анималистический, аллегорический, фантастический, ню, интерьер и др.

Портрет – жанр живописи, посвященный изображению конкретного человека или группы людей.

Необходимым требованием, предъявляемым к портрету, является передача индивидуального сходства. Сходство это не ограничивается лишь внешними признаками. Воспроизводя индивидуальный облик человека, художник раскрывает его внутренний мир и сущность характера. Наряду с неповторимым индивидуальным своеобразием портретист выявляет в облике модели типические черты, признаки эпохи и социальной среды.

Существует множество разновидностей портрета. По характеру изображения выделяются две основные группы: парадные (репрезентативные) и камерные.

Парадные (репрезентативные) портреты предполагают показ человека в полный рост (на коне, стоящим или сидящим). В парадном портрете фигура обычно дается на архитектурном или пейзажном фоне.

В камерных портретах используются поясное, погрудное или оплечное изображение, а фигура располагается на нейтральном фоне. Разновидностью камерного изображения с нейтральным фоном является интимный портрет, выражающий доверительные отношения между художником и портретируемой особой.

Портрет, в котором человек представлен в виде аллегорического, исторического, театрального или литературного персонажа, называют костюмированным. В наименования таких портретов обычно включаются слова “в виде” или “в образе” (например, «Екатерина II в образе Минервы»).

Различают аллегорический, мифологический, исторический портрет. Особую категорию портретного жанра составляют автопортреты, на которых художник изображает самого себя.

Портреты также дифференцируются по количеству изображенных на одном холсте. Помимо обычного портрета с одним изображенным выделяют двойной и групповой. Существуют парные портреты, написанные на разных холстах, если они согласованы между собой по композиции, формату и колориту. Чаще всего это портреты супругов. Нередко портреты образуют целые ансамбли – портретные галереи. Они изображают обычно представителей одного рода, включая здравствующих членов семьи и их предков. Портреты, сделанные после смерти изображенных людей по их прижизненным изображениям, называются посмертными. Портретные галереи иногда создаются по профессиональному, административному, семейному и другим признакам (например, галереи портретов членов корпорации, гильдии, офицеров полка и т.д.). Иногда при классификации используется сословный принцип: “купеческий”, “крестьянский”, портрет “духовного лица”

Портреты различают также по размеру, например, станковый “в натуру”, малоформатный и миниатюрный. В качестве выдающихся художников – портретистов можно привести Леонардо да Винчи, Рафаэля, Тициана, Рембрандта, Веласкеса, Ф.С. Рокотова, Д.Г. Левицкого, В.А. Серова, М.А. Врубеля и др.

Исторический жанр – посвященный историческим деятелям и событиям, общественно значимым явлениям в истории человечества. Традиционно к историческому жанру относились и библейские сюжеты. Однако в советский период они были отнесены к мифологическому жанру наряду с композициями на темы мифов древних культур.

В историческом жанре плодотворно работали и создавали шедевры такие художники как Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициан, Рубенс, К. Брюллов, Н. Н. Ге, И. Е. Репин и т. д.

Батальный жанр – жанр, связанный с изображениями битв, военных походов, ратных подвигов, разнообразных боевых действий и эпизодов военной жизни. Выдающимися художниками, работавшими в этом жанре, были Леонардо да Винчи, Микеланджело, Тициан, В. В. Верещагин, М. Б. Греков.

Мифологический жанр – жанр, посвященный героям и событиям, о которых рассказывают мифы древних народов. В этом жанре работали Рубенс, Веласкес, Александр Иванов и др.

В аллегорическом жанре олицетворяются отвлеченные понятия, изображаемые посредством ассоциаций с конкретными образами, существами, предметами (например, изображение Справедливости или Правосудия в виде женщины с весами в руках). Аллегорические изображения этого жанра обычно наделяются поясняющими их значение атрибутами. В этом жанре работали Джотто, Тициан, Пикассо и др.

Художники, работающие в фантастическом жанре создают изображения несуществующего, нереального, невероятного, созданных только их воображением, причудливо сочетают несовместимое. Этот жанр привлекал известных мастеров: Босха, Брейгеля, Гойю, Шагала, Филонова и др.

Бытовой жанр (в узком смысле слова, так называемая жанровая картина”) – жанр, определяемый кругом тем и сюжетов из повседневной, обычной, частной и общественной жизни человека, из крестьянского и городского быта. Художниками, успешно работавшими в этом жанре были А. Ватто, П. Рубенс, П. Брейгель-Мужицкий, А.Г. Венецианов, П.А. Федотов, В.Г. Перов, И. Е. Репин и др.

Пейзажный жанр – это изображение естественной или преобразованной человеком природы, окружающей среды, характерных ландшафтов, видов гор, рек, лесов, полей, городов, исторических памятников, всего богатства и разнообразия растительности.

Пейзаж подразделяется на

“исторический” или “героизированный” пейзаж (Пуссен, Лорен);
архитектурные “руины” (Робер);

пейзажи – ведуты, точно воспроизводят виды конкретных городов (Каналетто, А. Зубов);

марины, изображающие море в разное время дня при разном состоянии природы (Тернер, Айвазовский и др.).

По художественно-образной сущности пейзажи могут быть:

эпическими (Констебль, Шишкин);

романтическими (Рейсдаль, Тернер, Курбе, Айвазовский);

лирическими (Коро, Саврасов, Левитан).

Пейзаж может быть широким, панорамным, охватывать глубокие дали, а может изображать и укромные уголки природы, быть, как говорят, интимным.

Выдающимися художниками, работавшими в этом жанре, были Рубенс, Пуссен, А. А. Иванов, А. К. Саврасов, И. И. Шишкин, И. И. Левитан и др.

Натюрморт (с фр. мёртвая натура) – жанр, показывающий неодушевленные предметы, размещенные в реальной бытовой среде и организованные в единую группу. Выдающиеся художники, работавшие в этом жанре: Снейдерс, Сезанн, Домье, Мане, Пикассо, Ван Гог и др.

Интерьер – жанр, получивший развитие в живописи Голландии и Фландрии в конце 16 и 17 вв. Это были голландские церковные и домашние интерьеры. В первой половине 19 века этот жанр был развит в немецкой живописи и был представлен в произведениях художников школы Венецианова в России. В этом жанре работали Ян Вермеер, Анри Матисс, Валентин Серов, Винсент Ван Гог и др.

Анималистический жанр – жанр, посвященный изображению животных. В своих произведениях художник-анималист уделяет особое внимание художественно-образной характеристике животного, его повадок, среды обитания. В этом жанре работали такие выдающиеся мастера как А. Дюрер, Ф. Снейдерс, Е. Лансере, И. С. Чарушин и др.

Ню – жанр, посвященный изображению обнаженного тела (преимущественно женского), его художественная интерпретация натуры. В этом жанре работали Д. Веласкес, П. П. Рубенс, Рембрандт, А. Ватто, Ф. Гойя, Энгр, Брюллов, Курбе, Мане, Дега, Ренуар, П. Пикассо.

Жанры скульптуры – подразделяются на:

портретная скульптура – изображение человека (голова, бюст, торс, статуя) или скульптурной группы людей.

абстрактная – использующая нетрадиционные методы и материалы (из проволоки, надувные фигуры и т.д.)

пейзажная – чаще в форме рельефа.

натюрморт

анималистическая

В скульптуре жанровая классификация основана и на целевом назначении скульптурных произведений: памятник, надгробие, декоративный рельеф, медаль, гемма и т.д.

Жанры графики:

пейзаж (включая путевые зарисовки)

портрет

исторический

бытовой

аллегорический

карикатура (шарж) – жанр, использующий средства сатиры и юмора, гротеска, шаржа и художественной гиперболы.

Театр как вид искусства

Театр [от греч. Theatron – место для зрелища, зрелище] – вид искусства, особенностью которого является художественное отражение явлений жизни посредством драматического действия, сценического представления, возникающего в процессе игры актеров перед зрителями. Слово имеет несколько значений: 1) род (вид) искусства; 2) представление, спектакль; 3) здание, где проходят театральные представления. Театр относится к пространственно-временным видам искусства.

Театр – один из самых демократичных, общественно-значимых видов искусства, который тесно связан с жизнью народа, национальными, историческими корнями, традициями и современными достижениями культуры. Театральное искусство отражает богатый внутренний мир человека, его мировоззрение, гуманистические идеалы, стремления.

Театральное искусство – синтетический (или синкретичный) вид искусства. Театр – это синтез многих видов искусств, которые вступают во взаимодействие друг с другом (литература, изобразительное искусство, архитектура, музыка, хореография, кино, пантомима и др.). Подобный синтез в театре возможен, когда каждый вид искусства будет выполнять свою определенную функцию.

Театральное искусство – способ художественного отражения действительности и познания окружающего мира, эстетического воспитания масс. Отражение действительности, изображение характеров, событий,

конфликтов, их трактовка, оценка, утверждение идей происходят в театре посредством драматического действия, которое возникает в процессе игры актера перед публикой.

Окружающая действительность, события, характеристика персонажей отражаются через систему образов. Единый образный строй спектакля создается гармонией всех его элементов: драматургия, стилистическое и жанровое решение спектакля, актерское мастерство, организация сценического действия во времени (ритм, темп, настроение, подъем и спад эмоционального напряжения и т.п.) и пространстве (построение мизансцен, декорации и т.п.).

Театр – искусство коллективное. Главенствующую роль здесь играет творческий союз режиссера – драматурга – актера.

Основой театрального искусства является драматургия. В основе драматического представления лежит текст (пьеса). В результате переноса драматургического текста на сцену литературное слово становится словом сценическим.

Первые театральные представления включали в себя слово, пение, танец и движение. Они отличались синкретизмом (от греч. «синкретисмос» – «соединение»), то есть такой степенью слитности составных частей, что зритель не мог вычленив их в своем сознании и оценить каждую форму отдельно. Постепенно синкретизм сменился синтезом – намеренным соединением разных форм.

Самый древний исторически сложившийся вид – **драматический театр**. Его главным выразительным средством является слово. Смысл происходящих на сцене событий, характеры действующих лиц раскрываются с помощью слов.

Музыкальный театр

Опера [ит. *опера*, лат. *опера* – произведение, сочинение] – музыкально-драматическое произведение, содержание которого воплощается в сценических музыкально-поэтических образах и выражается с помощью инструментальной (оркестровой) и вокальной (сольной, хоровой) музыки. Опера сложилась в Италии на рубеже XVI-XVII вв. Опера является самостоятельным видом театрального искусства.

В XVI в. в европейском придворном искусстве сложился **балетный театр** [фр. *ballet*, ит. *valetto*, ср.-лат. *ballare* – танцевать] – вид театрального искусства, сочетающий хореографию, музыку и драматургию. Сформировался на основе придворных и народных танцев. В балете события, взаимоотношения персонажей показываются в движении и танце. В

балетных спектаклях заняты солисты, а также корифеи (в русском театре так называли главного артиста кордебалета, танцевавшего на первой линии), кордебалет (участники массовых сцен). Балетный и оперный спектакль имеет либретто (содержание).

Оперетта [итал. *operetta* – маленькая опера] как самостоятельный вид музыкального театра сложилась в 1850-е гг. во Франции. Оперетта является и музыкальным жанром, и самостоятельным видом театрального искусства. Оперетта, как вид театра, занимает промежуточное положение между оперой и драмой. Оперетта – музыкально-сценический показ, в котором музыкально-вокальные и музыкально-хореографические номера чередуются с разговорными сценами. Основу музыкальной драматургии определяют формы массово-бытовой и эстрадной музыки (главным образом куплетная песня и танец). В оперетте используются и специфические оперные формы (ария, ансамбль, хор, увертюра), простейшие по своему строению, что вместе с общедоступным характером музыки отличают оперетту от комической оперы с разговорными диалогами. Музыкальные и хореографические номера в оперетте драматургически взаимосвязаны и являются основными носителями драматического действия и идейно-образного смысла. Сюжеты оперетт обычно комедийные, легкие, развлекательные, где разговорные диалоги чередуются с пением и танцами.

Мюзикл [от англ. *musical* – музыкальный, мелодический] – сокращенная форма понятий «*musical comedy*» (музыкальная комедия) и «*musical play*» (музыкальная пьеса, музыкальное представление). Мюзикл – музыкально-сценический жанр, использующий выразительные средства эстрадной и бытовой музыки, драматического, хореографического и оперного искусства. Мюзикл – основан на синтезе музыки, драмы и хореографии на свободных (автономных) началах. Эта характеристика позволяет относить мюзикл к смешанным (синтетическим) жанрам. Мюзикл имеет жанровые разновидности: мюзикл-опера, мюзикл-оперетта, мюзикл-драма и др. Жанр мюзикла сформировался в конце XIX в. в США. Мюзикл, также как и опера, балет, оперетта, является и жанром и видом музыкально-театрального искусства. Определяющими жанра мюзикла являются три главных компонента – текст, музыка и хореография. Сюжет мюзикла может быть как комическим, так и драматическим, а мелодии часто становятся шлягерами. Свое широкое развитие мюзикл получил в 1920-х гг. в США, а после Второй мировой войны – на сценах Англии, Австрии, Франции. Наиболее удачные мюзиклы были экранизированы («Кабаре», «Иисус Христос – суперзвезда», «Звуки музыки», «Призрак оперы» и др.).

Тема 2. Искусство Древнего мира

Основные черты развития искусства первобытного общества.

Первобытное искусство – возникло в позднем палеолите (ок. 30 тыс. до н. э.) Отражает образ жизни первобытного человека – охоту и рыболовство. Настенные изображения {рельефные, графические и живописные) явились средством фиксации и передачи из рода в род духовной культуры. Искусство основывалось на одухотворении сил природы (анимизм) и культе животных – (тотемизм). В течение тысячелетий совершенствовалась техника изображения. Первобытное искусство раскрывает зарождение всех видов изобразительного творчества и архитектуры.

Вся история первобытного общества разделяется на три основных периода:

- Эпоха первобытного стада (каменный), подразделяющаяся на:
 - палеолит (древний каменный) – 2млн.- 10 тыс. лет до н.э.,
 - мезолит (средний каменный) – 10-6 тыс.лет до н.э.,
 - неолит (новый каменный) – 6-2 тыс.лет до н.э.;
- Эпоха родовой общины (бронзовый) – 2-ое тыс. до н.э. (матриархат и патриархат);
- Эпоха разложения первобытной формации, период высшей демократии или первобытно-соседской общины (железный) – с 1 тысячелетия до н.э.

Искусство эпохи палеолита и его особенности (35-10 тыс. лет до н.э.).

Палеолит, в свою очередь, содержит три периода:

Древний (нижний) – до 150 тыс. лет до н.э.,

Средний – 150-35 тыс.лет до н.э. (пятна на каменных плитах, пещеры ля Фераси),

Верхний (поздний) – 35-10 тыс.лет до н.э, содержащий два периода – Ориньяк-Саморейский (35-20 тыс.лет до н.э.) и Мадлен (20-10 тыс.лет до н.э.). Поздний палеолит. Ориньяк-Саморейский период. Первые шаги в области изобразительного искусства. Появляются гравированные изображения, рисунки, сделанные краской, рельеф и круглая скульптура (Франция, Испания). В основном изображения животных, но появляются и человеческие фигуры (женщин).

Период Мадлен.Появляются разноцветные изображения. Альтамирская пещера (Испания). Изображения животных группируются в один сюжет (табун лошадей из грота Шаффо – Франция). Изображения животных и птиц

(Костенки, Гагарино, Авдеево в России). Ощущается гармония, симметрия, ритм (Мезино на Украине). Наскальные росписи в Альтамировской пещере в Испании (Бизон – красной краской; нежная, трогательная лань). Наскальные рисунки и росписи в пещерах эпохи палеолита на юге Франции (Голова оленя – пещеры Нао, «Зал быков» – пещера де-Ляско).

Особенности искусства эпохи неолита (новокаменный век). Новая техника обработки камня. Гончарное производство и строительное дело говорят об оседлости. Переход от матриархата к патриархату. Развиваются условно-орнаментальные формы изображения, украшаются предметы, находившиеся в распоряжении человека. Изображения отвлеченных от натуральной природы форм: крест, спираль, треугольник, ромб. Фигуры птиц, человека стилизуются и встречаются в украшениях сосудов. Глиняные женские статуэтки часто покрываются узорами. Орнаментом наши предки старались выявить форму и назначение. В мелкой пластике встречаются женские фигурки с большим числом условностей. Широкое распространение получили наскальные изображения, исполненные главным образом ударной техникой – Урал, Кольский п-ов, Онежское озеро, Сибирь.

Во всех этих районах неолитические охотники оставили живые выразительные изображения животных. На северо-востоке Европы попадаются многофигурные сцены. Животные идут всегда в одном направлении; длинные вереницы оленей или лосей, тянущихся вдоль реки. Изображение человека уступает изображениям животных.

Изобразительное искусство Древнего Египта

Периодизация:

Додинастический период – 5-4 тыс. лет до н.э. (разложение родового и становление классового общества).

Раннее царство – с 3000 лет до 2800 лет до н.э.,

Древнее царство – 28-23 в. до н.э.,

Среднее царство – 21-18 в. до н.э.,

Новое царство – 16-11 в. до н.э.,

Поздний период – 11- 4 в. до н.э.

Географическая замкнутость позволила стране развиваться без влияния внешних политических потрясений во всем своеобразие. Памятники древнеегипетского искусства имели в подавляющем большинстве культовое назначение. Замедленный характер развития древнеегипетского общества породил застойность религиозных представлений.

Ведущей в искусстве Египта всегда была архитектура, но египетское искусство всегда было комплексным и это его основная и наиболее

характерная черта. Архитектура тесно связана с заупокойным культом. Основным видом является мастаба – прямоугольная гробница в виде усечённой пирамиды с погребальными помещениями, расположенными глубоко под землёй.

Пирамида была центром единого комплекса заупокойных сооружений, включавшего ряд более скромных гробниц, молельни, святилище, заупокойный храм и другие ритуальные строения. Весь этот погребальный ансамбль по периметру был обнесён двухкилометровой стеной. Внутри пирамиды находится погребальная камера, в которой некогда хранился саркофаг фараона, а также другие помещения, соединённые коридором, имеющим форму лабиринта. Самая грандиозная – пирамида Хеопса

Возник тип храма, посвящённый богу солнца Ра. Храм прямоугольный, имел, открытый двор со святилищами по сторонам и с обелиском, вершина которого была обита золотом.

Частью архитектурного ансамбля в Гизе является статуя Большого сфинкса – гигантского льва с человеческим лицом. Длина – 57 м, высота – 20 м. Лицо сфинкса украшено клафтом — царским головным платком — и церемониальной бородой, статуя смотрит на восток, где рождается бог Солнца.

Рельефы на деревянных панелях из гробницы зодчего Хесира в Саккара (28 в. до н.э.). Зодчий Хесира изображён то стоящим с принадлежностями для письма и жезлом в руках – знаком его высокой должности, то сидящим за пиршественным столом. Его стройная фигура и тонкое лицо с резким профилем вырезаны на золотисто-коричневых досках утонченно тонким рельефом. Создается впечатление нервной игры мускулов под кожей. Рождается образ волевого, умного человека. Связь рельефных композиций с полосами иероглифических текстов. Все четко, все графично в рельефах. Рельеф мало возвышается над фоном, никогда не теряет связи с силуэтным рисунком. Рельефные изображения преобладали в рассматриваемую эпоху. Статуя писца из Саккара, статуя фараона Амененхета III и Рамзеса II.

Техника настенных росписей не была развита в той же мере. Древнеегипетская монументальная живопись (расположение живописи, сюжеты, особенности композиций).

Выполненные в гробницах росписи и рельефы выступали как бы «двойником» действительности. Изображенные на стенах сцены повседневной жизни служили гарантией того, что и в загробной жизни усопший будет располагать всеми теми благами, которыми он был окружен в жизни земной. Чаще всего изображались сцены сельскохозяйственных работ,

труда ремесленников, разного рода хозяйственных работ, охота, рыбная ловля, погребальные шествия, заупокойный культ, загробные пиршества, строительство лодок, игры детей, пlying лодки, животные и так далее. Разумеется, росписи изобилуют портретами самого хозяина гробницы. Как правило, он принимает подношения или следит за исполнением хозяйственных работ. Создание рельефов подчинялось нормам жрецов. При изображении фигуры человека использовался прием плоскостного расположения: ноги и лицо изображались в профиль, глаз и плечи – в фас, нижняя часть туловища – в трехчетвертном развороте. Использовались две техники рельефа – барельеф и углубленный рельеф. Барельеф – с поверхности стены удалялся материал вокруг очерченного контура фигуры – фигура немного выступает над поверхностью, служащей ей фоном. При углубленном рельефе, наоборот, лишний материал удалялся таким образом, что силуэты фигур и предметов оказывались углубленными в плоскость, служившую им фоном.

Характерно: фигуры фараонов, знати всегда совершенно неподвижны, застыли в торжественной важности. Их помещали вплотную к стенам в залах храмов, им молились, приносили жертвы.

Человек изображался всегда спокойным, уверенным в себе, здоровым, могучим. Головы – прямо, руки у сидящих покоятся на коленях, у стоящих – опущены. Статуэтки слуг и рабов полны движения, жизни (непосильная тяжесть труда).

Среднее царство – сюжеты: приход в долину Египта кочевников-азиатов, перевозка крупной статуи номарха (гробница Хнумхотепа II-20 в. до н.э.). Тональное объединение изображений с фоном.

Новое царство – росписи царских гробниц в некрополе Фив.

Особенности египетского скульптурного портрета. Использование инкрустации и цвета в скульптуре Египта. Однообразие спокойных неподвижных поз статуй. Мужские статуи – краснокоричневые, женские – желтые; волосы – черные, одежда – белая, глаза – инкрустированные. Все диктовалось требованиями культа. Скульптуры рассчитаны для рассматривания с одной стороны, как бы прислонены спиной к плоскости каменного блока.

Геометризация египетской скульптуры является ее характерной чертой.

Скульптура Раннего царства представлена статуями и статуэтками богов, царей, слуг, пленных из известняка, гранита, кварцита, дерева, кости, фаянса, меди, золота. Изображениям придавали спокойные, статичные позы, в связи с их религиозным, ритуальным назначением.

Обилие статуй в гробницах и храмах диктовалось нуждами погребального ритуала: статуи, изображавшие усопших, служили вместилищем их душ, их наличие в гробницах было непременным условием, обеспечивающим покойнику вечную жизнь. Для изображения лиц, имеющих божественный сан, использовались строго определенные приемы. Портретные изображения фараонов являются воплощением торжественности, монументальности и величия. Фараон мог быть изображен сидящим или стоящим.

Лица, не обладавшие божественным саном, такие как чиновники, представители низших сословий, семейные группы – валялись с большим реализмом.

Достаточно распространенной скульптурой является супружеская пара, которая может изображаться стоя или сидя (чаще всего мужчина изображается сидя, а женщина – стоя). Нередко супруги обнимают друг друга за талию. Иногда в семейных группах фигурируют дети.

В гробницах встречаются небольшие статуэтки, изображающие прислугу в момент совершения хозяйственных работ. Скульптуры, изображающие людей из низшего сословия, полностью нарушают канонические принципы, применявшиеся для изображения фараонов. Новые стилистические приемы характеризуют годы царствования фараонов Аменхотепа II, Аменхотепа III. Характерна полихромная раскраска статуй (статуя жены наместника Нубии – известняк, конец 15 в. до н.э., Каир). Незаконченный портрет юной Нефертити из песчаника, статуэтка Нефертити в немолодом возрасте.

Искусство Месопотамии

Искусство Шумера и Аккада (2850-2400гг. до н.э.). Богатый город государства УР. Впервые в истории общества Двуречья Лугальдагеси объединил весь Шумер и Аккад (южное и северное Двуречье) в одно государство.

Храмы и дворцы сооружали на искусственных платформах из утрамбованной глины. Применяли плоские перекрытия. Сырцевой кирпич, изредка обожженный. Стены, выходящие на улицу, были глухими.

В Шумере сложился своеобразный тип культовой постройки – *зиккурат* – ступенчатая башня, прямоугольная в плане, выложенная из кирпича-сырца. В передней части устраивалось небольшое помещение.

Скульптура (35-40см. Известняк, песчаник, алебастр, бронза, дерево) Часто условно укороченные пропорции фигур. Фронтальное расположение. Фигуры статичны. Стоящие фигуры, редко с выдвинутой ногой, согнутые в

локтях руки сомкнуты ладонь в ладонь, руки у груди (мольба). Лица – крупный нос, тонкие губы, маленький подбородок, большой покатый лоб, инкрустированные глаза.

Известняковая статуя молящейся женщины, богини из Ашнунпака, статуя бога Аб-У, статуя Эбих-Иля.

Период Аккада (24-22 вв. до н.э.)

Дворец и храм Ашнунпака. Монументальная с декоративно-проработанными деталями медная голова царя Саргона Древнего (23 в. до н.э.). Дома без внутреннего двора с окожными проемами в верхней части. Искусство Ассирии (13-7 вв. до н.э.) находилось под сильным влиянием шумерийской культуры. В храме богини Инанны-Иштар – скульптуры шумерийского стиля. Однако ассирийское искусство более светское.

Архитектура – ведущий вид искусства. Города имели крепостной облик. Дворец конца 8 века до н.э. царя Саргона II выстроен на 14-метровой террасе из кирпича-сырца, облицован каменными плитами. Настенные рельефы дворца Саргона (8 в. до н.э.), сцены охотпрославляли царственных владельцев.

Росписи Ассирии совершенно аналогичны по сюжетам и принципам расцвечиванию рельефов, сначала четкий контур, а потом цвета.

Круглая скульптура. Обобщены, монументализированы их основные объёмы, отмечены небольшим количеством орнаментов (бахрома одежд, браслеты, серьги). Нет канонов в рельефном изображении, своеобразная выразительность и декоративность, разнообразие композиций.

Искусство Нового Вавилона (7-6 вв. до н.э.). В 612 году до н.э. столица Ассирии Ниневия была взята военачальником Набопаласаром.

Новый Вавилон – крупнейший торговый центр передней Азии. Сын Набопаласара начал осуществлять грандиозное храмовое, оборонительное и ирригационное строительство. Вавилон окружён на реке Евфрате каменной стеной с 8-ью воротами.

Святилище бога Мардука-Эсагила (ворота Иштар).

Ворота богини Иштар-Анбуршату (6 в. до н.э.) – 4 башни, арка, от которых к храму верховного бога Вавилона Мардука вела процессионная дорога.

Дворцы Вавилона. Внизу композиции помещены фигуры идущих львов. Небольшой сад, примыкавший к Южному дворцу, был устроен на нескольких террасах – “Висячие сады”.

Тема 3. Искусство эпохи Античности

Этапы развития.

1. Древнейший период – эгейская культура (3-2 тыс. до н.э.).
2. Гомеровский и раннеархаический период (11-8 вв. до н.э.).
3. Архаический период (7-6 вв. до н.э.).
4. Классический период (5 в. до последней трети 4 в. до н.э.).
5. Эллинистический период (4 в. до н.э.-1 в. до н.э.).
6. Период развития племен Италии, этрусская культура (8-2 вв. до н.э.).
7. «Царский» период Древнего Рима (8-6 вв. до н.э.).
8. Республиканский период Древнего Рима (5-1 вв. до н.э.).
9. Императорский период Древнего Рима (1-5 вв. н.э.).

Искусство Древней Греции.

Эгейская культура как связующее звено между Востоком и Древней Грецией. География и хронология эгейской культуры. Особенности эгейской культуры. Ансамбль Кносского дворца и дворца в Фесте, специфика их планировки. Характеристика памятников материковой Греции: Микены и Тиринф. Декоративный характер фресковых росписей, их композиционные особенности. Вазопись; бытовая утварь из камня и керамики, серебра, золота. «Львиные ворота» – первый известный пример в эгейском искусстве монументальной скульптуры. Фигуры животных выполнены реалистически. Посмертная маска из золота и ювелирные изделия. «Сокровищница Атрея». Светский характер эгейского искусства и его роль в формировании античной культуры.

Искусство Эгейского мира. Общая характеристика. Основные этапы развития. Значение для возникновения греческой художественной скульптуры. Искусству Эгейского мира был присущ светский характер. Культурный период 3-2 тыс. до н.э. принято называть эгейской культурой.

Раньше других районов Эгейского моря в эпоху бронзы вступил на путь интенсивного культурного развития остров Крит.

Монументальная живопись дворцов в Кноссе и Тиринфе (15 км от Микен). Прикладное искусство. К 16в. до н.э. относится миниатюрная фреска из Кносса (праздник девушек). Девушки в нарядных платьях ведут хоровод. Жизненно нарисованы группы сидящих женщин с выразительными жестами рук. За оградой толпа мужчин, написанных коричневым тоном, выделены только глаза и волосы.

Фрески здесь представляют собой скорее раскрашенный локальными тонами рисунок. Мужские фигуры раскрашены в коричневые, женские – в

светлые тона. Много изображений растений. Сюжеты на фресках и вазах – из жизни моря.

Тиринф – крепость (вторая половина 2 тыс. до н.э.). Пол зала, покрытый толстым слоем штукатурки, расписан шашками, внутри которых нарисованы дельфины и осьминоги. Стены украшены фресками.

Несколько раз дворец перестраивался. Сохранились фрагменты фресок разного времени. Наиболее ранний изображает девушку в одежде критского фасона, несущую коробочку. Это часть композиции – торжественная процессия с дарами. На фрагменте росписи со сценой охоты изображён мчащийся во весь опор кабан. Третий фрагмент показывает выезд двух женщин на колеснице.

Эгейское прикладное искусство. Микены – художественные вещи, открытые в шахтовых гробницах, можно разделить на три группы: одни выполнены в местном стиле, другие – под влиянием критского искусства, третьи – привозные.

Микенская керамика, хотя и не может равняться с критской изяществом и разнообразием форм, но превосходит её в техническом отношении: черепок сосуда более тонкий, лучше обожжённый, краски более прочные. Части на микенских вазах – изображения морских мотивов: осьминоги, известные нам на критских вазах, здесь приобретают часто орнаментальный характер. Микенские кубки, кувшины с узким горлом и скобообразной ручкой находят при раскопках во многих местах эгейского мира.

Древнегреческое искусство как высочайший этап развития мировой художественной культуры. Философско-эстетическая платформа греческого искусства: космологичность, рационализм, антропоцентризм. Праздничный, состязательный и зрелищный характер греческой культуры. Связь искусства с древнегреческой мифологией и религией. Основные этапы греческого искусства: гомеровский (XI–VIII вв. до н.э.), архаика (VII–VI вв. до н.э.), классика (V–IV вв. до н.э.), эллинизм (конец IV–I вв. до н.э.).

Храмовая архитектура. Дорический, ионический и коринфский архитектурные ордера. Синтез архитектуры и скульптуры на примере Афинского Акрополя. Иктин и Калликрат – выдающиеся зодчие Древней Греции: Афинский Акрополь. Знаменитые архитектурные памятники: храм Посейдона близ Неаполя, храм Зевса в Олимпии, храм Аполлона в Дельфах. В 447 году до н.э. проводились работы по реконструкции Афинского Акрополя под наблюдением скульптора Фидия.

Пропилеи (входные ворота) – скульптор Мнесикл. Левое северное крыло – пинакотека (собрание произведений живописи), правое южное – библиотека.

Асимметричная композиция, уравновешенная небольшим храмом Nike Аптерос (Бескрылой богине победы Nike) – архитектор Калликрат. Храм выполнен в ионическом стиле.

На самом высоком месте Акрополя – *храм Парфенон*, посвященный Афине Парфенос (Афине-Деве); храму принадлежит ведущая роль в ансамбле, храм стоит в три/четверти от Пропилей – зрители видели весь объём сооружения; храм имеет дорические формы, – архитекторы Иктин и Калликрат.

Невдалеке можно было видеть несохранившуюся статую Афины Парфенос (воительницы) работы Фидия. За ней *храм Эрехтейон* небольших размеров, посвящённый Афине Палладе и Посейдону, из мрамора, в ионическом стиле, несимметричный (целлы Афины Паллады, Посейдона; два портика – большой северный и малый южный портик кариатид).

Фриз Парфенона с изображением двенадцати олимпийских богов и панафинейского шествия (длина фриза около 160 м, высота – 1 м; низкий рельеф). Начало шествия в юго-западном углу фриза, далее процессия продвигалась по западной, северной и восточной сторонам. Центр восточной стороны – жрец и жрица храма, принимающие подарки для богини, по обе стороны от жрецов – две группы сидящих богов.

Полная свобода движения, лёгкость одежд, фигуры богов, простых смертных – идеал греческой красоты. Наличие непрерывного фриза является признаком ионического ордера. Вазопись как оригинальный вид изобразительного искусства древних греков. Чернофигурные и краснофигурные вазы: круг образов. Эволюция греческой скульптуры. Расцвет скульптуры в творчестве Мирона, Фидия, Поликлета, Праксителя, Леохара, Скопаса, Лисиппа.

Статуя крылатой Nike – попытка передать полёт. Работа аттического мастера «Кора в пеплосе». Кора Акрополя полны изысканой пластики.

К 470 году до н.э., как показывает фрагмент статуи – голова атлета с Афинского акрополя («Белокурый юноша»), в греческом искусстве сложился новый тип лица – продолговатый, прямая линия лба и носа.

Мраморные фронтоны храма Афины Афайи на острове Эгине близ Аттике – памятник переходной эпохи, где сильны старые художественные приёмы и вместе с тем проявляется новое в скульптуре.

Фронтонные группы изображали сцены борьбы греков с троянцами. Центр западного фронтона занимала фигура Афины, выполненная в архаическом стиле. По сторонам – фигуры воинов, – соблюдался принцип одномасштабности фигур; улыбки воинов условны, рисунок кудрей декоративен – архаические черты; позы не динамичны.

Восточный фронтон – сохранилась фигура умирающего воина, – попытка показать страдание.

Фронтальные композиции в храмах Олимпии и Парфеноне более поздние и более реалистичные. Сравнение фронтальных композиций греческих храмов в Эгие, Олимпии, Парфеноне.

Развитие фронтальных композиций греческих храмов (фронтоны храма Артемиде на острове Хорфу, храма Афины на о.Эгина, храма Зевса в Олимпии и Парфеноне).

В 6 веке до н.э. появляются фронтоны со сложными многофигурными построениями, и постепенно художники добиваются размещения многофигурной композиции в треугольном поле фронтона. Фигуры раскрашивались в сине-красные цвета. Новая трактовка как бы струящихся складок одежд сидящих богов, многопланового изображения битвы. На синем фоне фронтона чётко выделялись обнажённые человеческих фигур, оставленные в цвете мрамора, волосы – красные, одежда – красным, синим и сине-зелёными тонами.

Храм Зевса в Олимпии (465 гг. до н.э.). Восточный фронтон отображает миф о состязании, положившем начало Олимпийским играм, западный фронтон – битву кентавров.

Парфенон. Восточный фронтон – сцена рождения Афины из головы Зевса в присутствии Олимпийских богов. Западный – спор Афины с Посейдоном из-за господства в Аттике, – это вершина композиционного решения многофигурной группы.

Искусство высокой классики (5в. до н.э.)

Демократический строй создавал условия для развития культуры.

Имена, составившие славу мировой культуры:

философ Сократ,

литераторы Эсхил, Софокл, Еврипид,

скульпторы Фидий, Мирон, Поликлет,

живописцы Полигнот, Аполлодор,

учёные Геродот, Гиппократ.

Скульптор Мирон: «Дискобол». «Афина и Марсий» – знаменитая группа Мирона, стоявшая некогда на Афинском акрополе, изображала

Афину, бросившую изобретённую ею флейту, и силена Марсия. Скульптор Фидий (колоссальные статуи): Афина Парфенос и Зевс в Олимпийском храме, а также Афина Промехос из бронзы, стоящая на площади Афинского акрополя. Скульптор Поликлет – мастер бронзовой скульптуры, теоретик искусства (написал сочинение «Канон»). Воплощением его правил была статуя юноши коленосца «Дорифор», обнажённый юноша атлетического сложения. Другие произведения: статуя победителя «Диадумен», «Раненая амазонка».

Особенности памятников архитектуры и скульптуры эпохи эллинизма: Пергам, Александрия, Родос. Ника Самофракийская, Венера Милосская, Лаокоон, камея Гонзага – шедевры эпохи эллинизма.

Искусство Древнего Рима

Искусство Древнего Рима: характеристика и место в культуре Античности. Этапы формирования. Искусство. Особенности стеновых росписей гробниц, владение техникой бронзового литья, ее применение в художественных промыслах. Капитолийская волчица – знаменитый памятник этрусской культуры.

Общественная архитектура периода Римской республики и Римской империи. Достижения римской архитектуры: выведение арок и сводов из камня, использование известкового раствора для скрепления камней, возведение куполов для перекрытия круглых зданий. Новые архитектурные сооружения: базилики, триумфальные арки, термы, инженерные постройки, многоэтажные «доходные дома». Знаменитые памятники древнеримского зодчества: Колизей, термы Каракаллы, Пантеон в Риме.

Особенности и периодизация искусства Древнего Рима.

История Рима начинается как история небольшой родовой общины на Тибре. 1. Искусство этрусков.

2. Искусство Рима времен республики.

3. Искусство Рима эпохи империи.

Искусство Рима эпохи империи.

Искусство конца 1 в. до н.э. – 1 в. н.э. служило укреплению авторитета императорской власти.

Возведение сводов и куполов большого размера (бетонно-кирпичная система). Архитектура отличалась большой простотой композиционных решений. В 13 году до н.э. построен театр Марцеллы. Частные дома типа особняков, многоэтажные доходные дома.

Колизей – самый большой амфитеатр.

2 в. до н.э. – «Пантеон» Апполодека Дамасского.

Термы Каракаллы, стены Аврелиана, дворец в Солоне.

4в – арка Константина в Риме.

Изобразительное искусство, скульптура (1в. до н.э. – 1в. н.э.).

Официальный стиль в портрете и рельефе на основе греческой классики. Статуя Августа и его жены Ливии. В портретах частных лиц августовского времени развивается

старая традиция реалистического портрета. Алтарь Мира на Марсовом поле. Камея Августа. Новые художественные формы, большая реалистичность, динамичность. Портрет Клавдия.

Хотя формы тела идеализированы, но лицу приданы индивидуальные черты. «Портрет Нерона», «Бюст Веспасиана». Знаменитая арка Тита.

2в. н.э. – «варваризация» античного стиля. «Андреан», «Антиной» – любимец императора.

Искусство Рима времен республики.

Имперские форумы Цезаря, Августа, Веспасиана, Нервы и Трояна..

Государственный архив – Табумериум; перед ним храм Согласия и Веспасиана. На юго-западе храм Сатурна. Рядом большая базилика Юлия. Далее храм близнецов Кастора и Полукса. Северо-восточная стена застроена ранее базиликой Эмилия. Главная трибуна на стороне Капитолия, а справа Триумфальная арка. Полное овладение греческими орденами. Храм Весты и храм фортуны на Бычьем форуме.

Художественные стили древнеримской живописи, помпейские росписи, мозаика.

Индивидуализация образов в римском скульптурном портрете. Обогащение пластики рельефами на бытовые и исторические темы. Появление групповых портретных композиций. Живописные портреты из Эль-Фаюма. Значение античной культуры для развития европейского искусства Нового времени.

Древнеримский скульптурный портрет.

Бронзовая капитолийская волчица, памятник-символ Рима, работа этрусских мастеров. Мастера 1 в. до н.э., работая над портретом, точно следовали натуре, часто по мертвому лицу. Характерным являются небольшие размеры бюста, захватывающие полплеча.

Изображались исключительно мужчины пожилого возраста. Лица женщин также очень точно передают некрасивые грубоватые черты покойных. Появляются портреты более одушевленные: живое выражение передается движением бровей, взглядом, легким поворотом головы. Таков

портрет Юлия Цезаря из Тискулума – пожилой энергичный человек с умным и спокойным выражением лица. 1 в. до н.э. – 1 в. н.э.

Портрет Ливии – жены императора Августа – индивидуальные черты властной императрицы.

Портрет Агриппы (зятя Августа) – развитие старой традиции реалистического римского портрета.

Четыре стиля Помпейской живописи.

I декоративный стиль (2 в. – 80 г. до н.э.) – расписывание архитектурных деталей стены.

II декоративный стиль – архитектурно-перспективный; детали рисуются на стенах.

III стиль канделябрный (в нач. н.э.). Подчеркивает плоскость стены и размеры небольшой жилой комнаты. Легкие трельяжи, канделябры, гирлянды, ювелирно-тонко выполненные цветы, орнаменты, миниатюрные сценки и натюрморты подчеркивают интимную уютность комнаты.

IV стиль. Этот стиль отличается пышностью украшений. Он может рассматриваться как продолжение традиции II-го, где перспективные архитектурные построения являлись основой. Стиль объединяет в себе богатство орнаментальных украшений III стиля и архитектурное построение II-го. Встречаются великолепные театральные декорации, подражающие фасадам дворцов, но более замысловатых, чем могли бы быть реальные.

Театр эпохи Античности

Античным [от лат. «antiquus» – «древний»] театром называют сценическое искусство Древней Греции и Древнего Рима, которое существовало в период с VI в. до н.э. по IV-V вв. н.э. Греческий театр достиг своего расцвета в V в. до н.э., расцвет римского театра приходится на III-II вв. до н.э.

Основой мировоззрения древних греков (до принятия христианства) была мифология. Мифология выросла из стремления понять и объяснить окружающий мир. У древних греков и римлян сформировался свой пантеон богов. В честь богов устраивались обрядовые праздники с элементами карнавализации.

В Пантеоне греческих богов особое место отводится богу Дионису, или Вакху (бог растительности, виноградарства и виноделия, позднее стал богом поэзии и театра). Диониса часто изображали в виде быка или козла. Спутники Диониса – сатиры – украшали себя виноградными листьями и плющом, пели и плясали во славу своего бога. В центральной части Греции в честь бога Диониса устраивались пышные праздники. Истоки

древнегреческого театра и драмы лежат в магических обрядах в честь бога Диониса.

Культ Диониса получает широкое распространение в VII-VI вв. до н.э. На праздниках, посвященных Дионису, распевались не только торжественные, но и веселые карнавальные песни. Диониса сопровождала свита ряженых. Участники праздничного шествия мазали лицо винной гущей, надевали маски и облачались в козлиные шкуры.

Из обрядовых игр в честь бога Диониса сформировались три жанра древнегреческой драмы:

трагедия (греч. *Tragōidia*, трагос – «козел» и оде – «песнь», т.е. «песнь козлов»). Название происходит от спутников Диониса – козлоногих существ – сатиров, которые прославляли подвиги и страдания бога.

комедия (греч. *Kōmōdia*, комос – шествие подвыпившей толпы ряженых, которые с шутками и насмешками выступали на празднике в честь бога Диониса и «оде», то есть «песнь комоса»).

сатировская драма (название происходит от хора сатиров, которые песнями сопровождали театральные действия). Сатировская драма имела веселый игровой характер и счастливый конец. Ее ставили как заключение к трагедии.

Первые театральные представления были организованы как состязания (соревнования) драматургов, хорегов и актеров. Государством назначался главный организатор – архонт – высшее должностное лицо города. Он давал разрешения на постановку пьесы. По его распоряжению набирали хор.

Все материальные расходы (в качестве общественной повинности): обучение хора, репетиции, костюмы и т.д. брал на себя богатый горожанин – хорег, которого назначал также архонт. У каждого принимавшего участие в соревновании поэта был свой хорег. Хореги, актеры и члены хора находились под особым покровительством.

В состязаниях участвовали 3 трагических и три комических поэта. Порядок выступлений определялся по жребию. Трагические поэты представляли 3 трагедии и 1 сатировскую драму (связаны единым сюжетом, составляли тетралогию). Комические поэты выступали с отдельными сочинениями.

Состязания драматургов и поэтов продолжались 3 дня. Каждый день с утра играли тетралогию одного драматурга. Под вечер исполняли одну комедию. Обычно пьеса ставилась один раз, и повторений не было.

Судили соревнования особые избранные лица.

Для победителей-драматургов устанавливались 3 награды, третье место означало поражение. Победитель-драматург получал от государства гонорар и награждался венком из плюща. Победитель-хорег имел право воздвигнуть памятник в ознаменование своей победы. На памятнике указывалось время представления, имя победившего драматурга, название его пьесы и имя хорёга. Результаты состязаний вносились в городскую книгу хранились в государственном архиве. Представления посещали мужчины, женщины и дети, разрешалось даже слугам и рабам.

Конструкция античного театра (амфитеатр) – орхестра, театрон, сена. Тип театрального здания в Древней Греции сложился под влиянием климатических условий и рельефа (холмистый ландшафт). Первые театральные постановки проходили на склонах холмов, где располагались зрители. Актеры выступали внизу на утрамбованной площадке – орхестре (от глагола орхеомай – «танцую»).

Театральные сооружения **не были самостоятельными постройками**, они входили в архитектурный ансамбль.

В V в. до н.э. в Греции сложился тип театрального здания, характерный для всей эпохи Античности. Конструкция театра имела три главные части:

Орхестра (от глагола орхеомай – «танцую») – выступали актеры, хор и выступали танцоры;

Театрон (от глагола теаомай – «смотрю») – места для зрителей

Сена (скене – «палатка», позже – деревянное или каменное сооружение). Сена располагалась по касательной к окружности орхестры. Размер театра определялся диаметром орхестры (11-30 м).

Расцвет древнегреческого театрального искусства приходится на V в. до н.э.

Творчество Эсхила (525-456 гг. до н.э.) связано с эпохой становления Афинской демократии. Им написано около 80 трагедий и сатирических драм. До нас дошли полностью только 7 трагедий и сохранились небольшие отрывки других произведений. Одна из основных тем трагедий драматурга – моральная ответственность человека за свои поступки и его наказание. Эсхил ввел в свои трагедии второго актера и тем самым открыл возможность более глубокой разработки трагического конфликта, усилил действенную сторону театрального представления. Это был настоящий переворот в театре. Персонажи стали сталкиваться на сцене друг с другом, обостряя конфликт и придавая действию движение. Значительна роль хора в трагедиях Эсхила. Песни хора обязательно исполнялись под аккомпанемент флейты, нередко сопровождалась танцами. Трагедии: «Персы», «Просительницы», «Прометей

Прикованный», трилогия «Орестея» (458 г. до н.э., которая включает трагедии «Агамемнон», «Хоэфоры», «Эвмениды») и др.

Софокл (496-406 гг. до н.э.) – поэт, драматург, государственный деятель, военачальник, актер, выступавший в собственных трагедиях. Вся драматическая деятельность Софокла сопровождалась успехами. На соревнованиях драматургов Софокл всегда удостоивался первой и второй награды. Им написано свыше 120 трагедий. До нас дошло только 7 его трагедий. Если у Эсхила главными героями были боги, то у Софокла – люди. Основное внимание в своих произведениях Софокл уделяет человеку, его душевным переживаниям. Софокл рисует борьбу человека за осуществление своих целей, показывает его мысли и чувства, страдания, выпавшие на долю. Герои трагедий Софокла – воплощение идеала гармонической личности. Греческая трагедия в творчестве Софокла достигает своего совершенства. Софокл ввел в трагедию третьего актера, увеличил диалогические части трагедии (эпизодии) и уменьшил партии хора. Действие стало более живым и достоверным. С именем Софокла связано введение в театральное искусство декорационной живописи. Трагедии Софокла явились художественным воплощением гражданских и нравственных идеалов рабовладельческой демократии периода ее расцвета. «Антигона» (ок.442 г. до н.э.), «Эдип в Колоне», «Царь Эдип» (ок.429 г. до н.э.) и др.

Еврипид (ок.485-406 гг. до н.э.). Творчество драматурга приходится на период кризиса афинской демократии. Им написано около 75-92 драм. До наших дней сохранились полностью лишь 18 драм и отрывков. Драматург расширил сюжетные рамки античной трагедии, приблизив своих героев к действительности. Он изображал людей такими, каковы они есть. Персонажи его трагедий являлись все же героями мифов, но они были наделены мыслями, стремлениями, чувствами, страстями, которые присущи простому человеку. Еврипид ставит своих героев в острые драматические ситуации и изображает их глубочайшие душевные страдания и противоречия. В трагедиях Еврипида участвуют 3 актера. Хор обладает некоторой самостоятельностью и иногда песни хора выражают мысли и взгляды самого драматурга. Еврипид значительно упрощает язык персонажей. Драматург вносит в свои трагедии много бытовых элементов и показывает такие события (сцены), о которых прежде лишь сообщалось кем-либо из персонажей или хором. Это сцены смерти, болезни, физических страданий, любовных переживаний. Драматург впервые выводит на сцену детей: «Медея» (431 г. до н.э.), «Ифигения в Авлиде» и др.

Аристофан (ок.446-ок.380 гг. до н.э.) – единственный комедиограф, произведения которого дошли до нас. Его творчество приходится на период кризиса античной рабовладельческой демократии. Им написано более 40 комедий. До нас дошло только 11. Комедии Аристофана были тесно связаны с народными формами театра. Персонажи его комедий воплощали какую-то одну черту человеческого характера в преувеличенном (пародийном) виде. В своих пьесах драматург поднимал различные вопросы: выступал против войн («Мир»), критиковал государственных лиц («Осы», «Всадники»), новые методы воспитания молодежи («Облака»), показывал социальные утопии того времени («Птицы», «Богатство»). Комедии Аристофана – это и вершина, и завершение древней аттической комедии: «Всадники», «Мир», «Лисистрата» (411 г. до н.э.), «Лягушки» (405 г. до н.э.), «Мир», «Осы», «Облака», «Птицы и др.

Драматургия и театр Древнего Рима

(истоки, народная и литературная драма – IV – конец I в. до н.э.).

Истоки римского театра и драмы восходят (как и в Греции) к обрядовым играм, карнавальным действиям, сельским праздникам в честь окончания жатвы. Культовым праздником римлян был праздник Сатурналий (в честь бога Сатурна).

Театральные представления в Древнем Риме устраивались во время государственных праздников. Театральные представления шли на: на празднике патрициев – Римских играх (проводились в сентябре в честь Юпитера, Юноны и Миневры), на празднике плебеев – Плебейских играх (ноябрь), Аполлоновых играх (июль). Спектакли давались во время триумфальных и погребальных игр, в честь выборов и т.д.

Здание римского театра. Первый постоянный театр в Риме был построен из камня в 55 г. до н.э. Он был сооружен Гнеем Помпеем Великим и вмещал 40 тысяч зрителей. В конце I в. до н.э. в Риме было построено еще два каменных театра: театр Бальба и театр Марцелла (сохранились только остатки наружной стены).

Римский театр являлся самостоятельным зданием городского типа, который не был связан с религиозным культом. Римские театры, в отличие от греческих, сооружались на ровном месте. Здание имело форму амфитеатра.

Орхестра римского театра имела форму полукруга. Ее размеры значительно уменьшились, так как в римском театре отсутствовал хор. Орхестра являлась как бы продолжением амфитеатра, где находились места для сенаторов и высших магистратов. Римский амфитеатр представлял собой систему сводчатых галерей, которые использовались как фойе и для перехода

из одного яруса в другой. Такая система галерей позволяла быстро заполнять зрительный зал. В древнеримских трагедиях и комедиях играли не любители, артисты-профессионалы. Их называли актерами [лат. *Actor* – «действующий») или гистрионами.

Римские актеры происходили из среды вольноотпущенных или рабов (в Греции актерами были свободные граждане). Актеры в Риме занимали низкое общественное положение (в Греции актеры пользовались уважением и почетом).

Среди известных римских актеров, которые пользовались славой и уважением были трагический актер Эзоп (VI в. до н.э.) и комический актер Квинт Росций (ок.130 г. до н.э. – ок. 62 г. до н.э.).

Римские актеры объединялись в труппы во главе с хозяином-антрепренером, который по договоренности с властями организовывал театральное представление, где сам обычно играл главные роли. Все женские роли исполнялись мужчинами.

Актеры-профессионалы, выступавшие в трагедиях и комедиях до Эзопа и Росция, в III-II вв. до н.э. играли без масок. Маска появилась в этих жанрах довольно поздно – в 130 г. до н.э. (по другим источникам – только с начала I в. до н.э., около 90 г.).

Актеры выступали в масках, костюмах и специальной обуви.

Родоначальником римской драматургии, первым создателем театрального римского репертуара считают Ливия Андроника (III в. до н.э.). Ливий Андроник – военнопленный грек, ставший рабом римского сенатора. Затем был отпущен на волю, где стал обучать греческому и латинскому языкам детей римской знати. Им написано 14 трагедий и 3 комедии.

Драматурги: Ливий Андроник, Гней Невий (ок.280-201 гг. до н.э.), Тит Макций Плавт (ок.254-184 гг. до н.э.), Публий Теренций (ок.185-159 гг. до н.э.), Луций Анней младший Сенека (ок. 4-65 гг. н.э.) и др.

Плавт (ок.254-184 гг. до н.э.) – римский актер и комедиограф, мастер паллиаты. До нас дошли 20 комедий полностью и 1 в отрывках. Большое место в комедиях Плавта отводится музыке и пению. Комедиограф ввел музыкальный элемент – кантики (*canto* – «пою»). Одни из кантиков представляли собой арии, другие исполнялись речитативом под музыкальный аккомпанемент. Комедии Плавта начинались с пролога, в котором рассказывалось о событиях, предшествовавших началу действия. Плавт использовал прием контаминация (от лат. «соприкосновение», «смещение») – то есть соединение в римской комедии сюжетных линий двух-трех греческих. Так, драматург в одной пьесе «смешивал» фрагменты

сюжетных линий пьес нескольких греческих авторов. Сюжет многих комедий был очень запутанным, сложным и требовал предварительного знакомства с произведением. Плавт довольно часто использовал в своих комедиях мотив двойника: братья-близнецы, персонажи с одинаковыми именами, сцены переодевания героев: «Ослы», «Персы», «Хвастливый воин», «Менехмы» (Близнецы), «Клад», «Амфитрион» и др.

Луций Анней Младший Сенека (ок. 4-65 гг. н.э.) – римский писатель, драматург, философ-стоик, политический деятель. Литературное наследие Сенеки: философские произведения и поэтические (трагедии, эпиграммы и сатира). Им написано 9 трагедий, сюжет которых был заимствован из греческой мифологии («Медея», «Федра» и др.). Структура трагедий: по своему строению трагедии Сенеки мало отличаются от греческих: партии хора чередуются у него с партиями героев, на сцене находятся не более трех актеров одновременно. Герои трагедий Сенеки – люди, наделенные сильными страстями. Изображение этих страстей, невольно приводящих героя к гибели, изображение сильных аффектов, чудовищных пороков, состояний, близких к патологии – все это становится главным для драматурга и поэта. Персонажи трагедий Сенеки однолинейны: драматург выделяет какую-либо одну черту в характере и доводит ее до предела. В драмах Сенеки постоянно встречаются сцены страшной мести, кровавых преступлений. Очевидно, это было отражением тогдашней жизни с ее атмосферой и жестокими репрессиями. Творчество Сенеки оказало огромное влияние на формирование трагедии Нового времени.

Тема 4. Искусство эпохи Средневековья

Основой духовной жизни европейцев в эпоху Средневековья стало христианство (принято в I в. н.э.). Церковь являлась ведущим и наиболее авторитетным социальным институтом, определяющим развитие всех направлений духовной жизни.

Искусство Средних веков – церковная архитектура, скульптура, иконопись, мозаика, фрески, музыка, литература – подчинялось задачам христианского богослужения.

В эпоху Средневековья складывается европейская система образования – комплекс «семи свободных наук» (*Septem artes liberales*):

Тривиум: грамматика (умение читать и писать), риторика (умение вести религиозную беседу), диалектика (искусство вести спор, беседу);

Квадривиум: арифметика (счет), геометрия (символика фигур), астрономия (расчет церковных праздников), музыка (церковное пение).

Грамотность в эпоху Средневековья являлась привилегией аристократов, духовенства, социальным преимуществом, доступным немногим. Отсюда: грамотный, образованный человек – *docti*, а необразованный, неграмотный, невежда – *idiotae*.

Культурным и образовательным центром выступает храм, монастырь. В эпоху позднего Средневековья открываются первые европейские университеты. Подавляющее большинство произведений искусства эпохи Средневековья анонимно.

Периодизация:

-раннее Средневековье (V-XI вв.)

-высокое (зрелое) Средневековье (XII-XIII вв.)

-позднее Средневековье (XIV-XVI вв.)

Архитектурные стили Средневековья

Периодизация западноевропейского Средневековья: V–IX вв. – искусство франков (Меровингов и Каролингов); X–XII вв. – романский стиль; XII–XVI вв. – готический стиль.

Художественная культура варварских королевств. Тератологический стиль в изделиях декоративно-прикладного искусства. Оформление рукописных книг (инициалы, миниатюры, инкрустация переплетов). Строительство каменных церквей, рельефные изображения святых.

Значение романского стиля в западноевропейском искусстве. Главные архитектурные сооружения романского стиля: замок-крепость и храм-крепость. Основные черты романской архитектуры. Скульптура как неотъемлемая часть храма. Каменные «Библии»: рельефы с изображениями событий священных преданий. Росписи и витражи храмов. Памятники романского искусства: монастырь Клуни во Франции, Собор в Вормсе в Германии, Пизанская башня в Италии.

Романской обычно называют западноевропейскую архитектуру XI-XIII вв., поскольку она наследовала некоторые черты архитектуры и отдельные строительные приёмы римлян, а также была наиболее распространена у романских народов. И то, и другое условно, так как рассматриваемый период далеко выходит за рамки указанных признаков и представляет собой яркое и самобытное явление, практически распространившееся на архитектуру всех стран Западной Европы. Это исторический стиль зрелого средневековья, характеризующийся общностью типов зданий, их конструктивных приёмов и выразительных средств. Собственно, романскому периоду (XI-XIII вв.) предшествовал довольно длительный период архитектуры раннего средневековья (V-X вв.).

Архитектура раннего средневековья несёт на себе следы общего относительного застоя в развитии экономики и культуры западноевропейских стран. Строительные достижения древних римлян были в значительной мере утеряны, уровень строительной техники снизился. С развитием феодальных отношений постепенно складываются новые типы укрепленного жилища феодалов, монастырские комплексы и развивается культовое строительство, в котором встречаются как центрический тип композиции (главным образом – баптистерии), так и базиликальный. Ведущее место в формировании западного средневекового храма занимает базилика.

Своими истоками средневековая базилика уходит в позднеимперскую архитектуру, когда начал складываться тип раннехристианского храма. Среди них построенная Константином базилика св. Петра в Риме, 330г. и ряд последовавших за ней храмов в Риме и других городах (базилика св. Павла в Риме, IV-V вв.; базилика св. Аполинария в Равенне, VI в., и др.). Они представляли собой фронтально-осевую композицию с вытянутым по основной оси пространством, разделённым двумя или четырьмя рядами колонн на три-пять нефов. Средний был значительно шире и выше остальных и освещался сквозь окна, устроенные в верхней части стен. Ряды опор, разделяющие нефы, обычно делались в виде аркад на колоннах, пролёты между ними имели плоские перекрытия по деревянным балкам, в основном нефе подвешиваемых к деревянным фермам. В глубине среднего нефа, где устанавливался алтарь, делалась апсида, а для расширения предалтарного пространства, предназначенного для духовенства, часто устраивался поперечный неф – трансепт. Перед зданием иногда устраивался окружённый галереями двор – атриум посреди которого стояла чаша для обряда крещения.

В дальнейшем развитии этот тип базилики совершенствовался путем увеличения площади для алтаря и размещавшегося перед алтарем хора, а также появлением перед основным залом дополнительного помещения – нартекса, куда допускались «оглашенные», т.е. люди еще не принявшие христианства. Иногда в крупных храмах боковые нефы делились на два яруса. Устройство второго яруса давало возможность увеличить вместимость храма. Так, в XI в. сложилась традиционная схема базилики с планом в форме латинского креста (с одной удлиненной ветвью), с трансептом и тремя апсидами, из которых центральная достаточно увеличена, чтобы вместить хор монахов. Западный конец церкви, где помещался хор для мирян, обычно фланкировался двумя башнями, поскольку помимо своих основных функций

храмы часто имели и важное оборонное значение. Позднее в некоторых храмах над средокрестием (местом пересечения среднего нефа и трансепта) возводился купол или конусообразный шатер.

В период зрелой романской архитектуры (XII в.) принцип дифференциации конструкции начинает появляться и в структуре сводов, внутренняя поверхность которых опоясывается выступающими ребрами – гуртами (нервюрами). Предварительно выложенные из тесаных камней, гурты позволяли облегчить свод, а в процессе возведения конструкции служили опорой для деревянной опалубки.

Основным материалом для возведения крупных построек служил камень местных пород, главным образом известняк. Применялись также разноцветные камни вулканического происхождения (в некоторых областях Франции), гранит (в Нормандии), а для облицовки – мрамор (в Средней Италии). Кирпич применялся главным образом в северных областях Франции, в Германии и Нидерландах.

Своды романских зданий выполнялись по деревянным кружалам. В целях экономии материала камни для укладки стен имели различную длину и высоту. Выравнивались по высоте лишь камни, находящиеся в одном горизонтальном ряду; сами же ряды часто имели различную высоту. Отеска камня и его окончательная обработка, включая резьбу по камню, производилась до укладки квадров на место. При этом тщательно обрабатывалась лишь лицевая сторона.

В эпоху романской архитектуры центрами монументального строительства были монастыри, в которых храм был религиозным и общественным центром, а также последним убежищем при нападении противника. Структура храма с нартексом, базиликальным залом, трансептом, хором, апсидой и угловыми башнями соответствовала ритуальным канонам, а также общественным и оборонительным функциям.

Важнейшим очагом экономической и культурной жизни Франции в романский период была расположенная в центре страны Бургундия, где особенно влиятельной была власть римской церкви. Ее центр – крупнейший монастырь в Клуни, оказал большое влияние на развитие романского типа храма; в течение X-XI вв. здесь была построена огромная пятинефная базилика и рядом с ней развился монастырский комплекс, характерный для романского периода. К бургундской школе относится и церковь Магдалины в Везлэ (начало XII в.) – характерный пример развитого типа романского храма. Она представляет собой трехнефную базилику с развитым хором, окруженным капеллами. Это один из первых храмов, в котором центральный

и боковые нефы перекрыты крестовыми сводами. Своды среднего нефа отделены друг от друга подпружными арками, опирающимися на полуколонки основных устоев. Членения интерьера подчеркивают конструктивный каркас здания.

Романские храмы рейнской и особенно саксонской школ отличаются особой массивностью и простотой форм. Среди них выделяются церковь Михаила (XI в.) и церковь Годерхардта (XII в.) в Гильдесгейме, соборы в Шпейере (XI-XII вв.), Майнце (XI-XIII вв.), Вормсе (XI-XIII вв.) и др.

Полной противоположностью суровой простоте германских храмов были многие романские постройки Италии, часто отличавшиеся пластичностью и нарядной легкостью форм. Здесь в наибольшей степени на архитектуру воздействовало античное наследие. В разработке фасадов и интерьеров применялись классические формы (аркады, колоннады, античные детали и т.п.), иногда использовался в облицовке мрамор с орнаментальной инкрустацией различных цветов, получили многообразную разработку легкие арочные галереи и т.п. Наряду с базиликальными зданиями (церковь Сан Миниато во Флоренции, 1013 г.; собор в Пизе, начат в 1063 г.) широкое распространение получили центрические здания баптистериев (баптистерий Сан-Джованни во Флоренции, 1059 г. баптистерий в Пизе, начат в 1153 г.).

В романскую эпоху формируются монастырские комплексы, включавшие помимо храмов сакристии (помещения для облачения духовенства), трапезные, больницы, библиотеки, странноприимные дома, пекарни, конюшни и другие здания и помещения. Все основные здания группировались вокруг внутреннего двора – клуатра, обычно примыкавшего к боковому фасаду церкви. Монастырские комплексы оказывали прямое воздействие и на градостроительную структуру, особенно если они возводились на окраине старых городов. Однако активное развитие самых укрепленных городов в основном началось в следующую, готическую эпоху (с XIII в.).

Для романского периода характерен тип замкнутого укрепленного жилища феодала – замка, обычно возводившегося на возвышенном и труднодоступном для противника месте. Уже к X в. сложился тип укрепленного жилища в виде башни – донжона, окруженного валами и рвом. Обычно первый этаж предназначался для хозяйственных служб и кладовых, второй служил жилищем феодала и верхний отводился для челяди и охраны. С конца XI в. форма донжона усложняется; для жилища феодала начинают строить отдельное здание, оставляя за донжоном функции оборонительного сооружения, служащего феодалу убежищем при взятии противником

оборонительных стен. Глубоко функциональная архитектура замков отличалась суровой простотой. Массивные стены и башни, узкие окна, общее выражение неприступности составляли его типичные черты. С XI в. территория замка окружалась каменной крепостной стеной с башнями. В систему оборонительных сооружений часто входили рвы, ворота с надвратной башней и другие виды укреплений. Замки обычно строились из камня или кирпича с толстыми стенами и щелевидными окнами.

Происхождение названия, характерные черты готики. Знаменитые памятники готической архитектуры: соборы Нотр-Дам в Париже, Шартре, Реймсе, Амьене, монастырь Мон Сен-Мишель в Нормандии, соборы в английских городах Сосбери и Йорке, Кельнский и Страсбургский соборы в Германии, Миланский собор в Италии. Светское строительство: феодальные замки, городские жилые дома, ратуши, дворцы правосудия, здания ремесленных цехов. Зарождение станковой живописи. Новые веяния в миниатюрной живописи. Значение романского и готического стилей в последующем развитии европейского искусства.

Родиной **готического** стиля считается Франция, а его возникновение в архитектуре, как правило, датируется 1137-1143 гг., когда Сугерий перестроил церковь Сен-Дени (Франция). Впрочем, его нововведения были не такими уж и новыми. Контрфорсы, хоть и редко, но все же использовались и раньше, а в начале XII века появились первые немногочисленные нервюры и остроконечные своды. Еще до Сугерия в малых окнах некоторых церквей стали использоваться витражные стекла, которые также уже существовали, но эффект этот достигался не с помощью цветного стекла, как это было в Сен-Дени. Сугерий был первым, кто новаторски и гармонично соединил все эти элементы в одном здании, в результате чего возникло совершенно новое ощущение света и пространства

Готический собор отличается от романского своими размерами, обширностью и освещенностью внутреннего пространства, и активным использованием витражных стекол в высоких окнах. Эти изменения стали возможны благодаря значительным техническим новинкам: контрфорсам, нервюрным аркам и остроконечному своду. Эти технические изменения выражали также основной принцип христианской теологии средневековья — философии света и эманации.

В устройстве хора существенные изменения: вследствие отсутствия *крипты* (нижней, подземной церкви) хор не возвышен или только слегка возвышен, окружен обходом, причем внешняя стена здания образует несколько аспид или так называемых венец капелл, имеющих не

полукруглую, как в романском стиле, а многогранную форму. В некоторых церквях трансепты, подобно продольному корпусу, образует также три корабля. *Нартекс* при входе в храм получает меньше значения, чем в романскую эпоху, часто его совсем не бывает. Башен при церкви бывает по большей части две, по краям главного фасада. Иногда встречается еще третья, небольшая башенка над перекрестием, т.е. пересечением продольного корпуса с трансептом.

За редким исключением, готические церкви построены в форме латинского креста.

Стрельчатая арка, являющаяся одним из самых характерных мотивов готической архитектуры, но не является в нем как нечто новое: она употреблялась еще в древней Персии, в египетской ветви арабской архитектуры, в Армении и в норманнских постройках Сицилии. Но там стрельчатая арка имела декоративное значение, в готической же архитектуре она имеет конструктивное значение для свода. Применение стрельчатого свода влечет, в свою очередь, изобретение опорных арок (*аркбутанов*), исключительно готических архитектурных частей.

Сущность готического зодчества, таким образом, заключается в соединении стрельчатого свода с целой строго выработанной системой подпорок; она ведет к тому, что все сводчатое покрытие покоится только на столбах, стены не несут и не поддерживают тяжесть, так как боковое давление свода главного корабля переносится на контрфорсы, при помощи перекинутых через боковые корабли опорных арок.

Стены среднего корабля в готических храмах состоят внизу из широких арок, отдаленных одна от другой только подпирающими их *пилястрами*; выше их идет *трифорий* — узкий проход, открывающийся в средний неф аркадами, еще выше — огромные окна. Такие же большие окна располагаются и по внешним стенам боковых кораблей для обеспечения прочности стен, воздвигался снаружи, у стен боковых кораблей, ряд солидных устоев, так называемых *контрфорсов*, и от них перекидывались к стенам среднего корабля опорные арки, так называемые *аркбутаны* (*arcs boutants*), причем иногда, если стена была очень высока, такие арки делались не в один ряд, а в два, один над другим.

Контрфорсы увенчивались обыкновенно тонкими остроконечными башенками, так называемыми *фиалами*, состоящими из четырехугольного нижнего корпуса и пирамидообразного шлема. Ребра пирамид обсаживались крюками, украшениями в форме завернувшихся листьев, их вершину

увенчивали так называемые *флероны*, состоящие из четырех крюков, расположенных крестообразно.

Аркбутаны, представлявшие вначале сплошную каменную кладку, стали потом прорезываться отверстиями в виде розеток, аркатур и узорчатых полос. Аркбутаны являлись далеко не во всех готических церквях; они оказывались ненужными в сооружениях так называемой «зальной системы» (*Hallensystem*), т.е. таких зданий, в которых средний и боковые корабли имеют одинаковую высоту, и для прочности которых было достаточно, чтобы устои прилегли непосредственно к внешним стенам.

Самая красивая сторона в наружности готического храма – главный западный фасад. По общему правилу при фасаде с двумя башнями внутрь вели три *портала*, соответствовавших трем главным нефам. Над средним порталом, который отделялся архитектурно и пластически богаче всех других, обыкновенно поднимался фронтон, отмечающий средний неф. Башни имели 4-хгранную форму и состояли из нескольких этажей.

Каждая сторона башни, в каждом этаже, почти сплошь занята окном. Для оконных отверстий готическое зодчество с самого начала стало употреблять стрельчатую форму дуги. Вскоре желание впускать через окна побольше света побудило делать их двухлопастными и многолопастными, отделяя одну лопасть от другой с помощью каменных вертикальных горбылей, переходящих в верхней части окна в затейливую узорчатую разделку, для которой главным мотивом служили трилистник или роза о четырех или нескольких лепестках. Узорчатая разделка окон достигла наивысшего развития в круглых окнах, обыкновенно помещавшихся над средним порталом между башнями и там составлявшими центр декорации, так называемую оконную розу.

Внутренность готических церквей в отношении красоты и величественности не уступает их внешности. Высокие пространства кораблей, видимые одно за другим, стройные пилястры, узорчатые трифории, громадные окна с фигурными переплетениями – все это производит грандиозное впечатление. Стрельчатые дуги обширных арок опираются не на четырехугольные или массивные столбы, а на стройные *пилястры*, представляющие как бы связки тонких колонн. Безусловно, важен также орнамент пола соборов. Как правило, он был выложен плитками из обожжённой глины, раскрашенными и покрытыми сверху свинцовой эмалью. Наиболее частым изображением были лабиринты. Изображения этих лабиринтов еще сохранились в церквях Санса, Реймса, Оксерра, Сен-Кентена, Пуатье, Байе.

В Средние Века центральная роза, расположенная на портале, называлась *Rota*, колесо. *Rota* — это алхимический символ времени, необходимого для выплавки материи философского камня и символ самой плавки. Постоянно поддерживаемый во время этой операции огонь, получил название *огонь колеса (feu de roue)*. Преобладание в архитектуре XIV — XV веков символов огня, что характерно для последнего периода средневекового искусства, дало название стилю этой эпохи: *Пылающая готика*.

В соборе есть скрытые помещения. Расположенные под землей, они, все вместе составляют крипту (от греческого *скрытый*).

Из готических построек нерелигиозного характера важнейшими должны считаться ратуши, коммерческие конторы и биржи, гильдейские дома и другие общественные здания, которыми один за другим стали украшаться города в эпоху развития их самоуправления, промышленности и торговли. Подобные сооружения заимствовали для себя как конструктивные, так и декоративные элементы от церковной готическ. архитектуры, насколько они оказывались пригодными в том или другом случае. Вообще эти сооружения представляют широко вытянутый, нередко несимметричный фасад с поднимающейся над его серединой высокою башней (*beffroi*), с небольшими башенками, балдахинчиками или группами фиалов по углам, с широким и высоким главным фасадом в виде мощной стрельчатой арки; напротив того, их окна имеют по большей части форму циркульной арки или — в позднейшую эпоху стиля — оканчиваются вверху так наз. обратную стрельчатую аркой (т. е. такой, в которой та и другая половины дуг изогнуты не кнаружи, а внутрь). Что касается до частных домов Г. эпохи, то они обыкновенно образуют своею лицевою, выходящей на улицу стороною уступчатый фасад; их верхние этажи, построенные в клетку из брусьев дерева и из кирпича (реже из камня), порою выступают вперед над нижним этажом; их немногочисленные окна расположены иногда попарно и имеют форму параллелограммов с крестообразным переплетом рам; фасад разнообразят выступы, балкончики, фонари, подпираемые кронштейнами; при основании крыши они снабжены иногда зубцами и угловыми башенками.

Сохранившиеся планы соборов (Кельнского, Венского, Страсбургского) говорят о высоком уровне подготовки архитекторов. Совершенство всех трех элементов церковного интерьера: пространство, каменная конструкция и окна. Изобретен нервюрный свод — крестовый свод обличенной конструкции, то есть перекрытие помещения двумя взаимно-перекрещивающимися диагональными арками-нервюрами. Нервюры — несущие каркасы,

распалубки – простое легкое заполнение. Сквозной характер аркад, отделяющих один неф от другого, подчеркивает открытость и взаимную связь всех частей внутреннего пространства, а большие ажурные окна-виражи делают легкой преграду между интерьером собора и внешним миром.

В готических соборах пространство среднего и боковых нефов почти сливается. Окна становятся больше (по сравнению с романским храмом), простенки между ними заполняются фризом из арочек.

В орнаменте, украшающем капители готических соборов, мастера готики обращались к мотивам природы: листья дуба, бука. Украшающие алтарь живописные композиции поздней готики, выполненные в технике темперы, или цветные рельефы отличались яркостью красок. Скульптурные композиции, статуи и украшения на порталах, карнизах и капителях обогащали художественный образ готического собора. Более реалистическое (чем в романском стиле) развитие сюжета. Поле надвратного тимпана заполнялось высоким рельефом.

Самые значительные памятники готики: соборы в Шартре, Реймесе и Амьене (Франция).

Высокой готике присуще высокое мастерство при создании богатых архитектурных композиций с обилием скульптуры и витражей. Основные центры витражного искусства в 13 веке – Шартр и Париж.

Скульптура готики. «Прекрасный Бог» (Амьенский собор), статуи и рельефы западного фасада собора Парижской богородицы, фасад Реймского собора.

Искусство Византии

Византийское искусство в контексте средневековой культуры: V – первая половина XV в. Исторические предпосылки формирования художественной культуры Византии. Связь византийского искусства с православием. Формирование канонов православного искусства в архитектуре, иконописи, музыке. Основные черты храмовой архитектуры: храм Святой Софии в Константинополе как величайший памятник византийской культуры. Характер стеновых росписей и мозаик. Иконописные традиции. Причины неразвитости скульптуры. Развитие традиций византийского искусства в странах православного мира.

История этого государства напоминает маятник. Расцветы сменялись падениями, провоцируемыми внешним воздействием или внутренними междоусобицами. Схематично, можно выделить следующие периоды:

1. IV — VII вв. — начало формирования собственной идентичности: борьба античного наследия и христианского богословия;

2. начало VIII — первая половина IX в.
3. период экономического и культурного спада, вызванного междоусобными конфликтами;
4. вторая половина IX — X вв. — восстановление величия, подъем на территории всего царства;
5. XI — XII вв. — два века величайшего расцвета – именно в этот момент мозаика и иконопись приобретают свою наиболее завершенную форму;
6. XIII в. — разграбление Константинополя крестоносцами, спад влияния с периодическими попытками восстановить могущество;
7. XIV — начало XV в.— кризис и падение. Завоевание османами.

Если сделать деление более условным, то можно ограничиться всего двумя этапами: ранним (V– начало IX вв.) и поздним (IX-XV вв.).

Ранний период был ознаменован наполнением философии ромеев восточным образом мысли и постепенным переосмыслением наследия Запада. По мере взаимопроникновения культурных ценностей, симбиоз становился все более заметным – сочетание разных кодов проявлялось и в политике, и в духовной сфере. Уже к середине VI в. Византия сформировала собственную идентичность, которую сохраняла даже в периоды завоеваний.

Культура Византии является наследницей культуры Римской империи – ромеи заимствовали оригинальные концепции и достижения античного мира в области права, изобразительного искусства, музыки и архитектуры. Но географическое расположение государства, его торговые связи и особенности миграции народов, открыли национальные границы для влияния Востока. Этот симбиоз исторического прошлого античного периода и варварского окружения послужил основой для формирования совершенно особенного образования. В VI веке формируются черты византийско-художественно-образной системы. Излюбленной техникой монументальной живописи Византии была мозаика. Если в античности украшали обычно пол здания, в Византии стали украшать мозаикой стены. Кубики смальты – стекловидной массы, украшенной окисью металлов в разные цвета, а затем подвергшиеся обжигу, составляли яркие композиции. Кубики отличались по размеру и форме друг от друга, поэтому поверхность не была идеально гладкой. Неровная поверхность подчеркивала оттенок цвета, создавала мерцание тона. Первоначально, как в мавзолее св. Константина в Риме, мозаика была в основном орнаментальна, в ней использовались христианские символы: виноград, лоза – символы крови Христа, павлин – символ вечной жизни. Наиболее ценный в художественном смысле ансамбль интерьера был

создан в церкви св. Витале в Равене. Мозаики были сосредоточены главным образом в алтаре. Фигуры подчинялись структуре архитектурных членений. В мозаиках нижней части апсиды изображен торжественный выход императора Юстиниана и его жены Феодоры. Пропорции фигур вытянуты, под одеждами не чувствуется объема тела. Все изображение дано на мерцающем золотом фоне.

Византия – родина иконописания.

Икона пишется на доске. В Византии в основном использовались кипарисовые, а на Руси липовые и сосновые доски. Из отдельных досок сбивался щит, который укрепляли с обратной стороны специальными шипами (шпонами) от возможного покособления. Доска высушивалась, в ней выдалбливалось небольшое углубление, окруженное полями. Затем средник царапали чем-нибудь острым, проклеивали, наклеивали паволоку, то есть холст, а сверху снова наносили клей. Сутки спустя на нее наносили побел – хорошо размешанную жидкость из клея и мела. Когда побел высыхал в течении трех-четырех дней, на доску наносили левкас VI-VII раз, затем шлифовали мокрой пемзой. Потом делался предварительный рисунок углем, черной краской. Контуры нимбов, голов, фигур и зданий часто процарапывали, чтобы облегчить в последующем наложение золота и краски. Краски в основном применяли из минеральных пигментов. Икону писали темперой. Разнообразие оттенков получалось при смешении нескольких пигментов со связующим веществом или при наложении слоев друг на друга. Особенность иконописания – накладывания одного красочного слоя только поверх полностью высохшего предыдущего. Краски художник накладывал в определенной последовательности. Сначала покрывался фон, затем горы, здания, затем одежды, только потом лицо.

Цель иконописи – воплощение Бога в телесном образе. Сохранившиеся до нашего времени иконы относятся к 6 веку. Особую роль в иконах играет образ Христа, с правой рукой, поднятой в жесте благословения, и с Евангелием в левой руке. Для передачи божественности образов формируется особый тип изображений. Выработались принципы «обратной перспективы», согласно которым точка схода зрительных линий находится не за предметами, а впереди них.

Фон византийских икон обычно золотой. Иногда золотом прорисовывали контуры фигур и складки одеяний, иногда сеткой золотых линий покрывали всю одежду. Наличие золота придавало изображению мистический характер.

Доминирующим фактором формирования эстетики государства было христианство. Религия воспринималась как центровая ось развития не только искусства, но и политического устройства.

Если говорить об особенностях кратко, Византийской культуре были свойственны:

1. зрелищность и спиритуализм;
2. эклектизм стилей и направлений;
3. сакральность и культовость.

Театральная культура Средневековья

Театральное искусство. Периоды средневекового театра – ранний (V–XI вв.) и зрелый (XII в. – середина XVI в.). Народные истоки театра в странах Европы (Германия, Англия, Италия). Деятельность гистрионов (жонглеры во Франции, шпильманы в Германии, франты в Польше, кукеры в Болгарии). Искусство комиков-буффов, музыкантов-жонглеров и трубадуров. Союзы гистрионов и создание на их основе кружков актеров-любителей. Творчество актеров любительского театра XIV–XV вв., условия их работы, первые попытки создать на сцене психологические характеры, типы людей.

Литургическая драма (IX в.). Ранняя литургическая драма – «сцена трех Марий и ангела у гроба Христа». Возникновение церковного театра. Церковная драма – «Шествие пастухов» и «Шествие пророков» (язык, жесты, костюмы, декорации). Рождение полулитургической драмы «Действо об Адаме» (сцены с «дьяблерами», танцы, трюки, симультанная декорация).

Деятельность представителей высшей знати – трубадуров и труверов. Жанры музыкально-поэтического творчества: лирические песни («альбы»), нелирические песни («сирвенты»). Рондальность как характерная черта формообразования музыкального произведения.

Театр и светская драма XIII в. Творчество французского трувера (трубадура) Адама де Ла Аля (1238–1287).

Жанры драматургии в Западной Европе: миракль, мистерия, моралите. Декоративно-художественное разнообразие, сценические эффекты, естественность и массовость мистерияльного театра. Основная идеологическая направленность – выступление против пороков. Стиль риториков (актеров моралите). Фарс. Основные особенности: демократизм, свободомыслие, реалистичное содержание и условно-маскарадная форма. Влияние фарса на дальнейшее развитие театра Западной и Восточной Европы. Средневековый театр охватывает период в десять столетий – от 5 до 11 столетия (ранее средневековье) и 12-15 столетие (период раннего феодализма). Его развитие было обусловлено развитием цивилизации.

Средневековье – это один из самых мрачных периодов. Христианство рождало фанатиков, которые боролись с древней культурой, в том числе с театром, поскольку его считали языческим пережитком. Для искусства наступили тяжелые времена.

Ранние идеологи христианства считали актеров сатанинскими детьми, а зрителей – пропавшими душами. Все театры были закрыты. Плясуны, циркачи, жонглеры, музыканты и актеры были подданы анафеме. Театральное искусство считали ересью, и оно попадало под действие инквизиции. Театр при таком режиме должен был бы исчезнуть с лица земли, но он все же выжил. Во многом это было благодаря бродячим труппам, которые скитались по маленьким селеньям с импровизированными сценками. Также театр сохранился благодаря народным ритуалам.

Государство не могло уследить за всем, поэтому театральные элементы просачивались через закон через народные обряды. Например, в странах Восточной и Западной Европы проводились майские театрализованные игры, которые символизировали победу лета над зимой. В традиционные ритуалы со временем включились элементы фольклора.

Художественная сторона обряда начала приобретать все большие значения и постепенно становилась похожей на современный театр. Понемногу начали выделяться люди, которые более профессионально занимались действиями и играми. Отсюда возникла народно-плебейская линия средневекового театра. Линия позже стала развиваться в сатирических фарсах и уличных представлениях.

Другой линией театра был феодально-церковный театр. Отношение церкви к театру изменилось. До 9-го столетия церковь полностью проиграла войну с языческими пережитками. Пропагандистские и идеологические возможности зрелищ были оценены по-другому, поэтому церковь решила включить в свой арсенал элементы театра. В это время возникла литургическая драма. Тексты брали из евангельских писаний, они звучали на латинском языке. Исполнение было строгим и сухим. В 12-13 столетии в литургическую драму начали проникать бытовые и фольклорные элементы, народная лексика, комические эпизоды. Это была переходная форма к светскому театру.

Последняя линия в развитии театра – бюргерская. Появились попытки создать светскую драматургию. Первой формой светского театра были поэтические кружки, которые сначала имели религиозное направление, которое потом стало светским. Были написаны первые пьесы – сделал это Адам де ла Аль, который написал «Игру о Робене и Марион» и «Игру в

беседке». Он был единственным драматургом в раннем Средневековье, поэтому нет смысла говорить о различных тенденциях.

В IX в. церковная месса театрализуется. Процесс театрализации католической службы был вызван стремлением церкви сделать религиозные идеи и образы более наглядными, понятными и впечатляющими. Постепенно вырабатывается ритуал чтения в лицах библейских сюжетов о рождении Иисуса Христа, о его погребении и чудесном воскрешении.

Из этих ранних диалогов рождается ранняя **литургическая драма**. Литургическая драма в первоначальный период своего существования тесно примыкала к самой мессе – текст инсценировки совпадал с текстом литургии, они обладали и общим стилем. Литургическая драма так же, как и месса, была торжественна, напевна, декламационная, движения всех участников были величественны. Главный язык богослужения и драмы – латынь. Литургическая драма была статична и символична.

Постепенно драма отделяется от мессы и образуются **два самостоятельных цикла литургических драм:**

рождественский (в основе лежал сюжет о рождестве Иисуса Христа)

пасхальный (сюжет о Воскрешении Иисуса Христа).

Драма ставилась на латыни, что затрудняло понимание ее простыми прихожанами. Церковь постепенно решает приблизить «театр» к жизни и стремится обособить драму от мессы.

В литургическую драму вторгаются бытовые элементы, герои переходят на диалектную, понятную местным жителям речь. Более простой становилась и манера исполнения.

Разрабатываются и костюмы: персонажи действия используют накладные бороды, длинные плащи; Продумывается и оформление спектакля. Литургическая драма усложняется – появляются новые персонажи из Библии. Продумывается режиссура действий актеров, разрабатывается сценарий. Так, постепенно, литургическая драма приблизилась к жизни. Постепенно освобождаясь от церкви, литургическая драма была лишена той серьезности, которая присуща Божественной литургии.

Эти религиозные представления из храма перенесли на церковную паперть. Так зародилась **полулитургическая драма** (середина XII в.). Спектакли ставятся не только во время церковных праздников, но и во время городских праздников, ярмарок.

Миракль (от лат. «miraculum» – «чудо») – новый вид представления на религиозную тему. Сложился в XIII в. в западноевропейском театральном искусстве.

Все события, происходившие в действии разрешались чудесным образом, благодаря вмешательству божественных сил – Николая Чудотворца, девы Марии. Среди известных мираблей – *«Игра о Святом Николае»* (1200 г.), *«Мирабль о Роберте-дьяволе»* (XIV–XV вв.), *«Чудо и Теофиле»* Рютбёфа (ок.1230-1285).

Исполнение мираблей не было приурочено к какому-либо церковному празднику. Персонажи мираблей: Бог, дева Мария, ангелы, святые

В XV в. с развитием реформационного движения в Европе зарождается театр **моралите**. Пьесы моралите обязательно содержали мораль (нравоучение). Моралите широкое развитие получает в Англии и Франции.

Основным признаком моралите является аллегоризм (аллегория, греч. – иносказание, изображение отвлеченной идеи с помощью образа, прямой смысл изображения или образа дополняется возможностью его переносного истолкования).

В пьесах действуют аллегорические персонажи, каждый из которых олицетворяет какой-либо человеческий порок или добродетель, стихию природы, церковное понятие. Персонажами моралите являются Добро, Зло, Глупость, Вера, Непослушание, Любовь, Война, Голод, Покаяние и т.д.

У каждого персонажа был характерный сценический облик, костюм.

Эти персонажи лишены индивидуальных характеров. Реальные вещи в их руках превращаются в символы. Для сюжета моралите характерно столкновение героев: Добро и Зло, Дух и Тело, что способно было эмоционально воздействовать на человека. Мораль здесь была такова: разумные люди идут по пути добродетели, а неразумные – становятся жертвами порока: *«Благоразумный и Неразумный»* (1436), *«Торговля, Ремесло, Пастух»* (1442), *«Осуждение пиршества»* (1507), *«Каждый человек»* или просто *«Каждый»*

Время расцвета европейского театра мистерии приходится на XIV–XV вв. Мистерия господствовала в европейской культуре более 200 лет и получила свое широкое развитие во Франции.

Истоки мистерий: городские уличные торжества, пышные церковные шествия, представления. Каноническое формирование и традиционное закрепление площадной мистерии произошло во Франции.

Представления мистерий организовывались не церковью, а городским советом и властями. Мистерии были массовым площадным (уличным) искусством. Авторами средневековых мистерий были ученые-богословы, юристы, врачи.

Циклы мистерий:

ветхозаветный (начинался с литургической драмы «Шествие пророков»);

новозаветный (был связан с рождением и воскрешением Иисуса Христа);

апостольский (сюжеты, заимствованные их житий святых).

В эпоху Средневековья сформировался принцип **симультанной декорации** (фр. – *simultane* – одновременный, лат. – *simul* – в одно и то же время) – *тип декорационного оформления в средневековье, при котором на сцене устанавливались одновременно по прямой линии все декорации, необходимые по ходу действия.*

С ростом городов в IX-XI вв. начинает формироваться городская культура.

В среде городских ремесленников, острословов и плясунов выделяются профессиональные актеры – **гистрионы**. Гистрионами называли уличных актеров, певцов и музыкантов на территории Южной Франции. В Германии их называли *шпильманами*, во Франции – *трубадурами и труверами*, в Польше – *франтами*, в России – *скоморохами*.

Формирование жанров и форм светского театра происходило на основе народной традиции. Главными исполнителями стихов, народной музыки в городах были **странствующие актеры-музыканты**.

С XII в. число гистрионов достигает сотен и тысяч. Постепенно гистрионы из деревень окончательно переселяются в города. Местом выступлений гистрионов становятся шумные ярмарки, площади и улицы. Иногда они поступали на службу к феодалу, их могли приглашать в знатные дома.

Искусство гистрионов сначала отличалось **синкретизмом**: они выступали как музыканты, танцоры, мастера пантомимы, и как акробаты, актеры и поэты, читали стихи, были дрессировщиками зверей, канатоходцами, акробатами. Они участвовали в театрализованных действиях на улицах и площадях, выступали в домах знати и при дворах феодалов.

В XII-XIII вв. происходит узкая специализация их искусства.

Расцвет искусства гистрионов приходится на XIV-XV вв., в некоторых европейских странах – Франция, Германия – XIII-XIV вв.

Трубадуры (от прованс. «troubadour» – сочинять, изобретать) – так называли поэтов и музыкантов в Провансе (Франция). Их искусство опиралось на народные традиции. Развитие искусства – XI-XIII вв.

Труверы (от фр. «Trouver» – находить, придумывать, сочинять) – французские придворные певцы. Их искусство было связано с городской

культурой. Расцвет творчества приходится на 2 половину XIII в. Известный трувер *Адам де ла Аль* (1240-1288) сочинял песни о любви, драматизированные сценки с музыкальным сопровождением.

Менестрели (фр. Menestrel – что значит состоять на службе). Менестрели – *профессиональные музыканты*. Расцвет искусства менестрелей – XII – XIII вв. – связан с культурой рыцарства (военной аристократией европейского Средневековья).

Ваганты (от лат «vagantes» – бродячие люди) – бродячие клирики, недоучившиеся семинаристы или разжалованные священники. Они выступали с пародийными латинскими песнями на церковные обряды и гимны. Самые известные тексты вагантов – студенческий гимн «Gaudeamus igitur» и «Carmina Burana».

Шпильманы (с нем. spiel – «игра», mann – «человек») – актеры в Германии.

Буффоны (ит. – buffonata – шутовство, паясничанье) – актер-комик, актерская игра построена на использовании подчеркнуто комических, шутовских приемов.

Миннезингеры (нем. – «minnesinger» – «певец любви») – немецкие рыцарские поэты и музыканты. Наиболее выдающийся Вальтер фон дер Фогельвейде (ок. 1170-1220 гг.)

Гистрионы (от лат. Histrion) – актёры-трагики.

Жонглёры (лат. «joculatores» – потешники, фокусники – в Средневековье – циркачи, певцы и музыканты

Скоморохи – в России – музыканты, актеры, фокусники, циркачи, дрессировщики животных и пр.

Фарс – особый вид театрального представления в эпоху Средневековья. Фарс (от лат. «Farta» – «фарш», «начинка»). В самостоятельный театральный жанр площадной плебейский фарс выделяется во второй половине XV века.

Истоки фарса – в представлениях гистрионов и в карнавальных масленичных играх. Фарс долгое время развивался в составе мистериальных представлений, где и определилась его сатирическая направленность.

«*дурацкие корпорации*». В эпоху позднего Средневековья (XIV–XV вв.) в европейских городах стали создаваться шутовские общества – «*дурацкие корпорации*» (объединения чиновников, городских ремесленников, школяров, семинаристов).

Они организовывали фарсовые представления – пародии, где высмеивали выступления епископов, судебские процессы, королевские объезды городов, за что преследовались властями.

Кроме пародий, фарсёры разыгрывали сатирические сценки – *sotti* (фр. *sottie* – «дурачество»). В *sotti* главным персонажем являлся Дурак-солдат, Дурак-обманщик и т.д. Расцвет *sotti* приходится на рубеж XV–XVI вв.

Искусство фарсеров основано на импровизации.

Фарс – сатирический, прогрессивный и передовой жанр того времени.

ФАРСЫ: «Мальчик и Слепой», серия фарсов об адвокате Патлене (середина XV в.)

Фарсы разыгрывались на обыкновенных столах (в тавернах), ставились на открытом воздухе.

В конце XVI – начале XVII вв. прекращают свое существование крупнейшие корпорации фарсёров.

Тема 5. Искусство Эпохи Возрождения

Эпоха Возрождения в Италии. Общая характеристика.

Основные принципы искусства Возрождения: гуманизм, обращение к античному наследию, распространение секуляризационных процессов. Происхождение термина, географические и хронологические рамки Возрождения: XIII–XIV вв. – Проторенесанс, XV в. – Раннее Возрождение, первая половина XVI в. – Высокое Возрождение, вторая половина XVI в. – Позднее Возрождение.

Высочайший расцвет живописи. Утверждение реалистического метода в связи с развитием естественных наук. Жанровое многообразие живописи: портрет, пейзаж, исторический и др. Развитие станкового изобразительного искусства. Джотто – выдающийся мастер Проторенессанса. Флорентийские живописцы Раннего Возрождения: Д. Мазаччо, Фра Анжелико, П. Учелло, Д. Гирландайо, С. Боттичелли, А. Мантенья, Дж. Беллини. Леонардо да Винчи – основоположник Высокого Возрождения. Творчество Рафаэля, Микеланджело, Джорджоне. Позднее Возрождение в Италии: Тициан, Веронезе и Тинторетто.

Новые направления в архитектуре. Переработка античных традиций и ордерной системы. Ф. Брунеллески – родоначальник ренессансной архитектуры: купол собора Санта-Мария дель Фьоре, Воспитательный дом во Флоренции. Творчество Л. Альберти. Зарождение принципов архитектуры Высокого Возрождения в Риме. Монументальный стиль Д. Браманте: работы в Ватикане, проект собора Святого Петра в Риме. Вклад Микеланджело в развитие ренессансного зодчества. А. Палладио – архитектор Позднего Возрождения.

Скульптура Возрождения: жанр портрета, конная статуя, декоративный рельеф. Выдающиеся скульпторы Возрождения: Л. Гиберти, Донателло, А. Вероккьо, М. Буонарроти. Эпоху, сменившую средние века, называют эпохой Возрождения, или Ренессансом. Исторические рамки Возрождения различны в разных странах, так как их развитие было неравномерным. Раньше всего новая культура сложилась в свободных городах Италии. Здесь Ренессанс охватывает период с XIV – до середины XVI века. В северных областях Европы – во Франции и Англии – новая культура расцвела значительно позже. Зарождение ее во Франции относится к концу XV – началу XVI столетия. В Англии же период Ренессанса приходится на XVI – начало XVII столетия. Особенно сложным был путь развития гуманистической культуры в Испании, которая с VIII века находилась под властью мавров. В течение почти восьми веков испанский народ боролся за освобождение своей страны и добился его только в конце XV века. XV – XVII века в Испании были расцветом искусства и периодом, когда сложилось новое ренессансное мировоззрение.

Несмотря на неравномерность исторического развития, все страны Европы прошли через этот крупнейший культурно-исторический период. В то же время культура этого периода имела свои национальные, самобытные черты в каждой стране.

Наиболее полное выражение нашла культура Возрождения, в том числе и искусство, в Италии. Итальянские города начали богатеть еще в период крестовых походов, особенно такие города, как Венеция, Генуя и Флоренция. Будучи посредницей в торговле между Западом и Востоком, Италия в XV веке стала самой богатой страной Европы.

Начало Возрождения обычно связывается с творчеством Петрарки и Боккаччо, т.е. с деятельностью поэтов и писателей. Уже в творчестве Данте сквозит неприкрытый интерес к античной культуре, который становится ведущим в культуре Возрождения. Не удивительно, что такой интерес античность вызвала первоначально в Италии – стране, где уцелело множество памятников древней культуры. И если Петрарка собирал в основном древние рукописи, то позднее объектом внимания коллекционеров становятся статуи, мозаики, ювелирные изделия, монеты и любые другие предметы старины. Античностью увлекаются настолько, что многие гуманисты даже свой быт пытаются уподобить античному.

Возрождение античной культуры (но уже людьми, обладающими Евангелием) становится девизом эпохи, откуда ее название – данное, правда, уже позднее. Термин “Возрождение” является калькой французского термина

«Ренессанс», введенного в научный обиход в середине XIX века историком Ж. Мишле.

Необходимо отметить, что общим для культуры Ренессанса во всех странах является не только интерес к античности, но и появление особого мировоззрения и образа жизни, получившего название гуманизма, сформировавшего новый тип личности – т.н. «ренессансного человека». Выдающиеся личности Ренессанса отличаются титанизмом (каждый совершает за свою жизнь столько, что не под силу многим) и универсализмом (практически все творцы этой эпохи реализуют себя сразу в нескольких областях).

Меняется в это время само представление о человеке: он теперь не просто «сосуд греха», как считалось в Средневековье, но прежде всего – «венец творения», созданный по образу и подобию Бога. Акцент делается на то, что все существующее – и природа, и человек – есть создания Божьи, и как таковые обладают красотой и совершенством, достойным восхищения и любви. Чтобы приблизиться к Богу, надо теперь не уходить в пустыню, не предаваться подвигам аскезы, а быть художником, уподобляясь Богу в творчестве.

В эту эпоху культура выходит из-под опеки церкви, начинается триумфальное развитие светского искусства (живописи, архитектуры, музыки, театра, литературы). Закладываются предпосылки науки Нового времени.

История Итальянского Возрождения делится на три этапа:

- * Проторенессанс – «треченто» – 13 – 14 вв.
- * Раннее Возрождение – «кватроченто» – 15 век.
- * Высокое Возрождение – «чинквеченто» – конец 15 – первая половина 16 века.

Архитектура Возрождения означала новую стадию в развитии мировой архитектуры: Изменилась тематика в сторону увеличения масштабов гражданского светского строительства. Иной характер в это время приобрели культовые сооружения. Стремление зодчих XV – XVI веков вывести архитектуру на путь следования античным приемам и формам ограничилось воспроизведением в общем характере ордерных средств. Преодолев в раннее время воздействие готического наследия, архитектура в зрелом периоде добилась точного, академически верного построения пропорций в смысле наибольшего соответствия ее античным образцам.

Отказ от каменной каркасной конструкции готики и переход на новую конструктивную систему, простую, экономичную, достаточно гибкую и во

многим облегчившую труд архитектора. Это была система сооружений с кирпичными стенами и сводами (коробовыми, крестовыми сомкнутыми, парусными, сферическими, купольными в которых отчасти применялось дерево).

Вместе с заимствованием архитектурных форм античности в эпоху Возрождения создавались и новые формы, новые объемно-планировочные приемы, которые были необходимы при строительстве зданий новых типов, отсутствовавших ранее, таких, как больницы, учебные заведения, здания городских управлений, рыночные лоджии, воспитательные дома.

В эпоху Возрождения в области искусств и архитектуры на первый план выдвигается творческая личность мастера-художника, мастера-архитектора, обладавшего творческой индивидуальностью. Архитектор эпохи Возрождения сменил собой цехового мастера эпохи готики. В мировую историю архитектуры эта эпоха внесла великие имена Брунеллески, Альберти, Микеланджело, Браманте и др. В целом же итальянцы эпохи Возрождения намеревались приблизить архитектуру к человеку, сделать ее соразмерной ему, подарить с ее помощью ему счастье. И вместе с тем они не избежали того, что она становилась парадной, показной, официальной и в силу этого отходила от основной своей задачи.

Параллельно с архитектурой развивалась и скульптура. Совершенная, гармонически развитая личность, как идеал ренессансного искусства, воплощалась в конных монументах (Памятник кондотьеру Гаттамелате), портретных бюстах, статуях и надгробиях. Необходимо отметить, что в эпоху Возрождения скульптурные памятники вновь стали устанавливать на площадях, что свидетельствовало о следованиях античным традициям.

Говоря о культуре Возрождения в Италии необходимо подчеркнуть, что благоприятная для процветания искусства, литературы, и научных исследований атмосфера, диктовалась в первую очередь образом жизни и бытом итальянцев того времени.

Со 2-й пол. XIII в. Флоренция становится богатой республикой со своей конституцией, со своей буржуазной культурой. Начало новой эпохи в изобразительном искусстве связано с именем живописца **Джотто ди Бондоне** (1266? – 1337). Из его работ лучше всего сохранились фрески Капеллы дель Арена в городе Падуя (1303 – 1306) и более поздние работы – росписи в церкви Санта Кроче во Флоренции. В капелле дель Арена изображены 38 сцен из жизни Христа и Марии: «Благовещение», «Страшный суд», «Встреча Марии и Елизаветы», «Бичевание Христа», «Поцелуй Иуды», «Оплакивание», «Несение креста» и т.д. Позже росписи капеллы стали

называть «евангелием для неграмотных». Все эти сюжеты использовались в эпоху Средневековья:

Евангельские сюжеты представлены как реальные события.

- Вместо условного золотого фона византийских мозаик вводит пейзажный фон
- Фигуры, пока ещё массивные и малоподвижные, обретают объем и естественность движения
- Появляется трехмерное пространство, которое пока решается не перспективным углублением, а расположением фигур в отдалении друг от друга
- Чувствуется стремление верно передать анатомию человеческой фигуры
- Герои фресок стоят на земле, в то время как в византийской живописи они как бы парили в воздухе
- Джотто вводит в свои изображения черты быта, которые и создают впечатление достоверности обстановки и передают определенное настроение
- Все персонажи – ярко охарактеризованные человеческие типы (Иисус – античный профиль и Иуда – безобразно-уродливый)

Джотто был не только живописцем: по его проекту была построена колокольня Флорентийского собора. Ее легкий сквозной силуэт и сейчас контрастирует с огромным массивным куполом.

В период Треченто центром художественной культуры выступает также город Сиена. Культура Сиены аристократична, пронизана феодальным мировоззрением, духом церковности. Произведения сиенской школы нарядны, декоративны, праздничны, но и значительно более архаичны, чем флорентийские, полны готицизмов. Примером может служить творчество **Симоне Мартини** (1284 – 1344). Его искусству присущи черты северной готики, возможно, это связано с длительным пребыванием в Авиньоне: фигуры удлинены и, как правило, представлены на золотом фоне. Но при этом Мартини пытается моделировать форму светотенью, сообщает фигурам естественное движение, пытается передать определенное психологическое состояние, как он это сделал в образе Мадонны из сцены «Благовещение».

XV век – поистине век гуманизма, эпоха, полная веры в безграничную силу разума, эпоха интеллектуализма. Восприятие действительности проверяется опытом, экспериментом, контролируется разумом. Геометрия, математика, анатомия, учение о пропорциях человеческого тела имеют для художников огромное значение; именно тогда начинают тщательно изучать

строение человека; в XV в. итальянские художники решили и проблему прямолинейной перспективы.

В формировании светской культуры Кватроченто огромную роль сыграла античность. Появляются первые художественные музеи, наполненные статуями, обломками античной архитектуры, мраморами, монетами, керамикой. Восстанавливается античный Рим. Нельзя забывать, однако, что влияние античности наслаивается на многовековые и прочные традиции средневековья, на христианское искусство. Сюжеты языческие и христианские переплетаются, трансформируются. Кватроченто черпает свои сюжеты и образы и из Священного Писания, и из античной мифологии, из рыцарских легенд, из наблюдений самого художника сиюминутной жизни. Но именно в этот период складывается эстетика искусства Возрождения, тип ренессансной культуры.

Флоренция становится главным центром ренессансной культуры и в эпоху Кватроченто. С 1434 года власть во Флоренции переходит к Козимо Медичи, основателю банкирской династии герцогов-меценатов происхождением из лекарей (недаром в их гербе сохранилось изображение трех пиллюль). С ними начался век «медицейской культуры». В архитектуре Италии только в XV веке начинают проявляться черты нового стиля. *Филиппо Брунеллески* (1337-1446) завершил в 1434 гигантским куполом Флорентийский собор (готическое здание, заложенное еще в 1295 году Арнольфо ди Камбио, Рядом с которым в 1334 Джотто возвёл колокольню (кампаниле) 32 м высотой). Купол восьмигранный, диаметр его – 43 м, не меньше римского Пантеона, до сих пор господствует в панораме города, имеет пилястры античного характера с полуциркульными арками, на которые опирается перекрытие фонаря.

В Кватроченто появляется новый тип светского городского дворца (*палаццо*): как правило, трехэтажного, носящего по облику крепостной характер благодаря кладке из грубо отесанных камней (руст), особо подчеркивающих первый этаж (*палаццо Питти палаццо Ручеллаи* арх. Леона Баттисты *Альберти*, *палаццо Медичи* (Риккарди) арх. Микелло де Бартоломео). Характерные черты этих дворцов: четкость этажного членения, рустика, большая роль пилястр, сдвоенные (парные) окна, подчеркнутый карниз. Затем этот тип, изменяясь, нашел развитие в римской и венецианской культуре. Для светской архитектуры палаццо характерно соединение внешней крепостной неприступности и мощи с внутренней атмосферой уюта раннеиталийских вилл. В церковном зодчестве отличительной чертой именно итальянского кватроченто, и особенно Флоренции является появление

облицовки фасадов церквей и кампанил разноцветным мрамором, отчего фасад становится «полосатым».

Скульптор, который заложил основы европейской пластики – круглой скульптуры, монумента, конного монумента, – Донато ди Никколо ди Бетто Барди, известный в истории искусства как **Донателло** (1386? – 1466). В его ранней работе «*Давид*» наблюдается и готическое влияние. Фигуры апостола Марка и св. Георгия созданы (для флорентийской церкви Орсан-Микеле) по законам пластики, разработанным еще в античные времена Поликлетом, но отрицаемым в средневековье. Реалистическое начало выразилось в образах пророков для колокольни Джотто (1416 – 1430), которые он исполнил с конкретных лиц, что сделало эти образы, по сути, портретами современников (бюст Никколо Удано, политического деятеля). В бронзовом «*Давиде*» (30-е гг.) Донателло вновь возвращается к античным традициям. Простой пастух, победитель гиганта Голиафа, спасший жителей Иудеи от ига филистимлян и ставший потом царем, Давид стал одним из излюбленных образов искусства Возрождения. Донателло изобразил его совсем юным, идеально прекрасным, но не побоялся ввести такую бытовую деталь, как пастушеская шляпа – знак его простого происхождения. Донателло создал и первый конный монумент – статую кондотьера Эразмо ди Нарни, прозванного Гаттамелатой («пестрая кошка»), исполненный под влиянием образа Марка Аврелия.

Архитектура и искусство Высокого Возрождения в Италии.

Достаточно только трех имен, чтобы понять значение итальянской культуры Высокого Ренессанса: Леонардо да Винчи, Рафаэль и Микеланджело. Эти люди были во всем несходны между собой, хотя судьбы их имели много общего: все трое сформировались в лоне флорентийской школы, а потом работали при дворах меценатов, главных образом пап, терпя их милости и капризы. Их пути часто перекрещивались, они выступали как соперники, относились друг к другу неприязненно и почти враждебно. Но в сознании потомков они олицетворяют главные ценности итальянского Возрождения, такие как Интеллект, Гармонию и Мощь.

К Леонардо да Винчи, может быть больше, чем ко всем другим деятелям Возрождения, подходит понятие *homo universale*. Всеобъемлющий характер деятельности этого великого художника и ученого стал ясен только тогда, когда были исследованы разрозненные рукописи из его наследия. Леонардо посвящена колоссальная литература, подробнейшим образом изучена его жизнь. И тем не менее многое в его творчестве остается загадочным.

Леонардо да Винчи родился в селении Анкиано близ Винчи, недалеко от Флоренции в 1452 г. Он был внебрачным сыном зажиточного нотариуса и простой крестьянки. Заметив необычайные способности мальчика в живописи, отец отдал его в мастерскую Андреа Верроккьо. В картине учителя «Крещение Христа» фигура одухотворенного ангела уже принадлежала кисти молодого Леонардо.

Из престижной мастерской Верроккьо вышло немало отличных скульпторов и живописцев. Но Леонардо был не просто способным учеником, а человеком высшей одаренности. Масштаб его творческой продуктивности раскрывался в его набросках и записных книжках, бережно сохраненных учениками и поклонниками. Это тысячи страниц, плотно заполненных чертежами, рисунками, заметками, выписками из прочитанных книг, замыслами собственных сочинений. Леонардо да Винчи

- изучал строение человеческого тела с помощью скальпеля (Рисунки);

- увлекся тайнами развития эмбриона в материнском чреве

- изучал движения волн в водяных потоках

- наблюдал годами полет насекомых и птиц, анализируя его механику и в результате пришел к идее создания летательного аппарата и был уверен, что она осуществится в будущем

- изучал формы скал и облаков, влияние атмосферы на цвет отдаленных предметов, развитие растений и закономерности музыкальных созвучий – все волновало его ум и влекло к экспериментальному исследованию.

Он был ценен и как большой художник, и как блестящий музыкант, однако немногие догадывались о силе его мышления и обширности познаний. Ведь Леонардо никогда не обнародовал своих записок и мало кто знал об их существовании. Будучи левшой, он писал справа налево, и прочесть его заметки можно только в зеркальном отражении. Не исключено, что он хранил их в тайне из опасения быть обвиненным в ереси.

Среди ранних работ мастера – картина «Мадонна с цветком» или «Мадонна Бенуа» Надо отметить, что для творчества Леонардо, в отличие от многих мастеров 15 века, был характерен отказ от повествовательности и использования деталей, отвлекающих внимание зрителя, а также от перенасыщенного изображениями фона.

Картина воспринимается как простая, безыскусная сцена радостного материнства юной Марии. Надо отметить, что Леонардо много экспериментировал в поисках различных составов красок и одним из Первых

в Италии перешел от темперы к живописи маслом. «Мадонна с цветком» выполнена именно в этой, тогда еще редкой технике.

Работая во Флоренции, Леонардо, не находил применения своим силам ни как ученый-инженер, ни как живописец: изысканная утонченность культуры, как и сама атмосфера двора, остались ему глубоко чуждыми. Поэтому вся его жизнь состояла в беспокойных перемещениях: из Флоренции он отправился в Милан, затем в Рим, где состоял на службе у известного авантюриста Цезаря Борджиа, потом он уехал во Францию, где работал при дворе короля Франциска I.

Миланский период творчества (1482 – 1499 гг.) оказался самым плодотворным. Мастер стал самым известным художником Италии, занимался скульптурой и архитектурой. В это же время он обратился к фреске и алтарной живописи.

До нашего времени дошли живописные работы Леонардо миланского периода. Первой алтарной композицией Высокого Возрождения стала «Мадонна в скалах». В алтарной картине Леонардо мало фигур: женственная Мария, Младенец Христос, благославляющий маленького Иоанна Крестителя, и коленопреклоненный ангел. Фигуры и лица окутаны воздушной дымкой, придающей им особую мягкость. Итальянцы этот прием Леонардо называли сфумато. В целом прием был основан на том, что размытые, расплавленные контуры и сгущающиеся тени, в которых формы незаметно перетекали друг в друга, пробуждали в зрителе игру воображения.

В Милане, по-видимому, мастер создал полотно «Мадонна с младенцем» или «Мадонна Литта». Здесь в отличие от «Мадонны с цветком» художник стремился к большей обобщенности и идеальности в трактовках образов. Изображен не конкретный момент, а некое длительное состояние спокойной радости, в которое погружена молодая прекрасная женщина, кормящая ребенка. Удивительно выписаны пушистые темно-золотистые вьющиеся волосы Младенца, не по-детски серьезен его внимательный взгляд, устремленный на зрителя.

Иной, драматический настрой отличает монументальную роспись Леонардо «Тайная вечеря», выполненную Леонардо по заказу Лодовико Моро для трапезной церкви Санта-Мария делла Грацие в Милане.

Когда в 1499 г. Милан был взят французскими войсками, Леонардо покинул город. Началась пора его скитаний. Некоторое время он работал во Флоренции. Это был флорентийский период его творчества (1500 – 1507 гг.). Именно там был написан портрет Моны Лизы, супруги богатого флорентийца Франческо ди Джокондо (около 1503 г.). Портрет, известный

как «Джоконда», стал одним из самых прославленных произведений мировой живописи.

Здесь же во Флоренции Леонардо создал картон с изображением Святой Анны с Марией, младенцем Христом и Иоанном Крестителем. К этой теме он будет потом еще не раз возвращаться.

Во Флоренции в 1503 году Леонардо да Винчи получил заказ на фреску «Битва при Ангиари», которая должна была украсить одну из стен Зала Большого Совета в Палаццо Веккьо. Через год после начала работы над этим произведением Леонардо прекратил ее.

С 1508 года и вплоть до 1513 Леонардо находился в Милане, это был второй миланский период творчества великого мастера. Однако все это время он больше занимался систематизацией и объединением всех своих многочисленных исследований в различных областях науки, нежели собственно творчеством.

В сентябре 1513 года Леонардо перебрался в Рим, ко двору папы Льва X. Но вскоре его пребывание в было омрачено первым параличом и ярко выраженными признаками старения.

В 1516 году Леонардо навсегда покинул Италию и отправился во Францию. Здесь в замке Клу (Амбуаз) художник составил свой гениальный «Трактат о живописи». Три года прожил Леонардо во Франции. Это были годы спокойной, сосредоточенной работы и подведения итогов плодотворно прожитой жизни. Его научные и теоретические труды, его шедевры прошли через всю историю мировой культуры и оказали на нее огромное влияние.

Творчество Рафаэля Санти (1483 – 1520).

Рафаэль первоначально учился в Урбино у своего отца, придворного поэта и живописца урбинских герцогов Джованни Санти, затем у местного живописца, главы урбинской школы Тимотео Вите. Спустя некоторое время он переехал в столицу Умбрии Перуджу, чтобы продолжить образование в мастерской известного живописца, главы умбрийской школы Пьетро Перуджино

Рафаэля называли Мастером Мадонн, которых он написал множество. В качестве примера приведем одну из его первых небольших картин «Мадонна Конестабиле».

Одной из замечательных работ Рафаэля в его серии мадонн была картина «Мадонна с Христом и Иоанном Крестителем», которых художник изобразил на фоне пейзажа.

Однако мы с вами знаем, что в мировом искусстве образцом совершенной красоты является его «Сикстинская Мадонна». Это большая алтарная картина была выполнена им для церкви Святого Сикста в Пьяченце.

С 1508 года он постоянно работал в Риме, главным образом при дворе папы Юлия II и его преемника Льва X, где исполнил большое количество монументальных работ. Из них самые выдающиеся – это росписи апартаментов папы. Также к шедеврам мировой живописи принадлежит роспись, которой Рафаэль украсил виллу богатого банкира Агостино Киджи (ныне росписи виллы Фарнезини). Здесь видно, на какой титанический размах был способен кроткий и очень лирический Рафаэль. Крупномасштабные композиции, населенные десятками фигур, покрывали стены залов.

В Станце делла Сеньятура им были выполнены четыре фрески, посвященные богословию, философии, поэзии и правосудию. Лучшая фреска Станцы делла Сеньятура – это «Афинская школа».

Театральная культура Возрождения

Итальянский театр (архитектура, сценография). Пастораль и комедия дель арте: Л. Ариосто (1474–1533), Б. Довици, Н. Макиавелли (1469–1527). Пастораль и комедия дель арте. Особенности и главные маски комедии дель арте. Творчество А. Беолько (1502–1542). Испанский театр и драматургия: М. де Сервантес (1547–1616), Л. де Вега (1562–1635), Т. де Молина (1583–1648). Английский театр (архитектура, сценография, актеры и драматургия). Творчество У. Шекспира (1564–1616).

Театр эпохи Возрождения – одно из самых ярких и значительных явлений в истории всей мировой культуры. Его родиной была Италия XV века, где ученые-гуманисты, следуя примеру Петрарки и Боккаччо, занялись изучением древних авторов, в том числе великих греческих трагиков, комедий Аристофана, Теренция, Плавта. Со временем чисто исследовательский подход к античной драматургии дополнился практическим: античные герои снова выходят на театральные подмостки в постановках, осуществляемых учеными.

К концу XV столетия уроки античного театра дают первые творческие результаты, «ученую комедию» и «ученую трагедию». Написанные по примеру античных пьес, новые драмы на темы современной жизни постепенно все более смело отходили от древних образцов. Крупнейшими творцами новых драм, в первую очередь комедий, были *Людвико Ариосто*, *Никколо Макиавелли* (его комедия «Мандрагора» явилась лучшей пьесой своего времени), *Пьетро Аретино*, *Джордано Бруно*.

Опыт «ученой» драмы, помноженный на богатую традицию площадного народного театра, в середине XVI века привел к возникновению итальянской *комедии дель арте* или комедии масок. Эти увлекательные веселые представления с песнями, плясками, комическими трюками, разыгрываемые бродячими актерскими труппами, стали высшим достижением итальянского театра эпохи Возрождения.

В основе комедии масок лежала импровизация: написанного текста в ней не было, имелся лишь сценарий с краткой сюжетной схемой. Актер сам, по ходу действия, импровизировал реплики от имени своего героя. Он делался творцом собственного образа.

Новое театральное искусство почти мгновенно приобрело огромную популярность: за одно десятилетие 60-х годов XVI века театральные представления, бывшие до этого диковинкой, которую можно было увидеть лишь на редких придворных празднествах или в ученых собраниях, стали самым излюбленным народным зрелищем. Комедия масок явилась выразительницей массового народного мировоззрения, жизнерадостного свободомыслия широких слоев итальянского общества.

Характерные черты комедии дель арте: 1) основным методом сценической игры являлась импровизация; 2) сценарий комедии определял сюжетную схему действия; 3) содержание спектакля, идеологическая и тематическая основа комедии дель арте выражалась в типовых масках; 4) на сцене импровизационной комедии был закреплен главный закон театра – непрерывность развивающегося действия; 5) на сцене народного театра масок утвердились такие нормы сценической игры, как коллективность творчества (ансамблевость); 6) комедия дель арте оформилась как целостный спектакль.

Маски. Понятие «маска» имела значения: 1) вещественная маска, закрывающая лицо актера (изготавливалась обычно из картона или клеёнки и закрывала полностью или частично лицо актёра. Маски носили персонажи и не носили «влюбленные»; 2) маска-характер определяла социальный тип героя, наделенного установленными психологическими чертами, неизменным обликом и соответствующим диалектом. Маска закрепила принцип амплуа (фр. *emploi* – своеобразная специализация актера на исполнение ролей, наиболее соответствующих его внешним сценическим данным, характеру дарования и т.п.).

Число масок, появившихся на сцене комедии дель арте, очень велико – более 100. Выделяют два главных «квартета» масок: северный (венецианский) и южный (неаполитанский). Первый составляют Панталоне,

Доктор, Бригелла и Арлекин. Второй – Ковьелло, Пульчинелла, Скарамучча и Тарталья. В оба квартета входили маски Капитана, Серветты и Влюбленных.

Все маски комедии дель арте могут быть разбиты на 3 группы:

1. **народно-комедийные маски слуг** – определяют оптимистический пафос, сатирическую силу комедии дель арте и динамику ее действия. К этим маскам относятся:

- Первый и второй **Дзанни** (уменьшительное от имени Джованни). Первый Дзанни – обычно хитер, скор, забавен, должен уметь интриговать, водить за нос и надувать людей, Второй – глуп, наивен, неповоротлив;
- **Бригелла** – наглый весельчак и изобретатель всяческих интриг;
- **Арлекин** – ребячливый, добродушный и нескладный парень; простоват и наивен;
- **Пульчинелла** – простодушный парень, саркастичен, носит черную полумаску с большим крючковатым носом и говорит гнусавым голосом.
- служанка **Серветта** – энергичная и острая на язычок. Ее могли также называть Фантеска, Коломбина, Смеральдина, Франческа и т.д.

2. **маски господ** имели подчеркнuto буффонный характер. Как правило, персонажи масок господ становились жертвами хитрых проделок слуг. К ним относятся:

- **Панталоне** – богатый венецианский купец, глупый и жадный, любил поухаживать за молоденькими девушками. Являлся объектом постоянной сатиры.
- **Капитан** – испанский воин, на самом деле – трус и хвастун.
- **Доктор** – болонский юрист, профессор старинного университета, на самом деле – лжеученый, тупица и болтун.
- **Тарталья** – нотариус, судья, полицейский или какое-либо лицо, наделенное властью. Заикался, что рождало невольные каламбуры, носил огромные очки.

3. **маски влюбленных** – определяют поэтическую сторону комедии дель арте. Актеры самой маски на лицо не надевали, но типовой характер этих персонажей делал их масками. Борьба за счастливую любовь молодой пары составляла главное содержание сценического действия.

Каждый персонаж комедии говорил на диалекте своего города: Панталоне – на венецианском, Доктор – болонском, Капитан – неаполитанском диалекте, Слуги – бергамасском, Влюбленные – на тосканском языке (язык итальянской поэзии).

Театральный костюм. Каждый персонаж носил свойственный данной

маске костюм. Костюм *Дзанни* первоначально был стилизован под крестьянскую одежду. Слуги были одеты в белые, подпоясанные под животом крестьянские блузы и широкие белые штаны. *Арлекин* был в шапочке с заячьим хвостиком (символ трусости), его блуза и панталоны были покрыты пестрыми заплатками, свидетельствовавшими о его бедности. У *Пульчинеллы* была остроконечная шапочка. У *Серветты* – крестьянское платье. Постепенно одежда слуг видоизменялась, приобретая элегантный вид. *Капитан* носил военный испанский костюм и шпагу, которую он обычно не мог вытащить из ножен. *Панталоне* носил красные штаны, красную куртку, белые чулки и черный плащ. *Доктор* был одет в черную мантию и украшал себя белым жабо и широкополой шляпой. Черная маска покрывала только лоб и нос актера. *Влюбленные* выступали модно разодетыми. В дальнейшем, с распространением комедии дель арте в другие страны, костюмы ее персонажей изменились.

Выработав изначальные законы сценического искусства (непрерывное развитие действия, коллективность актерского творчества и т.д.), театр масок не смог перерасти в театр живых характеров. Новые герои, сильные, цельные, выражающие гуманистический идеал своего времени, впервые появились на театральной сцене не в Италии, а в Испании.

Родоначальником национального театра в Испании считается *Лопе де Руэда* (1510-1565), скромный бродячий актер, создавший собственную профессиональную труппу и сочинявший для нее озорные коротенькие комедии – *пáсос*. Они отличались увлекательностью действия, меткостью жизненных наблюдений и богатством народной речи. Лопе де Руэда на практике утвердил жизненно-реальный материал как исходное начало драматического творчества.

Поначалу бродячие актеры выступали где придется, а с 60-х годов XVI века – во внутренних дворах домов, корралях. В 1579 году в Мадриде появился первый специально оборудованный для представлений двор – *Корраль де ла Крус*.

Испанская драматургия не сразу стала полноценной литературой. Театр ждал прихода крупных талантов, способных соединить богатство сценического действия с яркими поэтическими формами, поднять испанскую пьесу на высоту современных литературных требований. Среди зачинателей новой драматургии следует назвать гениального автора «Дон Кихота» *Мигеля Сервантеса*. В своих пьесах он обращался к большим гражданским темам, прославлял патриотизм и свободолюбие. Ярким примером может служить героическая трагедия «*Нумансия*», посвященная истории древнего

иберрийского города Нумансии. Защищая свой город от римских легионеров, его жители погибли все до одного, но не сдались врагу.

И все же к высотам подлинной поэзии испанская драматургия поднялась только в творчестве *Lope de Vega* (1562-1635). Именно он ввел испанский театр в его «золотой век».

По числу созданных пьес Лопе де Вега превзошел всех драматургов мира. Считается, что их было более двух тысяч (сохранилось около 500). За исключением сорока ауто, священных действий, все они названы комедиями, но это комедии нового типа. Лопе де Вега сам описал этот новый тип драмы в трактате «Новое искусство сочинять комедии в наши дни».

В новой комедии смешано возвышенное и смешное, трагическое и забавное. Диапазон сюжетов комедий Лопе де Вега очень широк: национальная история Испании, особенно героических времен Реконкисты; сопротивление крестьян феодальному произволу; семейно-бытовые отношения; борьба влюбленных за свое счастье. И везде ощутима характерная для эпохи Возрождения вера в человека, в гармонию мечты и яви, любви и чести.

Театр Лопе де Вега – театр светлый, жизнеутверждающий. Он прославляет людей энергичных, активных, которые защищают свою свободу и честь, противостоят насилию, преодолевают сословные предрассудки и имущественное неравенство. Такова Лауренсия, героиня самой прославленной драмы Лопе де Вега «*Фуэнте Овехуна*» («Овечий источник»). Немного найдется в мировой драматургии произведений, равных этой пьесе по силе прославления восставшего и победившего народа. В основу ее сюжета положен исторический факт, бунт крестьян испанского селения Фуэнте Овехуна, убивших своего господина – тирана и насильника. Никто из жителей селения и под пыткой не выдал зачинщиков восстания. Даже старики, даже дети бесстрашно говорили, что командора убил весь народ Фуэнте Овехуна.

В этой драме Лопе де Вега объединил в идее чести и личную добродетель людей, и осознание народом своих прав. Если Лауренсия и Фрондосо, ее жених, вступают в борьбу, отстаивая свою любовь и достоинство, то в ходе действия личный протест перерастает в социальный, в борьбу крестьян за свободу.

Гуманистическая идея равенства людей с особой силой утверждала себя в любви. Там, где родились истинные чувства, социальные привилегии теряют всякий смысл. Одной из лучших комедий Лопе де Вега, посвященных теме большой любви, ломающей сословные преграды, является «*Собака на*

сене». Ее героиня, графиня Диана, влюбляется в своего слугу, секретаря Теодоро. Он – человек низкого происхождения, но умен и благороден, и Диана с радостью выходит за него замуж.

Шекспир

Своей вершины театр европейского Возрождения достиг на английской почве, в творчестве Вильяма (Уильяма) *Шекспира* (1564-1616). Шекспир начал свою деятельность драматурга в конце XVI века в обстановке национального подъема, вызванного войной с Испанией и разгромом «Непобедимой армады» Филиппа II (1588). В это время театральное искусство Англии переживало пору бурного расцвета. В Лондоне работала целая плеяда талантливых драматургов-гуманистов, так называемых «университетских умов» – К. Марло, Дж. Лили, Т. Кид, Р. Грин, которые создали вольную и широкую форму английской драмы, вмещавшую исторические, легендарные, бытовые сюжеты. Все они были профессиональными писателями, людьми весьма образованными, с демократическими взглядами. Их творчество ориентировалось на зрителей народного площадного театра.

В конце XVI века в Лондоне одна за другой возникли актерские труппы, игравшие для простого народа сначала во дворах гостиниц, а затем в специальных театральных зданиях. Первое из них построил актер и предприниматель Джеймс Бербедж, назвав его «Театр». Вскоре на окраине английской столицы появились и другие театры со звучными названиями: «Роза», «Лебедь», «Глобус» (в котором протекала деятельность Шекспира), «Фортуна», доступные широчайшим массам зрителей. На каждый спектакль собиралось до 1500 – 2000 человек, в основном ремесленный люд. Таким образом, английская драма эпохи Возрождения выросла на подмостках общедоступного демократического театра и была связана с жизнью народа.

Для лондонских простолюдинов писал и Шекспир. Его перу принадлежит 37 драматических произведений – комедий, исторических хроник, трагедий, а также поэмы и сонеты. Предназначая свои пьесы для театрального зрителя, не для читателя, он писал их для вполне определенной труппы, актером которой был сам, труппы театра «Глобус», руководимой Ричардом Бербедем. Бербедж, превосходный трагик, стал первым в мировом искусстве Гамлетом, Отелло, Макбетом, Лиром...

Современник бурной, насыщенной событиями эпохи Шекспир пережил сложную эволюцию как мыслитель и как художник. Его путь в драматургии начался с исторических хроник и комедий. Хроники – пьесы на исторические сюжеты – были в Англии одним из самых популярных жанров.

Шекспировские исторические хроники («Генрих VI», «Ричард III», «Генрих IV» и другие) запечатлели «смутное время» английской истории: кризис феодального общества, междоусобные распри времен Алой и Белой розы¹, трагедию национальных бедствий, раздоров и мятежей.

Изображение коварных интриг и злодейств проникнуто в этих пьесах осуждением феодальной анархии и кровавой жестокости. Им противопоставляется целостное государство, управляемое мудрым королем.

Комедии Шекспира – «Укрощение строптивой», «Сон в летнюю ночь», «Много шума из ничего», «Двенадцатая ночь» – это чудесная сказка, добрая и гуманная в своей основе. Она уводит от тревог и страданий в счастливый мир, где все цветет и благоухает, все полно солнечного света, музыки и, конечно, любви. Если появляются досадные помехи счастью, то они преодолеваются без особых усилий. В отличие от традиционной обличительной комедии, высмеивающей человеческие пороки, шекспировские комедии в целом не сатиричны. Звучащий в них смех выражает радость жизни и кипучее веселье здоровых, счастливых людей.

Духом оптимизма проникнута и трагедия «Ромео и Джульетта», написанная до 1600 года (1595). Судьба ее юных героев трагична, однако зритель не только потрясен их гибелью – он переживает чувство восхищения. Как прекрасен человек, как прекрасна его любовь!

Но постепенно оптимизм Шекспира уступает место трагическому прозрению. Созданные в начале XVII века великие трагедии «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет» явились художественным постижением ведущих тенденций своего времени, времени кризиса Ренессанса, трагического разочарования в силе и благе разума. Содержание этих трагедий выражено самим Шекспиром в словах Глостера из «Короля Лира»:

«Любовь остывает, слабеет дружба, везде братоубийственная рознь». Шекспировским героям становится ясно: мир безнадежно болен, жизнь сплетена из лжи, фальши и жестокости. Напрасно убеждать себя в том, что есть выход. Гамлет, Отелло, Лир обречены. Повсюду господствуют Клавдий, Яго, Эдмонт.

Музыкой эпохи Возрождения или музыкой Ренессанса, называют период в развитии европейской музыки приблизительно между 1400 и 1600 годами). В Италии начало новой эпохи наступило для музыкального искусства в XIV веке. Нидерландская школа сложилась и достигла первых вершин в XV, после чего ее развитие все ширилось, а влияние так или иначе захватывало и мастеров иных национальных школ. Признаки Возрождения

отчетливо проявились во Франции в XVI веке, хотя ее творческие достижения были велики и бесспорны еще в предыдущие столетия.

К XVI веку относится подъем искусства в Германии, Англии и некоторых других странах Западной Европы. Со временем новое творческое движение распространилось и на страны Восточной Европы

Музыкальные инструменты эпохи Ренессанса. В концертной жизни начала эпохи Ренессанса основным инструментом был орган, но с течением времени состав музыкальных инструментов значительно расширился, к уже существовавшим струнным и духовым добавились новые разновидности. Например, виолы – семейство струнных смычковых. По форме они напоминают инструменты современного скрипичного семейства (скрипку, альт, виолончель) и, возможно, являются их предшественниками (сосуществовали в музыкальной практике до середины XVIII столетия). Однако же они имеют важное отличие. Виолы обладают системой резонирующих струн; как правило, их столько же, сколько и основных (шесть-семь). Колебания резонирующих струн делают звук виолы мягким, бархатистым, но инструмент трудно использовать в оркестре, так как из-за большого числа струн он быстро расстраивается.

В семействе виол выделяются три основных типа. Виола да гамба – большой инструмент, который исполнитель ставил вертикально и зажимал с боков ногами (итальянское слово *gamba* означает «колени»). Две другие разновидности – виола да браччо (от итал. *Braccio* – «предплечье») и виоль д'амур (фр. *viole d'amour* – «виола любви») были ориентированы горизонтально, и при игре их прижимали к плечу. Виола да гамба по диапазону звучания близка к виолончели, виола да браччо – к скрипке, а виоль д'амур – к альту.

Среди щипковых инструментов Возрождения центральное место занимает лютня (польск. *lutnia*, от араб. альуд – «дерево»). В Европу она пришла с Ближнего Востока в конце XIV в., а уже к началу XVI столетия для этого инструмента был создан богатый репертуар; прежде всего под аккомпанемент лютни исполняли песни. Впрочем, для лютни было создано и большое количество инструментальных произведений. У лютни короткий корпус; верхняя часть плоская, а нижняя напоминает полусферу. К широкой шейке приделан гриф, разделенный ладами, а головка инструмента отогнута назад почти под прямым углом. При желании можно в облике лютни увидеть сходство с чашей. Двенадцать струн группируются парами, а звук извлекают как пальцами, так и специальной пластинкой – плектром.

В XV—XVI столетиях возникли различные виды клавишных. Основные типы таких инструментов – клавесин, клавикорд, чембало, вёрджинел – активно использовались в музыке Возрождения, но их настоящий расцвет наступил позже.

Известные итальянские композиторы эпохи возрождения (Ренессанса) Палестрина и Монтеверди.

Изобразительное искусство Северного Возрождения

В искусстве северного Ренессанса (Германия, Нидерланды, Франция) больше средневекового мировоззрения, религиозного чувства, символики. Философской основой был пантеизм. Пантеизм, не отрицая прямо существование Бога, растворяет его в природе, наделяет природу божественными атрибутами, такими, как вечность, бесконечность, безграничность. Такие представления приводят к появлению пейзажа как самостоятельного жанра. Немецкие художники – мастера пейзажа А.Дюрер, А.Альтдорфер, Л.Кранах изображали величественность, мощь, красоту природы, передавали ее одухотворенность. Второй жанр, – это портрет. Немецкий портрет отличался от портретной живописи итальянского Возрождения. Итальянские художники создавали идеал красоты. Немецкие художники были безразличны к красоте, для них главное – передать характер, иногда в ущерб красоте. В этом проявляются отголоски типичной для средневековья «эстетики безобразного», где красота духовная могла таиться в безобразной внешности. Третий жанр – это бытовая картина. Крупнейший мастер жанровой живописи – Питер Брейгель-Старший – писал сцены из крестьянской жизни.

Величайший живописец эпохи Возрождения Ян ван Эйк (ок.1390-1441) открывает плеяду блистательных талантов в искусстве Нидерландов пятнадцатого столетия. Наряду с Робером Кампеном он явился зачинателем искусства Возрождения, знаменовавшего отказ от средневекового аскетического мышления, обращение художников к реальности, открытие ими в природе и человеке истинных ценностей и красоты. Ян ван Эйк представляет собой яркий пример личности ренессансной эпохи. Наделенный многими способностями, обладавший разносторонними обширными знаниями благодаря пылливому интересу ко всем явлениям действительности, Ян ван Эйк смело ломает старую средневековую систему изображения средств художественной выразительности, сделав язык реалистических форм главным способом воплощения своих идей.

Ян ван Эйк происходил из города Масэйка, расположенного в долине реки Маас. Он появился на свет где-то около 1390 года и скончался в Брюгге

9 июля 1441 года. Возможно, его учителем был старший брат Губерт ван Эйк, талантливый художник, умерший в 1426 году. Известно, что в 1420-е годы Ян работал над украшением замка графов Голландских в Гааге. В 1425 году он перешел на службу к бургундскому герцогу Филиппу Доброму, став его придворным живописцем, высоко ценимым и уважаемым, и переезжает жить в Лилль. В 1427 году художник был послан в Испанию, а в 1428 в Португалию для переговоров о возможной женитьбе герцога и для написания портрета предполагаемой невесты. Около 1430 года Ян ван Эйк переселяется в Брюгге.

Сохранилось немного произведений прославленного художника, но каждое из них представляет собой выдающееся явление в живописи. Многие картины датированы и подписаны характерным девизом ван Эйка: «Als iх хан» («Как умею»).

Главным произведением Яна ван Эйка, безусловно, следует признать знаменитый Гентский алтарь, многостворчатый складень, находящийся в капелле св. Иоанна собора св. Бавона в Генте. Около 1434 года ван Эйк закончил другое знаменитое произведение «Мадонна канцлера Роллена» (Париж, Лувр), где на коленях перед Марией с младенцем представлен известный деятель, добившийся высокого поста исключительно благодаря своим достоинствам редкий случай в феодальном мире. Сквозь лоджию открывается красивейший ландшафт, первый панорамный пейзаж в европейском искусстве, дающий широкую картину жизни земли и человечества. Художник проецирует свои образы на этот прекрасный мир, связывая их значимость с идеей величественной вселенной.

В «Мадонне каноника ван дер Пале» (1436, Брюгге, Городской музей) ван Эйк изображает Марию с младенцем на троне в церкви романской архитектуры в окружении святых Донациана и Георгия, представляющего старого каноника. Портрет его поражает глубоким проникновением в самую суть характера. Во всех деталях картины ван Эйк добивается впечатления величайшей материальности и вещественной осязаемости. Буквально ощутима пергаментная кожа старика с ее сухими морщинами и складками или жесткая светящаяся золотым шитьем парча ризы архиепископа Донациана, его митры с драгоценными камнями.

Ян ван Эйк был первым, кто начал создавать портреты, преследуя цель точнейшего воссоздания индивидуального облика модели и аналитического исследования натуры человека с ее разнообразными приметами и свойствами. Сохранившиеся портреты свидетельствуют о его проницательности и высоком уважении к человеческой индивидуальности. К

числу наиболее совершенных портретов относятся «Кардинал Николо Альбергати» (1431, Вена, Музей истории искусства), «Портрет молодого человека» («Тимофей», 1432, Лондон, Национальная галерея), «Портрет человека в красном тюрбане» (1433, Лондон, Национальная галерея), «Маргарет ван Эйк» (1439, Брюгге, Городской музей).

«Портрет четы Арнольфини» (1434, Лондон, Национальная галерея), написанный по случаю обручения богатого итальянского купца, друга ван Эйка, является первым парным портретом в европейском искусстве. Молодые супруги находятся в спальне своего дома и произносят клятву супружеской верности. Предметы-символы красноречиво рассказывают о смысле сцены: апельсины намекают на райское блаженство, туфли на супружескую преданность, статуэтка св. Маргариты на благополучные роды, зажженная свеча в люстре означает символически-мистическое присутствие божества, освящающего таинство. В зеркале отражаются две фигуры, а над ними на стене читается надпись, намеренно выделенная: «Ян ван Эйк здесь был», поясняющая, что художник выступал в качестве свидетеля при этом старом нидерландском обычае обручения дома, не в церкви.

В основе всех изображений ван Эйка лежит крепкий, большей частью сделанный с натуры, рисунок. Великолепным примером графического мастерства художника служит «Св. Варвара» (1437, Антверпен, Королевский музей изящных искусств) предмет долгих споров ученых, не пришедших к единому мнению, является ли это произведение законченным рисунком или ненаписанной картиной. Серебристый рисунок сделан тончайшей кистью по загрунтованной доске, вставленной в авторскую раму с надписью: «Иоанн ван Эйк меня сделал в 1437 году». За спиной прекрасной девы, сидящей на холме с книгой и пальмовой ветвью мученицы в руках, идет строительство башни, являющейся ее атрибутом, но трактованным ван Эйком в жанровом ключе с изображением массы трудовых эпизодов.

Ян ван Эйк был одним из величайших гениев, чье творчество, исполненное огромной духовной силы и глубины идей, стало источником, живительным для развития искусства Нидерландов и других стран Европы.

Питер Брейгель Старший (Pieter Brueghel) – великий художник прошлого из Нидерландов. Известен также как Брейгель «Мужицкий». Родился в 1525 (точная дата неизвестна) году, предположительно в городе Бреда (нидерландская провинция). Ушёл из жизни в 1569 году в Брюсселе. Основными направлениями его живописи были пейзажи и жанровые сцены. Большое влияние на всё искусство Питера Брейгеля старшего оказал Иероним Босх. Надо сказать, что в его семье было немало известных и

просто хороших художников, как, например, Питер Брейгель Младший – сын или Ян Брейгель Старший, но именно он явился самым известным, который своим творчеством внёс значимый вклад в мировое искусство.

Питер Брейгель Старший, последний великий художник эпохи Возрождения в Нидерландах. Биография Питера Брейгеля, написанная в 1604 голландским художником и историком-биографом Карелом ван Мандером, является главным источником сведений о мастере. Согласно Ван Мандеру, Питер Брейгель (иногда его имя пишется Breughel или Bruegel) стал членом гильдии св. Луки в Антверпене в 1551; это дает возможность предположить, что он родился приблизительно между 1525 и 1530. Место рождения и обстоятельства его жизни в юности по большей части неизвестны. Считается, что Брейгель был учеником Питера Кука ван Альста, а позже сотрудничал с издателем Иеронимусом Коком, который гравировал многие рисунки Брейгеля. В течение 1552 и 1553 Брейгель путешествовал по Италии и добрался даже до Сицилии. Возвращаясь оттуда в 1554, он изучал Альпы. Затем некоторое время прожил в Антверпене и в конце концов поселился в 1563 в Брюсселе. Здесь он женился и достиг процветания, пользуясь признанием современников и получая более чем достаточное количество заказов от влиятельных покровителей. Брейгель умер в Брюсселе 5 сентября 1569. Два его сына, Питер Брейгель Младший (1564–1638) и Ян Брейгель (1568–1625), стали известными художниками.

Самые ранние произведения Брейгеля – пейзажные рисунки, в некоторых из которых зафиксированы тонкие наблюдения над природой, в других отрабатываются и изучаются приемы пейзажной живописи венецианцев и других северных мастеров более старшего поколения, таких, как Иоахим Патинир (ок. 1485–1524) и Херри Мет де Блес (ок. 1480–1550). Именно это сочетание прямого, непосредственного наблюдения с условными формулами и создает эффект неизъяснимой притягательности картин Брейгеля. Художник рассматривал пейзаж не просто как декорацию, но как арену, на которой разворачивается человеческая драма. Одно из самых ранних его полотен – Падение Икара (ок. 1558, Брюссель, Королевский музей изящных искусств). В этой картине на холме, возвышающемся над усеянной кораблями бухтой, пахарь, пастух и рыбак занимаются своей повседневной работой. Никто из них не замечает бьющих по воде ног Икара, тонущего далеко от берега. Брейгель трактует зрелище его смерти как незначительную деталь в ничем не нарушаемом ритме вселенной.

Одной из главных тем в творчестве Брейгеля является изображение человеческой слабости и глупости – наследие позднесредневекового

мышления. На его рисунке Большая рыба поедает малую (1556, Вена, Альбертина) изображена мелкая рыбешка, вылезая из лежащей на берегу огромной рыбины. Вновь в качестве названия взята поговорка, явно намекающая на излишества и обжорство. В картинах Битва поста и масленицы (ок. 1559), Детские игры (ок. 1560, обе – Вена, Художественно-исторический музей), Нидерландские пословицы (ок. 1560) изображена толпа на деревенской площади. Хотя названия картин Брейгеля точны в своей описательности, каждая из них, по-видимому, является также ироническим комментарием к бесцельности человеческой деятельности.

Брейгель обогатил образы глупости, воскресив чудовищные и фантастические создания Иеронимуса Босха (ок. 1450–1516). Эти создания появляются в сериях гравюр Кока по рисункам Брейгеля Семь смертных грехов и Семь добродетелей (1558).

Во многих картинах мастера персонажи, изображенные со всеми подробностями и красочно одетые, имеют лишенные индивидуальности лица, напоминающие маски. Брейгеля никогда не интересовала человеческая индивидуальность. Его занимал обычный, средний человек из средневековых пьес-мистерий, и именно такое анонимное человечество населяет космическую среду выдающихся религиозных картин художника. В Триумфе смерти (ок. 1562, Прадо) звучание популярной в то время темы плясок смерти усиливается благодаря пейзажу, внушающему одновременно благоговение и мрачный ужас, в котором армия скелетов уничтожает все живое. В Несении Креста (1564, Вена, Художественно-исторический музей) также показаны бескрайние просторы, наполненные безликими грубыми ордами. В середине процессии находится ничем не выделяющаяся фигура Христа, упавшего под тяжестью креста и почти потерявшегося в безразличной толпе.

Брейгель хотел, чтобы его зритель увидел Евангельскую историю в свете современной жизни Фландрии. В двух картинах – «Избиение младенцев» (ок. 1566) и «Перепись в Вифлееме» (1566) – в качестве антуража используется типичный пейзаж покрытой снегом фламандской деревни времен Брейгеля. Во второй из них Иосиф и Мария едва различимы среди городского люда. В картине Вавилонская башня (1563, Вена, Художественно-исторический музей), наполненной босховскими персонажами, сама башня размещена на фоне сельского пейзажа, очень похожего на Фландрию 16 в.

Возможно, самые величественные картины Брейгеля – пять пейзажей, называемые Времена года, или Месяцы (1565), изображающие фламандскую

сельскую природу в разное время года. Лишь немногие художники обладали умением столь чутко улавливать настроение того или иного времени года и выражать внутреннюю связь человека с ритмом природы. В картине Охотники на снегу (1565, Вена, Художественно-исторический музей) изображен мир, скованный зимней стужей. В композиции картины использован типичный для живописи Брейгеля прием – высокий передний план, с которого открывается вид на простирающуюся внизу равнину. Диагонали линий деревьев, крыш и холмов направляют взгляд зрителя строго внутрь пространства картины, туда, где люди работают и развлекаются. Вся их деятельность происходит в тишине морозного воздуха. Деревья и фигуры изображены как застывшие силуэты на фоне серого зимнего пейзажа, а пики островерхих крыш вторят зубцам гор вдали.

Брейгель размышляет о прирожденной глупости человека. На картине Мизантроп (1568) помещена надпись: «Так как мир столь коварен, я иду в траурных одеждах» и изображен злобный карлик, крадущий кошелек у мрачного старика. На картине Слепые (1568) шестеро слепцов, шатаясь, идут цепочкой к ручью, в который первый из них уже свалился. Картина связана со словами евангельской притчи (Матфей 15:14) – «А если слепой ведет слепого, то оба упадут в яму».

Брейгель многолик: он был одновременно средневековым моралистом и пейзажистом в современном смысле слова; был истинно северным художником, и вместе с тем его живопись отмечена итальянским влиянием. Некоторые считают его ортодоксальным католиком, другие – приверженцем еретической секты. Однако эти парадоксы не являются непримиримыми. Величие Брейгеля заключается в утверждении неразрывной связи между человеком и природой, а также в глубоко человеческом видении христианской истории как живой реальности.

Ренессансное искусство Германии начала XVI в. Своеобразие творчества М. Грюневальда, Л. Кранаха, Г. Гольбейна. Альбрехт Дюрер и значение его творчества для становления немецкой школы живописи и графики.

Дюрер родился 21 мая 1471 г. в Нюрнберге, в семье ювелира. Поначалу отец старался увлечь сына ювелирным делом, но обнаружил у сына талант художника. В возрасте 15 лет Альбрехт направлен учиться в мастерскую художника Михаэля Вольгемута. Там Дюрер освоил не только живопись, но и гравирование по дереву и меди.

В последние годы жизни уделяет много внимания усовершенствованию оборонительных укреплений, что было вызвано развитием огнестрельного

оружия. В труде «Руководство к укреплению городов, замков и теснин», выпущенном в 1527 году, описывает принципиально новый тип укреплений, который он назвал бастея. Дюрер составил первый в Европе так называемый магический квадрат, изображённый на его гравюре «Меланхолия» (сумма 34 получалась не только по вертикали, горизонтали и диагонали, но и во всех четырех четвертях, в центральном четырехугольнике и даже при сложении четырех угловых клеток). Также Дюрер сумел заключить в таблицу год создания гравюры «Меланхолия» (1514) «Магический квадрат». Были внесены изменения – цифры исправлены: 6 исправлена на 5, а 9 получена из 5. В 1515 году Дюрер выполнил три гравюры на дереве, с изображением карт южного и северного полушарий звездного неба и восточного полушария Земли. Дюрер также принимал участие в многолетней подготовке издания Географии Птолемея на латинском языке.

Гольбейн Ганс, или Хольбейн Ханс Младший (1498-1543), немецкий живописец и график. Учился у своего отца, художника Ханса Хольбейна Старшего. Гольбейн создал множество портретов, в которых подчеркивал внутреннее достоинство и сдержанную духовную силу людей (портрет Эразма Роттердамского, 1523, Лувр, Париж), иллюстрации (к «Похвале глупости» Эразма Роттердамского, рисунок пером, 1515), серию рисунков «Образы смерти» (известна под названием «Пляска смерти», 1524-1526, гравированы на дереве Г.Лютцельбургером и изданы в 1538), .

В 1532 Гольбейн работал в Англии, куда прибыл с рекомендательным письмом Эразма Роттердамского к английским гуманистам. С 1536 года стал придворным художником английского короля Генриха VIII. В Англии раскрылся выдающийся талант Гольбейна-портретиста. Почти ювелирная тщательность в воспроизведении деталей.

Тема 6. Искусство Западной Европы XVII в.

Западноевропейское искусство XVII в.

Художественно-эстетические принципы и хронологические рамки стиля барокко: конец XVI – середина XVIII в. Рим – родина стиля барокко. Ведущая роль архитектуры, новые принципы планировки городов. Утверждение барокко в церковном зодчестве, дворцовых комплексах, садово-парковых ансамблях. Выдающиеся архитекторы барокко: Ф. Борромини, Л. Бернини. Скульптура как неотъемлемая часть архитектуры. Живопись П. да Кортонна, А. дель Поццо. Иллюзионизм и перспективные эффекты плафонов церквей и дворцов. Болонская академия братьев Карачи. Характер синтеза искусств. Фонтаны и скульптурное убранство садов и

парков. Творчество М. да Караваджо, открытие новых динамических средств выразительности в живописи. Караваджизм – направление в творчестве А. Маньяско, Д. М. Креспи, Гверчино и др.

Барокко – стиль европейского искусства и архитектуры XVII – XVIII веков. В разное время в термин «барокко» вкладывалось разное содержание — «причудливый», «странный», «склонный к излишествам». Поначалу он носил оскорбительный оттенок, подразумевая нелепицу, абсурд (возможно, он восходит к португальскому слову, означающему уродливую жемчужину). В настоящее время он употребителен в искусствоведческих трудах для определения стиля, господствовавшего в европейском искусстве между маньеризмом и рококо, то есть приблизительно с 1600 г. до начала XVIII века. От маньеризма Барокко искусство унаследовало динамичность и глубокую эмоциональность, а от Ренессанса – основательность и пышность: черты обоих стилей гармонично слились в одно единое целое. Самые характерные черты барокко – броская цветистость и динамичность – соответствовали самоуверенности и апломбу вновь обретшей силу римской католической церкви. За пределами Италии стиль Барокко пустил самые глубокие корни в католических странах, а, например, в Британии его влияние было незначительным. У истоков традиции Барокко искусства в живописи стоят два великих итальянских художника – Караваджо и Аннибале Карраччи, создавшие самые значительные работы в последнее десятилетие 16 века – первое десятилетие 17 века. Для итальянской живописи конца 16 века характерны неестественность и стилевая неопределённость. Караваджо и Карраччи своим искусством вернули в итальянскую живопись цельность и выразительность. В итальянской архитектуре самым видным представителем Барокко искусства был Карло Мадерна (1556-1629 гг.), который порвал с маньеризмом и создал свой собственный стиль. Его главное творение – фасад римской церкви Санта-Сусанна (1603 г.). Основной фигурой в развитие барочной скульптуры был Лоренцо Бернини, чьи первые исполненные в новом стиле шедевры относятся приблизительно к 1620 г. Квинтэссенцией барокко, впечатляющим слиянием живописи, скульптуры и архитектуры считается капелла Коранаро в церкви Санта-Мария делла Виктория (1645-1652 гг.).

Самыми видными итальянскими современниками Бернини в этот период зрелого барокко были архитектор Ф. Борромини и художник, и архитектор Пьетро да Кортонна. Несколько позднее творил Андреа дель Поццо (1642-1709 гг.); расписанный им плафон в церкви Сант-Иньяцио в Риме (Апофеоз св. Игнатия Лойолы) является кульминацией тенденции

барокко к помпезному великолепию. В 17 веке Рим был столицей мира в области искусства, привлекал художников всей Европы, и Барокко искусство скоро распространилось за пределы «вечного города». В каждой стране Барокко искусство подпитывалось местными традициями. В одних странах оно становилось более экстравагантным, как, например, в Испании и Латинской Америке, где развился стиль архитектурного украшения, названный чурригереско; в других приглушалось в угоду более консервативным вкусам. В католической Фландрии Барокко искусство расцвело в творчестве Рубенса, на протестантскую Голландию оно оказало не столь заметное влияние. Правда, зрелые работы Рембрандта, чрезвычайно живые и динамичные, явно отмечены влиянием Барокко искусства. Во Франции оно ярче всего выразило себя на службе монархии, а не церкви. Людовик XIV понимал важность искусства как средства прославления королевской власти. Его советником в этой области был Шарль Лебрен, который руководил художниками и декораторами, работавшими во дворце Людовика в Версале. Версаль с его грандиозным сочетанием пышной архитектуры, скульптуры, живописи, декоративного и ландшафтного искусства явил собой один из самых впечатляющих примеров слияния искусств.

Барокко искусство способствовало созданию театральных эффектов, достигавшихся освещением, ложной перспективой и эффектными сценическими декорациями. Однако оно мало отвечало сдержанному британскому вкусу. В английской архитектуре влияние барокко было заметно лишь в начале 18 века в своеобразном творчестве Ванбру и Хоксмора. К этому стилю приближаются некоторые из более поздних работ Рена. Тяга Барокко искусства к масштабности чувствуется в величественных проектах собора Св. Павла (1675-1710 гг.) и Гринвичского госпиталя (начало 1696 г.). Барокко сменилось более спокойным палладианством. Во всех видах искусств барокко слилось с более легковесным стилем рококо. Это слияние было весьма плодотворным в Центральной Европе, особенно в Дрездене, Вене и Праге.

Театр – самый зрелищный вид искусства в эпоху Барокко. Мир в искусстве барокко приравнивался к театру, человек – к актеру. Театр – синтез различных искусств – литературы, музыки, живописи. Истолкование пьесы как пышного сценического действия в эпоху Барокко. Драматургия П. Кальдерона (1600–1681). Жанры, черты стиля пьес.

Живопись Фландрии и Голландии XVII в.

Йорданс Якоб (19.5.1593) – фламандский живописец. Сын торговца тканями. Создал большую мастерскую для выполнения многочисленных заказов. В искусстве выявлены народные основы фламандской школы – мощная лепка форм кистью, неиссякаемый оптимизм. Ранние произведения – «Семейный портрет», около 1615, «Поклонение пастухов», 1618. В лучших картинах 1620 – 1630-х гг. («Аллегория плодородия», около 1625 – 1628; «Бобовый король», 1638), определились особенности его реализма – пристрастие к полнокровным крестьянским и бюргерским типам, тяжеловесным фигурам и сочным деталям, предпочтение бытовому жанру и жанровой трактовке религиозных и мифологических тем, энергичная и сильная плотная живопись с преобладанием звучных тёплых тонов. С 1640-х гг. пишет парадные, перегруженные фигурами композиции, в которых иногда чувствуются напыщенность и ложный пафос (панно «Триумф принца Фридриха Генриха Оранского», 1652, дворец Хёйс тен Бос, Гаага).

Франс Снейдерс (1579 – 1657) Франс родился в 1579 г. в Антверпене. Его отец был богатым бюргером, владельцем большой таверны. Будущий художник еще мальчиком мог видеть, там разнообразную снедь, ставшую для него впоследствии главным объектом изображения. С именем крупнейшего живописца связан натюрморт. Он привнес в этот жанр дыхание настоящей жизни, облагородил сюжет, придав обычным рыночным сценам характер грандиозного, яркого зрелища. По существу, полотна Снейдерса создали в искусстве фламандского натюрморта новое направление. Многие годы он работал в мастерской Рубенса как помощник. Благодаря Рубенсу от перегруженных деталями натюрмортов в духе Брейгеля он перешёл к большому монументальному и декоративному стилю. Снейдерс предпочитал писать картины определенной тематики, ограничившись изображением охот и натюрмортов.

Славу художнику принесли огромные картины, созданные для украшения столовой дворца епископа города Брюгге изображающие нагруженные дичью, рыбой, овощами и фруктами прилавки, за которыми стоят показанные в натуральную величину фигуры продавцов и покупателей

Рубенс – ученый-гуманист, философ, археолог, архитектор, выдающийся коллекционер, знаток нумизматики, государственный деятель и дипломат. Современники называли его королем художников и художником королей. Характерные для барокко приподнятость, патетика, бурное движение, декоративный блеск колорита неотделимы в искусстве Рубенса от чувственной красоты образов, смелых реалистических наблюдений. Колорит

его полотно строится на контрасте тонов обнаженного тела с яркими одеяниями и благородным, сдержанным фоном.

Как дипломат и художник Рубенс ездил во Францию, Голландию, Испанию и Англию. В 1611 году он приобретает роскошный дом, который постепенно превращает в настоящий дворец в итальянском вкусе, и размещает свою драгоценную коллекцию произведений искусства. Рубенс, благодаря помощникам из своей мастерской (здесь трудились мастера, как А. Ван Дейк, Я. Иордане, Ф. Снейдерс), создал огромное количество картин на религиозные и мифологические сюжеты («Снятие с креста», 1611—1614, «Персей и Андромеда», 1620—1621), историко-аллегорические полотна (цикл «История Марии Медичи», 1622—1625), великолепные пейзажи и сцены крестьянской жизни («Возвращение жнецов», 1635 – 1640), многочисленные портреты европейских коронованных особ. Рубенс считается одним из самых плодовитых художников в истории живописи.

Антонис Ван Дейк (1599 – 1641), сын купца, человек сумасбродный и честолюбивый, ученик Рубенса, явился одним из создателей парадного аристократического портрета XVII века. Он мог работать над несколькими портретами сразу, уделяя заказчику в день не более часа, оставляя дописывать детали своим помощникам. Персонажи его парадных портретов отличаются внутренним благородством и аристократической утонченностью и вместе с тем живой характерностью. В многочисленных автопортретах Ван Дейк тяготел к роскоши, к королевским дворам, к жизни аристократов. Он пишет множество портретов короля, королевы и их детей; чести позировать ему добивается все высшее общество. Ван Дейк рано проявил себя мастером портрета и живописи на религиозные и мифологические сюжеты. С 1618 по 1620 г. он работал в мастерской Рубенса. Он создает произведения на религиозные темы, часто в нескольких вариантах: «Коронование терновым венцом».

Главное достижение голландского искусства XVIIв. – в станковой живописи. Картины изображают голландский быт. Создателей бытовой живописи получили наименование «малых голландцев», за непритязательность сюжетов, то ли из-за малых размеров картин. Но главной темой «малых голландцев» является не крестьянский, а бюргерский быт. Обычно это изображения без какой-либо увлекательной фабулы. В картинах этого жанра как будто ничего не происходит. Женщина читает письмо, кавалер и дама музицируют.

Голландцы хотели видеть в картинах весь многообразный мир. Отсюда широкий диапазон живописи по видам тематики: портрет и пейзаж, натюрморт и анималистический жанр. Была даже специализация внутри жанра: вечерние и ночные пейзажи (Арт ван дер Нер), «ночные пожары» (Экберт ван дер Пул), пейзажи зимние (Авер-камп), корабли на рейде (Я. Порселлис), равнинный пейзаж (Ф. Конинк); натюрморты — «завтраки» (П. Клас и В. Хеда) или изображение цветов и фруктов (Б. ван дер Аст, Я. ван Хейсум), церковные интерьеры (А. де Лорм) и пр. Живопись на евангельские и библейские сюжеты представлена также, но далеко не в таком объеме, как в других странах, равно как и античная мифология.

Рембрандт Харменс ван Рейн (1606 – 1669). Голландский живописец, рисовальщик, офортист. Творчество Рембрандта, без сомнения, вершина голландской школы. Этот мастер был одинок среди собратьев по искусству. Они считали его «первым еретиком в живописи», хотя впоследствии их самих стали называть «малыми голландцами» — чтобы подчеркнуть, насколько перерос их Рембрандт.

Рембрандт Харменс ван Рейн родился в Лейдене в семье владельца мельницы. Он окончил школу и по желанию родителей в 1620 г. поступил в Лейденский университет. Однако вскоре юноша оставил его ради занятий живописью. Через три года Рембрандт перебрался в Амстердам, где посещал мастерскую местного живописца. В 1625 г. девятнадцатилетний художник — без средств и покровителей и, видимо, даже без звания мастера — возвратился в родной город и принялся за работу.

Не избалованный заказами, Рембрандт вначале писал портреты близких и особенно часто самого себя, смеющегося или задумчивого. По сути, так продолжалось учение: художник изучал выражения лица, соответствующие определённым чувствам, настроениям.

В 1632 г. Рембрандт навсегда переехал в Амстердам. Местная гильдия хирургов сразу же предложила ему выгодный заказ: изобразить своих членов на анатомической лекции выдающегося голландского врача Николаса Питерса — доктора Тулпа («тулп» — «тюльпан» по нидерландски — был изображён на фасаде его дома). На картине сдержанный и элегантный доктор вскрывает труп, что было в те времена незаурядным событием. Хирурги в праздничных костюмах образуют слитную группу: все они робеют перед зрелищем мертвеца и, внимательно сверяя увиденное с иллюстрацией в огромной книге, восхищаются познаниями лектора. А тот действует привычно, легко и в отличие от своих боязливых слушателей не страшится взглянуть в лицо смерти. Слуга, стоящий в глубине картины, очевидно,

ценит себя не меньше, чем блестящий лектор. Уверенно, с лёгкой иронией смотрит он поверх голов господ хирургов.

«Анатомия доктора Тулпа» принесла Рембрандту признание публики. Теперь амстердамские богачи наперебой заказывали художнику свои портреты.

В 1634 г. Рембрандт женился на юной Саскии ван Эйленбюрх. На портрете этого года жена художника, в цветочном венке и просторном причудливом платье, преображается в богиню цветения Флору, окружённую лесным полумраком. Выбор наряда не случаен: Саския готовилась стать матерью.

В автопортрете 1635 г. художник изобразил себя весёлым и нарядным кавалером за пиршественным столом с красавицей Саскией на коленях. Его лицо, обращённое к зрителю, излучает заразительное веселье, а Саския лишь сдержанно улыбается. На супругах живописные костюмы XVI в. — Рембрандт охотно покупал у антикваров старинные наряды и переодевал в них свои модели.

Рембрандт встретил 40е гг. XVII в. хозяином роскошного особняка, вместившего собрание картин, уникальную коллекцию драгоценностей, восточных тканей, старинного оружия и прочих диковин. У него было множество учеников.

В 1642 г. Рембрандт выполнил большой заказ — картину «Выступление стрелковой роты капитана Франса Баннинга Кока». Отряд под предводительством бравого капитана выходит из тёмной арки в поло су яркого солнечного света. Стрелки не позируют для парадного портрета — все словно застигнуты врасплох. В группу военных вклиниваются случайные прохожие — вместо шестнадцати заказчиков Рембрандт изобразил тридцать четыре фигуры. Однако, несмотря на сутолоку, движения капитана Кока спокойны и властны. С ним беседует низенький лейтенант в жёлтом колете. Его костюм выделяется солнечным пятном среди чёрных и темно-красных одежд остальных персонажей. Ещё более сильное сияние исходит от фигурки маленькой девочки, которая бросает из толпы цепкий взгляд на зрителя. В чертах её лица есть сходство с Саскией. В 1642 г. Рембрандт овдовел. Возможно, переживая утрату любимой женщины, художник и ввёл в своё произведение эту загадочную героиню.

В 40е гг. XVII в. Рембрандт особенно увлёкся пейзажем. В жизни природы он искал утешения в вечной разлуке с Саскией и отдыха после титанических трудов над большими полотнами. Встретив среди полей три дерева, художник делает их «героями» одноимённого офорта (вид гравюры).

Они стоят под пасмурным небом на невысоком холме посреди плоской равнины. Эти три дерева кажутся центром мира, его животворным началом — так ясно и полнозвучно воплотились в них природные стихии: терпеливая сила земли — в кряжистых стволах, вольное стремление воздуха — в трепетании ветвей и листьев.

Картина «Возвращение блудного сына» (1668 – 1669 гг.) завершает творческий путь Рембрандта. В ней художник говорит о всепрощающей любви и силе раскаяния. Рухнувший на колени, измученный бродяга и полуслепой старик, положивший ему на плечи слабые руки, молчат, даже не смотрят друг на друга, но они безмерно близки. Мастер поместил их фигуры на стыке живописного и реального пространств (позднее холст был надставлен внизу, но по замыслу автора его нижний край проходил на уровне пальцев ног коленопреклонённого сына). Стёртые ступни и развалившиеся башмаки несчастного скитальца рассказывают о его долгом и трудном пути.

Испанская живопись XVII в. (Эль Греко, Веласкес, Сурбаран).

До второй половины XVI в. Испания была художественной провинцией, её живопись известна в основном по работам слабых подражателей мастерам эпохи Возрождения. Большинство испанских художников настороженно воспринимали античное наследие, считая языческой культурой, которая ничему не может научить христианского мастера. Деятельность испанских живописцев жёстко контролировалась инквизицией (например, запрещалось писать обнажённое женское тело, в изображениях Богородицы и святых женщин нельзя было показывать их ноги). Тем не менее почти все великие мастера Испании творили именно в конце XVI — XVII вв. Не случайно этот период называют золотым веком испанской живописи. По пути реализма шло развитие испанского искусства, прежде всего живописи. Более поздний расцвет искусства, чем в Италии и Нидерландах. Католическая религия оказывает огромное влияние на тематику искусства. Человек дается в строгом благородном аспекте. Искусство полно мрачного величия и трагизма.

Эль Греко (1541—1614). Итальянцы и испанцы называли Доменико Теотокопули **Греком**, под этим именем он и вошел в историю искусства. Произведения Эль Греко, написанные на религиозные сюжеты, проникнуты философскими размышлениями о судьбах людей. О жизни Эль Греко известно крайне мало, сведения о нем скудны и отрывочны. Многие картины считаются его предположительно. Аристократизм, утонченная интеллектуальность, пылкая фантазия. Мастер колорита. Любит лимонно-желтые, изумрудно-зеленые, синие, бледно-розовые, фиолетовые тона.

Веласкес, Родригес де Сильва, Диего – испанский живописец. Происходил из небогатой дворянской семьи. Он писал без предварительного наброска, прямо на холсте. Картины с резкими светотеневыми контрастами, тяжелой и плотной живописью, («Завтрак», ок. 1617—1618, Санкт-Петербург, Эрмитаж; 1618—1619, «Водонос», ок. 1621; обе — Лондон). К жанру бодегонов близки и немногочисленные ранние религиозные картины Веласкеса: Поклонение волхвов (1619, Мадрид, Прадо), Христос в доме Марфы и Марии (ок. 1620, Лондон. Портретировал в 1630—1640-х короля, сановников, друзей, учеников. В его портретах обычно отсутствуют аксессуары, жест, движение. Серо-коричневый фон кажется воздушным, свободно положенные мазки образуют тончайший слой, сквозь который просвечивает крупнозернистый холст. В Портрете римского папы Иннокентия X (1650, Рим) скрытые качества натуры раскрыты так ярко, что, принимая портрет, Иннокентий X воскликнул: «Слишком правдиво!». Главные создания позднего периода — крупномасштабные композиции Лас Менинас (Фрейлины, 1656, в инвентарях XVII и XVIII вв. картина обозначалась как Семья, Семья Филиппа IV), Пряжи (1657). Величайший реалист. Один из первых мастеров валерной живописи. Черный цвет легок и прозрачен. «Портрет Филиппа IV». «Вакх». «Портрет Папы Иннокентия X». Серия портретов шутов и карликов королевского двора.

Произведения Диего Родригеса де Сильва Веласкеса справедливо считаются вершиной испанской живописи XVII в. Никто из современников не мог сравниться с ним по широте художественных интересов и виртуозности кисти. Живописец увлечённо изучал античную историю и культуру, итальянское Возрождение и современное ему барокко. Сохранив национальную самобытность, Веласкес впитал в себя всё богатство европейской художественной традиции.

Большинство работ Веласкеса севильского периода близки к жанру бодегона, что в переводе с испанского означает «харчевня». Это картины с изображением лавки или трактира, нечто среднее между натюрмортом и бытовой сценой. Обязательный элемент бодегона – грубоватая деревянная или глиняная посуда; его персонажи – простые люди с обыкновенной внешностью («Завтрак», около 1617 г.).

В 1622 г. Веласкес впервые приехал в Мадрид. Его живопись привлекла внимание знатного вельможи, графа герцога Оливареса, при помощи которого в 1623 г. мастер в возрасте двадцати четырёх лет стал придворным художником короля Филиппа IV и оставался им до самой смерти. Столица открыла ему новые возможности. Знакомство с шедеврами

королевской коллекции живописи, встреча со знаменитым фламандским художником Питером Пауэлом Рубенсом в 1628 г., наконец, две поездки в Италию – всё это превратило Диего Веласкеса в мастера с огромной художественной эрудицией. Центральное место в творчестве Веласкеса, безусловно, занимал портрет. Будучи придворным художником, он не всегда мог свободно выбирать модели; в основном ими становились члены королевской семьи и их приближённые (например, его покровитель Олива ре). Мастер часто писал блестящие психологические портреты, с поразительной глубиной проникая во внутренний мир своих героев. К их числу относятся портрет Папы Римского Иннокентия X (1650 г.), который сам Папа назвал «слишком правдивым», и знаменитая серия «Шуты и карлики» (30 – 40е гг.). В ней образы физически уродливых людей наполнены огромным эмоциональным содержанием.

Единственное произведение, написанное Веласкесом на исторический сюжет, изображает взятие испанцами голландской крепости Бреда в 1625 г. Испанцы стоят плотно сомкнутым строем, лес копий над их головами символизирует сплочённость. Голландцы, напротив, сбились в беспорядочную толпу. Комендант крепости Юстин Нассауский вручает ключи испанскому адмиралу Амброджио Спиноле и пытается преклонить перед ним колена, а благородный и великодушный победитель удерживает его от этого. Здесь Веласкес пренебрёг традицией, согласно которой победители изображались надменными и торжествующими, а побеждённые – униженными и рабскими. Он стремился показать, насколько важно сохранять достоинство – и в поражении, и в победе.

Однако художник мог и скрыть внутреннюю жизнь героя, придав его облику традиционную для парадных портретов аристократическую сдержанность, и в то же время развернуть во всём блеске своё живописное мастерство. Именно в таком ключе он писал членов королевской семьи, и прежде всего инфанту Маргариту. Её портреты, написанные с 1653 по 1660 г., – это целая галерея, по которой можно проследить, как из хорошенькой девочки, похожей на куклу, она превращалась в замкнутую девушку-подростка, уже хорошо осознающую своё высокое положение. Для каждого полотна Веласкес выбирал определённый колорит, заставляя зрителя любоваться игрой тонов на костюме инфанты, её причёске или драгоценностях. Во всех портретах цвет и манера живописи помогают сильнее почувствовать обаяние героини.

Сурбаран Франсиско (крещен 7.11.1598, Фуэнте-де-Кантос, Бадахос) – испанский живописец. Учился в Севилье у П. де Вильянуэвы (с 1614).

Особенно характерны для композиции на темы из житий святых, трактованные как сцены монастырского быта («Молитва св. Бонавентуры при выборе папы Григория X»). В период творческого расцвета (1630 – 1640-е гг.) создавал суровые, монументальные и лаконичные образы, драматически-напряженные и вместе с тем благородно сдержанные в своих чувствах. В 1650-х гг. в его произведениях появились черты эмоциональной взволнованности, экстатического или смягченно-лирического толка («Распятие», начало 1660-х гг.). Кроме религиозных композиций, писал также мифологические сцены, портреты и натюрморты.

Музыкальное искусство XVII в.

Музыкальное искусство. XVII в. – исторический рубеж, переходная эпоха между Возрождением и Просвещением, период мощного творческого подъема в науке, эстетике, искусстве. Выдающиеся деятели художественной культуры XVII в.

Отражение в искусстве глубоких противоречий переходного периода; обращение выдающихся мастеров к драматическим, экспрессивным и трагическим темам и образам; характерное стремление к монументальности в искусстве, пышной декоративности – общеэстетические предпосылки возникновения стиля барокко.

Тенденция синтеза в различных видах искусства. Зарождение оперы в Италии на рубеже XVI–XVII вв. Оперные школы Италии: флорентийская, римская, венецианская, неаполитанская. К. Монтеверди (1567–1643) – крупнейший оперный композитор-драматург XVII в. Формирование французской оперы. Ж.-Б. Люлли (1632–1687). Основатель английской национальной оперы Г. Перселл (1658–1695). Расцвет культовой музыки (оратории, кантаты, пассионы); возникновение крупномасштабных циклических форм (ансамблевые и сольные сонаты). А. Вивальди (1678–1746), А. Корелли (1653–1713), И.-С. Бах (1685–1750), Г.-Ф. Гендель (1685–1759), творчество которых тесно связано со стилем барокко

Изобразительное искусство Франции XVII в. Классицизм

Общая характеристика и особенности развития пространственных видов искусства конца XVII – XIX в. во Франции. Стиль Классицизм как отражение в искусстве идей французского абсолютизма. Эстетика классицизма, его связь с философией абсолютизма.

Большую роль в становлении классицизма во Франции сыграла Французская Академия (1634), созданная по инициативе кардинала Ришелье. В ее задачу входила выработка норм национального литературного языка, а также правил «хорошего вкуса» и поэтики. Писатели-классицисты уделяли

большое внимание проблеме государственности. Это проявилось в способе изображения человека в его взаимосвязях со средой. Человек подчинен справедливой государственной власти.

Свое эстетическое обоснование классицизм получил в стихотворном трактате Никола Буало (1636-1714) «*Поэтическое искусство*» (1674).

Искусство классицизма имело *гуманистическую направленность*, но программа гуманизма, в сравнении с ренессансной, имела иное истолкование и направление. Гуманизм был связан с социальной системой, которая объективно способствовала восстановлению и развитию общественной этики, понимаемой в широком, общенациональном плане.

Эстетика классицизма основана на *принципе «облагороженной природы»* и отражала стремление к идеализации действительности, отказ от воспроизведения многокрасочности реальной жизни. Обыденное не считалось разумным проявлением природы, а значит и достойным изображения. Классицисты, следуя принципу правдоподобия, исключали из сферы творчества низменное и неразумное.

Примером для подражания Классицисты считали *античную литературу и искусство*. Ибо в ней был заключен абсолют прекрасного. Французские художники были большие знатоки культуры античности. Они черпали свои сюжеты из античной литературы, мифологии, истории соотносили античный материал с актуальными задачами современности. Все жанры, в которых писали классицисты отличались дидактичностью, стремлением поучать, поэтому большое внимание уделялось афоризму, характеристике, проповеди, басне, сатире.

Классицистская эстетика носила *нормативный характер*. Исходя из изображаемого объекта и стиля произведения, жанры разделялись на – «высокие» и «низкие». «Высокие» трагедия, эпопея, ода. В них изображалась сфера государственной жизни. Задачей их было поразить, потрясти зрителя, поэтому они писались высоким патетически стилем. «Низкие» – комедия, сатира, эпиграмма, басня. В них отражалась сфера частной жизни, ее быт и нравы. Писались языком обыденным, разговорным.

Писатели-классицисты должны были следовать закону «трех единств»: места, времени и действия. Закон единства действия запрещал малейшее отклонение сюжета от основной событийной линии; согласно закону единства времени и единства места все совершающееся в пьесе должно было укладываться в одни сутки и происходить в одном и том же месте; условиями художественного совершенства классицистской трагедии и

комедии считались целостная композиция и монолитность в характеристике героев – выразителей определенной и ярко выраженной страсти.

Подобно искусству зрелого Ренессанса, Классицизм вывел на сцену *сильного, деятельного героя*. Этот герой имел определенную жизненную цель: он должен был, исполняя долг перед государством, подчинять личные страсти разуму, соблюдая нормы морали. Именно общественная мораль была той силой, которая должна была стать «разумом» героя, воодушевлять и направлять его поступки.

Герой классицистской трагедии, борясь за свою цель, служит общей идее, создает некий моральный кодекс, который и лежит в основе пьесы. *Борьба за личное достоинство*, за свою честь совпадает с борьбой за достоинство целой нации, за ее свободу.

Героями трагедии выступали императоры, полководцы, политические деятели – носители идей государственности, выразители возвышенных страстей и помыслов.

Нормой языка трагедии стала возвышенная, поэтическая речь определенного стихотворного размера – так называемый «*александрийский стих*» – французский 12-ти слогный стих с цезурой после шестого слога, с обязательными ударениями на шестом и двенадцатом слоге. Свор название он получил от «Романа об Александре» (Roman d'Alexandre, 1180), который был написан двенадцатисложным стихом. ирокое распространение получил в период французской классической трагедии в творчестве Пьера Корнеля и Жана Расина. Ритмически александрийский стих распадается на два полустишия по шесть слогов в каждом. В каждом полустишии имеется обычно два ударения — одно постоянное (на конце); различные комбинации этих ударений создают ритмическое движение александрийского стиха.

Художественные особенности памятников архитектуры и монументальной живописи. Основные черты классицистической архитектуры: логичность планировки, ясность объемной формы, симметричность. Возрастание роли гражданской архитектуры. Новые типы парадного общественного здания, открытой городской площади, изысканного особняка. Архитекторы классицизма: А. Мансар, К. Перро, Л. Лево, А. Ленотр, Ж. Габриель. Структурная организация памятников искусства эпохи Просвещения на примере ансамбля Версаля. Роль академии искусств в распространении и закреплении принципов классицизма во Франции. Н. Пуссен – основоположник классицизма в живописи, теоретические основы его творческой системы. Отражение идей

Просвещения в жанрах пейзажа, портрета и сюжетной картине. Ж.-Л. Давид – представитель революционного классицизма.

Влияние классицизма на скульптурный портрет: Ж.А. Гудон, А. Канова и Б. Торвальдсен.

Театр классицизма.

Классицизм как ведущее направление в театральном искусстве Франции (XVII в.). Эстетические основы классицизма в трактате Н. Буало «Поэтическое искусство». Творчество П. Корнеля (1606–1684), Ж. Расина (1639–1699), Ж.Б. Мольера (1622–1673).

Театральное здание. Первым профессиональным французским театром был «Бургундский отель», построенный в 1548 г. Бургундский отель (*L'Hôtel de Bourgogne*) – крупнейший драматический театр Парижа в XVII веке и первый стационарный театр Франции (ныне не существует). До XVI в. на месте здания находилась парижская резиденция герцогов бургундских – Отель д'Артуа (отсюда и название театра).

В театре ставились сначала духовные мистерии, а затем и светские пьесы: трагедии, трагикомедии и пасторали драматургов доклассицистского периода.

Согласно традиционной эстетике комедия в классицистском искусстве была жанром *более низкого порядка*, чем трагедия.

Комедия *изображала повседневную жизнь обычных людей*. Она не имела права касаться вопросов высокой идеологии и изображать возвышенные страсти. Трагедия же не должна была затрагивать обыденную тематику и допускать в свои пределы людей низкого происхождения. Таким образом, сословная иерархия отразилась и на иерархии жанров.

Наиболее демократическим и жизненно достоверным жанром Классицизма явилась появившаяся *высокая комедия*. Сила комедии была в прямом обращении к современности, беспощадном разоблачении ее социальных противоречий. Комедия нашла свое развитие в творчестве Мольера. «Высокая комедия» объединила традиции народного фарса с линией гуманистической драматургии.

Сценическое искусство Франции, согласно классицистской терминологии, называлось *L'art de declamation* («искусство декламации», от лат. – «declamatio» – искусство выразительного чтения).

В это искусство входили: *благозвучное чтение стихов, пластика жестов; пластика движений*.

Игра актера оценивалась в зависимости от благородства его декламационной манеры. Вместе со светским изяществом классицистская

эстетика требовала создания героических и монументальных образов средствами преувеличений. В классицистском театре страстность исполнения выражалась в музыкальной напевности декламации, в эффектных переходах от бурных пассажей к лирическому шепоту. «*Декламация французских актеров в трагедии – это нечто вроде пения*», – писал неизвестный автор.

Голос актера *строго подчинялся принципу тональной декламации, что приближало игру актера к вокальному искусству*. Это потребовало своеобразных нот для записи повышений, спадов и пауз сценической речи, смены дыхания, эмоционального подъема и пр.

Актеры. Для каждого спектакля подбирали исполнителей, которые соответствовали психическим и физическим данным персонажей. В результате такого подбора возникали театральные амплуа:

роли царей и героев исполняли актеры с благородным и сильным голосом;

любовников играли актеры чувствительные, способные сами легко воспламеняться страстями;

тиранов – актеры, обладавшие сильным темпераментом, порывистые и волевые;

отцов – рассудительные и благообразные и т.д.

Таким образом, *личный характер актера становился характером театрального героя*.

Каждая страсть имеет свою интонацию, голосовые оттенки.

Но при всем многообразии голосовых оттенков всегда должен был соблюдаться *закон о благородном и ясном произнесении стихов*. В декламации не допускались характерный говор, обыденные разговорные интонации. Строгий ритм александрийских стихов определял общий характер речи и требовал особой постановки голоса и сильно развитого дыхания.

Сценическая практика театра Классицизма со временем выработала целую серию условных жестов, которые передавали различные человеческие страсти. Жест фиксировал непосредственный порыв. Это было определенным канонам:

удивление – руки, изогнутые в локтях, подняты до уровня плеч, ладони обращены к зрителям;

отвращение – голова повернута направо, руки протянуты налево и ладонями как бы отталкивают предмет презрения;

мольба – руки сомкнуты ладонями и тянутся к партнеру, исполняющему роль властителя;

горе – пальцы сцеплены, руки заломлены над головой или опущены к поясу;

порицание – рука с вытянутым указательным пальцем направлена в сторону партнера и т.д.

Говоря о себе, актер прикладывает ладонь к груди.

Актер, исполняя любую роль, должен был выглядеть благородным и величественным. У говорящего актера твердый, энергичный шаг, ноги расставлены в балетной позиции (пятки вместе, носки врозь). Рука начинает двигаться от локтя, и лишь затем разворачивается полностью. Пальцы рук сложены как у античных статуй. Поклон делается только головой, тело остается неподвижным. Когда нужно опуститься на колени, то актер склоняется только на одну ногу, следя за живописным расположением складок плаща.

Пластика классицистского актера была заимствована из придворных церемоний и дворцовых балетов.

. Вкусы великосветского общества и придворная мода определяли и театральные костюмы. Актеры, изображавшие античных героев, играли в огромных париках, бархатных камзолах, перчатках и были обвешаны яркими бантами. Актрисы наряжались в роскошные модные платья и в таком виде читали роль Химены или Андромахи.

Тема 7. Западноевропейское искусство XVIII –нач. XIX в

Искусство эпохи Просвещения

Искусство XVIII в. выступает во многом прямым продолжением века предыдущего. Основными стилями по-прежнему остаются классицизм и барокко. В то же время наблюдается внутренняя дифференциация искусства, его дробление на растущее число тенденций и направлений, которые выглядят не очень четкими, размытыми. Возникают новые стили, в частности, **рококо** и **сентиментализм**.

В целом искусство XVIII в. — по сравнению с предыдущим — представляется менее глубоким и возвышенным, оно предстает более легким, воздушным и поверхностным. Оно демонстрирует ироническое и скептическое отношение к тому, что ранее считалось благородным, избранным и возвышенным. В нем заметно усиливаются эпикурейское начало, тяга к гедонизму, дух удовольствия и наслаждения. Вместе с тем искусство становится более естественным, ближе к реальной

действительности. Более того, оно все больше вторгается в социальную жизнь, борьбу и политику, становится ангажированным.

Классицизм представляет в первую очередь французский художник **Ж.-Л. Давид (1748-1825)**. В его творчестве нашли отражение большие исторические события, тема гражданского долга. Известная его картина «Клятва Горациев» звучит как призыв к борьбе против абсолютизма. Это произведение отличается строгой композицией, четким ритмом, ярким и сочным колоритом. Другое его полотно – «Смерть Марата» – посвящено Великой французской революции, в которой Давид принял активное участие. Здесь, напротив, господствует подчеркнутая лаконичность, аскетизм живописных средств. Грандиозным полотном на историческую тему стала картина «Коронация Наполеона I».

Барокко XVIII в. не дало фигур, равных по масштабу и значимости Рубенсу. Будучи «большим стилем» эпохи абсолютизма, оно постепенно утрачивает свое влияние, и к середине XVIII в. его все больше теснит стиль рококо, который иногда называют выродившимся барокко.

Стиль рококо в изобразительном искусстве и интерьере Франции XVIII вв.

Рококо (франц. rococo, от rocaille, рокайль — декоративный мотив в форме раковины), стиль в европейском искусстве первой половины восемнадцатого века. Для рококо характерны гедонистические настроения, уход в мир иллюзорной и идиллической театральной игры, пристрастие к идиллически-пасторальной и чувственно-эротической сюжетике. Возникшее во Франции, рококо в области архитектуры сказалось главным образом в характере декора, приобретшего подчеркнуто изящные, утонченно-усложненные формы.

Преимущественно декоративный характер имела богатая тонкими переливами цвета и одновременно несколько блеклая по колориту живопись рококо (картины и росписи Антуана Ватто, Франсуа Буше, Никола Ланкре, Жана Оноре Фрагонара). Живопись рококо, тесно связанная с интерьером отеля, получила развитие в декоративных и станковых камерных формах. В росписях плафонов, стен, в гобеленах преобладали пейзажи, мифологические и современные галантные темы, рисовавшие интимный быт аристократии, пасторальный жанр (пастушеские сцены), идеализированный портрет, изображающий модель в образе мифологического героя. Образ человека утрачивал самостоятельное значение, фигура превращалась в деталь орнаментального убранства интерьера.

Художникам рококо были присущи тонкая культура цвета, умение строить композицию слитными декоративными пятнами, достижение общей легкости, подчеркнутой светлой палитрой, предпочтение блеклых, серебристо-голубоватых, золотистых и розовых оттенков. Одновременно с развитием живописи рококо усиливалась роль реалистического направления; достигли расцвета портрет, натюрморт, бытовой жанр, пейзаж. Одним из основоположников стиля рококо был талантливый живописец Антуан Ватто, давший наиболее совершенное воплощение принципам этого стиля.

Самые великие художники XVIII в. выходят за стилевые рамки. К ним относятся прежде всего французский художник А. Ватто (1684-1721) и испанский живописец Ф. Гойя (1746-1828).

Творчество Ватто находится ближе всего к стилю рококо. Поэтому его иногда называют гением эпохи рококо. В то же время в его произведениях ощущается влияние Рубенса и Ван Дейка, Пуссена и Тициана. Он по праву считается предшественником романтизма и первым великим романтиком в живописи. Ж. Кокто сравнивает Ватто с Моцартом. Все это делает творчество французского художника исключительно сложным и многозначным.

Главными темами его произведений являются природа и женщина, любовь и музыка. Ватто стал одним из самых великих живописцев человеческой души, ее неизмеримых глубин и тончайших переживаний. Он создал удивительно музыкальную живопись, как бы вибрирующую и пульсирующую. Она отмечена яркой театральностью. В ней сочетаются реальное и воображаемое, серьезное и смешное, радость и грусть. В картине «Утренний туалет» Ватто изобразил чудесную обнаженную девушку. Полотно «Пьеро» посвящено итальянскому комедианту. Самым знаменитым произведением художника считается картина «Паломничество на остров Киферу».

Эмоциональность и меланхолическая мечтательность придают характерам персонажей картин Ватто особую утонченность. Непосредственными последователями мастера, которые по большей части превратили манеру Ватто в изысканную и поверхностную моду, являлись художники Никола Ланкре, Жан Батист Патер, Кийар и другие живописцы. Крупнейшим мастером собственно рокайльного искусства стал ученик художника исторического жанра Лемуана Франсуа – живописец Франсуа Буше, мастер занимательных любовных сюжетов, великолепный колорист и рисовальщик. Живопись Буше диктовала законы целой плеяде мастеров (Натуар Шарль-Жозеф, братья Ванлоо, Куапель Антуан, отчасти Вижелебрен Элизабет, и другие) и это влияние продержалось вплоть до Великой

Французской революции 1789 года. Среди значительных мастеров рококо были художники самого разного дарования, обращавшиеся к самым разным жанрам живописи.

Прихотливое изящество отделки, частое заимствование экзотических декоративных мотивов китайского искусства, виртуозное выявление выразительных возможностей материала присущи рокайльному декоративно-прикладному искусству.

Термин «рококо» т от французского «rocaille», что означает декоративные раковины и камни, которыми было принято украшать искусственные гроты. Основные черты этого стиля – динамичные ассиметричные формы (раковин таких моллюсков, как гребешки), различные завитки (S-и C-образные), натуралистично выполненные побеги цветов и волнообразный растительный орнамент. Встречаются экзотические китайские мотивы, сюжетные орнаменты: Элементы стихии и Времена года. Палитра – золотой, белый, цвет слоновой кости, кремовый, а также пастельные оттенки голубого, зеленого, розового и желтого. Французское рококо – своего рода передышка после тяжеловесного барокко, а характерное для него обилие стальных зеркал (прием, использованный в Версале, в конце строительства которого уже проявились элементы рококо) придало интерьерам воздушную легкость. Стиль рококо – это скорее оформление интерьеров, чем архитектурных зданий. В его духе делались мебель, посуда, драпировка, металлическая утварь. Экзотические узоры в «китайском стиле» были важными элементами рококо, зачастую сочетаясь с чисто европейским растительным орнаментом. Китайские мотивы балдахина, мебельной обивки и расписанных по трафарету стен, присутствие повсюду золота, которое использовали, чтобы выделить важные элементы и детали: те же завитки, раковины, рамки филенок. Для фонов интерьеров характерны были пастельные тона: голубые, зеленые, розовые, желтые, кремовые, беловатые и цвет слоновой кости. С ними хорошо гармонировали глянцевые коричневые тона дерева твердых пород. Мотивы в восточном вкусе становятся одной из самых характерных особенностей рококо.

В ранний период развития французского рококо (примерно до 1725) в отделку помещений вводился дробный орнамент, предметам обстановки придавались прихотливо изогнутые формы (так называемый стиль регентства). Развитое рококо (примерно 1725-50) широко использовало в декоре резные и лепные узоры, завитки, разорванные картуши, рокайли, маски-головки амуров и т. д.; в убранстве помещений большую роль играли рельефы и живописные панно в изысканных обрамлениях, а также

многочисленные зеркала, усиливавшие эффект лёгкого движения (так называемый стиль Людовика XV). Орнамент, направленность стиля рококо ограничила его влияние на тектонику и наружный облик сооружений.

Наибольшее распространение рококо получило во Франции. Одним из самых известных его представителей является художник О. Фрагонар (1732-1806). Он продолжает линию Рубенса, что находит проявление в его чувственном восприятии цвета и особом внимании к красоте женской плоти, волнующим телесным формам. Ярким примером в этом плане является картина «Купальщицы», выражающая настоящий апофеоз жизни, чувственной радости и наслаждения. В то же время изображаемые Фрагонаром плоть и формы предстают как бы бестелесными, воздушными и даже эфемерными. В его произведениях на передний план выходят виртуозность, изящество, изысканность, световые и воздушные эффекты. Именно в таком духе написана картина «Качели».

Сентиментализм, возникший во второй половине XVIII в., явился первой оппозицией просветительскому обожествлению разума. Он противопоставил разуму культ естественного чувства. Одним из основателей и главных фигур сентиментализма стал Ж.-Ж. Руссо. Ему принадлежит известное высказывание: «Разум может ошибаться. чувство – никогда!». В своих произведениях – «Юлия, или Новая Элоиза», «Исповедь» и др. — он изображает жизнь и заботы простых людей, их чувства и мысли, воспекает природу, критически оценивает городскую жизнь, идеализирует патриархальный крестьянский быт.

Гойя-и-Лусьентес, Франсиско Хосе де (1746–1828), испанский живописец, гравёр, рисовальщик. Своим творчеством он продолжает реалистическую тенденцию Рембрандта. В его произведениях можно обнаружить влияние Пуссена, Рубенса и других великих художников. Вместе с тем его искусство органически слито с испанской живописью – в особенности с искусством Веласкеса. Гойя принадлежит к числу живописцев, творчество которых имеет ярко выраженный национальный характер. Гойя успешно творил практически во всех жанрах живописи. Будучи придворным художником, он создал великолепные портреты членов королевской семьи. Среди них можно выделить «Портрет королевы Марии-Луизы». В портретном жанре им также созданы такие шедевры, как «Маха на балконе», «Портрет Сабасы Гарсия». На многих полотнах Гойи изображены простые люди-труженики, сцены из народной жизни, прекрасные испанские пейзажи, бой быков и т.д. К числу знаменитых произведений относится серия офортов «Капричос», исполненных с удивительной художественной силой. С 1760

учился в Сарагосе у Х.Лусана-и-Мартинеса. Около 1769 Гойя отправился в Италию, в 1771 вернулся в Сарагосу, где писал фрески в духе итальянского барокко (росписи бокового нефа церкви Нуэстра Сеньора дель Пилар, 1771–1772). С 1773 художник работал в Мадриде, в 1776–1791 выполнил для королевской мануфактуры свыше 60 гобеленов с насыщенными по цвету и простыми по композиции сценами повседневной жизни и народных развлечений («Зонтик», 1777, «Игра в пелоту», 1779, «Игра в жмурки», 1791, – все в Прадо, Мадрид). С начала 1780-х годов Гойя получил известность и как автор выполненных в тонкой цветовой гамме портретов, фигуры и предметы в которых как бы растворяются в тонкой дымке («Семья герцога Осуна»). В 1780 Гойя был избран в мадридскую Академию художеств (с 1785 вице-директор, с 1795 – директор ее живописного отделения), в 1799 – «первый живописец короля». Одновременно в творчестве Гойи нарастают черты трагизма, неприязнь к феодально-клерикальной Испании «старого порядка». Уродство ее моральных, духовных и политических основ Гойя раскрывает в гротескно-трагической форме, питающейся фольклорными истоками, в большой серии офортов «Капричос» (80 листов с комментариями художника, 1797 – 1798); смелая новизна художественного языка, острая выразительность линий и штрихов, контрастов света и тени, соединение гротеска и реальности, аллегии и фантастики, социальной сатиры и трезвого анализа реальности открывали новые пути развития европейской гравюры. В 1790-х – начале 1800-х годов исключительного расцвета достигло портретное творчество Гойи, в котором звучат тревожное чувство одиночества (портрет сеньоры Бермудес, Музей изобразительных искусств, Будапешт), мужественное противостояние и вызов окружающему (портрет Ф.Гиймарде, 1798, Лувр, Париж), аромат тайны и скрытой чувственности («Маха одетая» и «Маха обнаженная», обе – Прадо, Мадрид).

С удивительной силой обличения запечатлел художник надменность, физическое и духовное убожество королевской семьи в групповом портрете «Семья Карла IV» (1800, Прадо, Мадрид). Глубоким историзмом, страстным протестом проникнуты большие картины Гойи, посвященные борьбе против французской интервенции («Восстание 2 мая 1808 года в Мадриде», «Расстрел повстанцев в ночь на 3 мая 1808 года», обе – около 1814), философски осмысляющая судьбы народа серия офортов «Бедствия войны» (82 листа, 1810–1820).

В начале 1790-х годов тяжелая болезнь привела художника к глухоте. Чрезвычайно трудные для него годы, совпавшие с периодом жестокой реакции, он провел в своем загородном доме «Кинто дель Сордо» («Дом

глухого)), стены которого расписал маслом. В созданных здесь сценах (ныне в Прадо, Мадрид), включающих невиданно смелые для своего времени, остродинамичные изображения многоликих масс и устрашающие символично-мифологические образы, он воплощал идеи противостояния прошлого и будущего, бесконечно-ненасытного дряхлого времени («Сатурн») и освободительной энергии юности («Юдифь»). Еще сложнее система мрачных гротескных образов в серии офортов «Диспаратес» (22 листа, 1820–1823). Но и в самых мрачных видениях Гойи жестокая тьма не может подавить присущее художнику ощущение вечного движения, вечного обновления жизни, ставшее лейтмотивом в картине «Похороны сардинки» (около 1814, Прадо, Мадрид), в серии офортов «Тавромахия» (1815).

С 1824 Гойя жил во Франции, где писал портреты друзей, осваивал технику литографии. Искусство Гойи повлияло на формирование многих художественных явлений XIX века. Его воздействие ощущается в творчестве Жерико, Делакруа, Домье, Эдуард Мане. Влияние его творчества на живопись и графику имело общеевропейский характер и сказывается вплоть до современности.

Театральная и музыкальная культура эпохи Просвещения

Инструментальная музыка XVIII в. Совершенствование старых жанров – большого концерта, танцевальной сюиты, старой сонаты, фуги и миниатюры. Утверждение новых жанров – симфонии, квартета, новой сонаты, сольного концерта. Значение Мангеймской школы. Ее представитель Я. Стамиц (1717–1757).

Если XVII в. считается веком театра, то XVIII в. по праву можно назвать веком музыки. Ее общественный престиж возрастает настолько, что она выходит на первое место среди искусств, вытеснив оттуда живопись.

Музыку XVIII в. представляют такие имена, как Ф. Гайдн, К. Глюк, Г. Гендель. Из числа великих композиторов пристального внимания заслуживают И.С. Бах (1685 – 1750) и В.А. Моцарт (1756 – 1791).

Бах является последним великим гением эпохи барокко. Он успешно творил практически во всех музыкальных жанрах, кроме оперы. Его музыка намного опередила свое время, предвосхитив многие более поздние стили, включая романтизм. Творчество Баха составляет вершину искусства полифонии. В области вокально-драматической музыки самым знаменитым шедевром композитора является кантата «Страсти по Матфею», повествующая о последних днях жизни Христа. Наибольшую славу Баху при его жизни принесла органная музыка. Здесь он не знает себе равных. В области музыки для клавира гениальным творением композитора является

«Хорошо темперированный клавир», представляющий собой своеобразную энциклопедию стилей музыки XVII – XVIII вв.

Австрийский композитор В.А. Моцарт входит в число величайших гениев мирового искусства. Он принадлежит к венской классической школе. Его музыку отличают классическая, прозрачная ясность и пронзительная чистота звучания. Однако его творчество выходит за рамки какого-либо определенного стиля. В его произведениях принципы классицизма сочетаются с эстетикой сентиментализма. В них также присутствуют легкость, изящество, изысканность и нежность галантного стиля.

В то же время Моцарт является предшественником романтизма — первым великим романтиком в музыке. Его творчество охватывает почти все жанры, и повсюду он выступает смелым новатором. При жизни Моцарта наибольшим успехом пользовались его оперы. Наиболее известными среди них являются «Свадьба Фигаро», «Дон Жуан», «Волшебная флейта». Особого выделения заслуживает также «Реквием». Однако настоящая слава пришла к Моцарту после его смерти. Он стал символом невероятной одаренности, непревзойденной гениальности, беззаветной верности искусству.

Эпоха Просвещения имеет фундаментальное значение для последующей истории Западной Европы. Она стала временем утверждения и торжества человеческого разума. Она выступила и как проект, и как начало современной эпохи. Провозглашенные ею идеалы и ценности в течение двух столетий играли определяющую роль в развитии человечества. Однако многие из них в наши дни переживают глубокий кризис.

Формирование жанров оперы-seria и оперы-buffa.

К.В. Глюк (1714–1787) – реформатор оперного театра. «Орфей», «Альцеста», «Парис и Елена» – основные реформаторские оперы. Главные критерии красоты в музыке: «простота, правда и естественность» (К. В. Глюк).

Венская классическая школа и ее представители. Основные характерные черты их творчества: универсальность художественного мышления, логичность, ясность художественной формы. Й. Гайдн (1732–1809) – родоначальник венского классического симфонизма: принципы построения сонатно-симфонического цикла и формирование классического типа симфонического оркестра. Творчество В.А. Моцарта (1756–1791) – важнейший этап в развитии жанров оперы, симфонии, концерта и камерной музыки. Динамическое единство возвышенного и земного, трагического и комического, извечного и временного.

Венская классическая школа была основана в Австрии в конце XVIII – начале XIX в. С ней связаны три великих композитора – Гайдн, Бетховен и Моцарт, каждый из которых обладал яркой творческой индивидуальностью.

Музыку Гайдна отличает светлое радостное настроение, Моцарта – лирико-драматическое. Бетховен предпочитал героический пафос борьбы, преодоления, победы, был большим поклонником инструментальной музыки. Многие годы работал над созданием единственной оперы «Фиделио».

Гайдн пробовал себя в разных жанрах, но наибольшего успеха достиг в области инструментальной музыки и оратории («Сотворение мира», «Времена года»).

Моцарту была близка опера.

При всей индивидуальности каждого композитора обнаруживаются их общие черты: реализм, оптимистический, жизнеутверждающий характер, подлинная народность, демократизм. В их сочинениях гармонически сочетается трагическое начало с комическим, свободный полёт фантазии – с точным расчётом, ясностью, совершенством формы. Даже самое сложное содержание они выражали простым, понятным языком.

В это время переживает свой расцвет и немецкая поэзия. Лучшие мыслители и художники той эпохи выдвигают новые гуманистические идеалы. Многие из этих идеалов нашли воплощение в творчестве композиторов Венской классической школы.

Л. ван Бетховен (1770–1827) как последний представитель эпохи Классицизма и родоначальник романтического направления в музыке. Тема героической борьбы за свободу (Пятая, Девятая симфонии, опера «Фиделио», увертюра «Эгмонт», фортепианная соната № 23 «Аппассионата»).

Особенности развития идей Просвещения в Англии. Английский театр и драматургия: Ричард Шеридан (1751–1816). Актерское искусство: Д. Гаррик, Ч. Маклин. Сущность театральных реформ Д. Гаррика.

Французский театр и драматургия: Ф.-М. Вольтер (1694–1778), Д. Дидро (1713–1784), П.О. де Бомарше (1732–1799). Ведущие французские театры «Комеди Франсез» и «Комеди Итальянн». Актерское искусство: М. Барон, А.Л. Лекен, И. Клерон. Итальянский театр и драматургия: К. Гольдони, К. Гоцци. Немецкий театр и драматургия: Г.Э. Лессинг, И.В. Гете, Ф. Шиллер.

Тема 8. Искусство Западной Европы XIX – XX вв.

Романтизм. Изобразительное искусство Франции первой половины XIX вв.

Ранние проявления романтизма, выраженные в сочинениях Шатобриана и творчестве некоторых живописцев начала XIX века, были ознаменованы поисками повышенной эмоциональности, культом таинственного, мистического, обращением к средневековью, что уводило от реальной жизни и революционных идеалов в сторону идеализации средневековой культуры. Это была реакция на французскую буржуазную революцию и идеалы просветителей с их культом разума.

Передовую, ведущую роль играло, однако, прогрессивное направление романтизма, сохранявшее связь с революционными идеалами, призывавшее к борьбе за свободу и справедливость. Героизация личности, вступающей в битву с враждебной средой, страдание и гибель в борьбе героя — центральная тема прогрессивного романтизма в искусстве Франции. Она рождает поиски нового эмоционального, художественного языка, в котором главная роль принадлежит повышенно-насыщенному колориту, контрастам света и тени, динамике композиции.

В 20-е годы XIX века прогрессивный романтизм завоевывает передовые позиции, воплощая устремления наиболее революционной части французского общества. В условиях усугубляющихся классовых противоречий капиталистического государства и назревающей революции 1830 года прогрессивные романтики сближаются с антибуржуазными силами. Их творческие принципы находят яркое выражение в книгах «Расин и Шекспир», «История живописи в Италии» (1817) Анри Стендаля, в предисловии к «Кромвелю» (1827) Виктора Гюго. Утверждая действенность и страстность искусства, отвечающего актуальным запросам эпохи, прогрессивные романтики обвиняют представителей классицизма в оторванности от современности, в холодности, безжизненности их канонов и правил. Художники романтизма (Антуан Гро, Теодор Жерико, Эжен Делакруа и другие живописцы) проявляют интерес к национальной истории, народному творчеству, ко всему необычному, яркому в жизни не только французского народа, но и народов других стран и континентов.

Романтизм (франц. *romantisme*), идейное и художественное движение в европейской и американской культуре конца XVIII — начала XIX веков. Зародившийся в качестве реакции на рационализм и механицизм эстетики классицизма и философии Просвещения, утвердившийся в эпоху революционной ломки старого миропорядка, романтизм противопоставил утилитаризму и нивелированию личности устремленность к безграничной свободе и бесконечному, жажду совершенства и обновления, пафос личной и гражданской независимости.

Мучительный разлад идеала и действительности лег в основу романтического мировосприятия; свойственные ему утверждение самоценности творческой и духовной жизни человека, изображение сильных страстей, одухотворение природы, интерес к национальному прошлому, стремление к синтетическим формам искусства сочетаются с мотивами мировой скорби, тягой к исследованию и воссозданию «теневого», «ночной» стороны человеческой души, со знаменитой «романтической иронией», позволявшей романтикам смело сопоставлять и уравнивать высокое и низменное, трагическое и комическое, реальное и фантастическое. Развиваясь во многих странах, романтизм повсюду приобретал яркое национальное своеобразие, обусловленное местными историческими традициями и условиями.

Наиболее последовательная романтическая школа сложилась во Франции, где художники, реформируя систему выразительных средств, динамизировали композицию, объединяли формы бурным движением, использовали яркий насыщенный колорит и широкую, обобщенную манеру письма (живопись Т. Жерико, Э. Делакруа, О. Домье, пластика П.Ж. Давида д'Анже, А.Л. Бари, Ф. Рюда). В Германии и Австрии раннему романтизму свойственны пристальное внимание ко всему остроиндивидуальному, меланхолически-созерцательная тональность образно-эмоционального строя, мистико-пантеистические настроения (портреты и аллегорические композиции Ф.О. Рунге, пейзажи К.Д. Фридриха и Й.А. Коха), стремление возродить религиозный дух немецкой и итальянской живописи XV века (творчество назарейцев); своеобразным сращением принципов романтизма и «бюргерского реализма» стало искусство бидермейера (творчество Л. Рихтера, К. Шпицвега, М. фон Швинда, Ф.Г. Вальдмюллера).

В Великобритании романтической свежестью живописи отмечены пейзажи Дж. Констебла и Р. Бонингтона, фантастичностью образов и необычностью выразительных средств – работы У. Тёрнера, привязанностью к культуре средневековья и Раннего Возрождения – творчество мастеров позднеромантического движения прерафаэлитов Г. Россетти, Э. Бёрн-Джонса, У. Морриса и др.). В других странах Европы и Америки романтическое движение было представлено пейзажем (живопись Дж. Иннесса и А.П. Райдера в США), композициями на темы народного быта и истории (творчество Л. Галле в Бельгии, Й. Манеса в Чехии, В. Мадараса в Венгрии, П. Михаловского и Я. Матейко в Польше и др.).

Историческая судьба романтизма была сложной и неоднозначной. Теми или иными романтическими тенденциями было отмечено творчество

крупных европейских мастеров XIX века – художников барбизонской школы, К. Кору, Г. Курбе, Ж.Ф. Милле, Э. Мане во Франции, А. фон Менцеля в Германии и др. В то же время сложный аллегоризм, элементы мистики и фантастики, подчас присущие романтизму, нашли преемственность в символизме, отчасти – в искусстве постимпрессионизма и стиля модерн.

Идея синтеза искусств. Эстетика романтизма. Особенности романтического метода. Конфликтное восприятие мира и его показ через столкновение полярных антитез (принцип двоемирия). Характерная для романтиков гиперболизация в оценке жизненных явлений, выделение двух типов романтического героя: исключительная личность (Дж. Байрон, Г. Берлиоз, Ф. Лист, Р. Вагнер) и простой человек (Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, частично Р. Шуман, И. Брамс).

Важнейшие сферы творчества романтиков: лирика, фантастика, природное и национально-характерное. Стремление точно воплотить «локальный колорит» как типичное для романтиков. Искусство литературного (Ж.П. Рихтер, Э.Т. Гофман) и музыкального портрета (Р. Шуман, Р. Вагнер).

Ведущие жанры в искусстве: роман, повесть, поэма, баллада (в литературе); песня, вокальный цикл, фортепианная программная миниатюра (цикл), симфоническая поэма, программная симфония, романтическая опера (в музыке).

Специфика композиционно-выразительных средств в творчестве французских художников-живописцев Т. Жерико и Э. Делакруа.

Жерико Теодор (Gericault Theodore) (1791–1824), французский живописец и график. Учился у Клода Верне (1808–1810) и Пьера Герена (1810–1813), испытал влияние Антуана Гро. Жерико посетил Италию (1816–1817), Великобританию (1820–1822), Бельгию (1820), работал в Париже. Сохранив присущее искусству классицизма тяготение к обобщенно-героизированным образам, Жерико первым во французской живописи выразил свойственное романтизму острое чувство конфликтности мира, стремление к воплощению драматических явлений современности и сильных страстей. Ранние произведения Жерико, отразившие героизку наполеоновских войн (“Офицер конных егерей императорской гвардии, идущий в атаку”, 1812, «Раненый кирасир, покидающий поле боя», 1814, – обе картины в Музее Лувра, Париж), выделяются эмоциональностью образов, динамичностью композиции и колорита, в котором преобладают темные, оживленные интенсивными цветовыми оттенками тона. После поездки в

Италию в живописи Жерико усиливается обобщенная монументальность форм, композиция картин становится упорядоченной, колорит холстов почти монохромным («Бег свободных лошадей в Риме», 1817, Лувр, Париж). Одна из центральных в творчестве Жерико работ – картина «Плот «Медузы» (1818–1819, Лувр, Париж) – написана на остролюбодневный сюжет, в основе которого – трагедия оказавшихся в океане на плоту пассажиров погибшего фрегата «Медуза». Придавая частному событию глубокий символический и исторический смысл, Жерико раскрывает в картине сложную гамму человеческих чувств – от полного отчаяния и апатии до страстной надежды на спасение. Представление о художнике-романтике как о свободной, независимой («Портрет двадцатилетнего Делакруа», 1819, Музей изящных искусств и керамики, Руан) и автопортретов. Истинный гуманизм Теодора Жерико воплощен в объективности серии портретов душевнобольных (около 1822–1823, Музей изящных искусств, Лион, Гент и другие собрания). Жерико выступил как пионер литографии во Франции (серия «Большая и малая английские сюиты», 1820–1821).

Жерико был полон творческих планов, осуществить которые помешала ранняя смерть. Страстный любитель и знаток лошадей, с поразительным мастерством изображавший их в своих произведениях, Жерико разбился, упав с лошади, что послужило одной из главных причин его преждевременной смерти. Сильнее всех переживал кончину Жерико его друг – молодой Делакруа, который стал впоследствии на долгие годы главой прогрессивных романтиков.

Делакруа Эжен (Delacroix Eugene) (1798–1863), французский живописец и график. В 1816–1822 учился в Париже в мастерской классициста Пьера Нарсиса Герена, где сблизился с Теодором Жерико; изучал в Лувре живопись старых мастеров (особенно П.П. Рубенса), увлекался современной английской живописью, в первую очередь работами пейзажиста Джона Констебла. Эжен Делакруа посетил Великобританию (1825), Алжир (1831–1832), Марокко, Испанию, Бельгию. Уже в ранний период творчества гражданский пафос и драматический накал произведений Делакруа сделали его ярчайшим выразителем и главой романтизма во французском искусстве.

«Данте и Вергилий» («Ладья Данте», 1822, Лувр) полна духом активного протеста против жестокости и насилия, глубокого сочувствия к бедствиям греческого народа пронизана «Резня на Хиосе» (1823–1824, Лувр).

Художник предпочитал сюжеты, исполненные драматизма и внутренней напряженности («Смерть Сарданапала», 1827, Лувр).

Делакруа нередко черпал мотивы в произведениях Уильяма Шекспира, Иоганна Вольфганга Гёте, Джорджа Байрона, Вальтера Скотта, обращался к событиям Великой французской революции, другим эпизодам национальной истории («Битва при Пуатье», 1830, Лувр).

Органический синтез героической действительности и символики, прекрасной романтической мечты о свободе достигнут художником в картине «Свобода, ведущая народ», 1830, Лувр), изображающей реальных участников революции 1830 года рядом с аллегорической фигурой Свободы.

После путешествия в Северную Африку Делакруа по многочисленным наброскам и зарисовкам с натуры исполнил ряд картин, отмеченных не только романтической красочностью и интересом к восточной экзотике, но и воссозданием своеобразия национального быта, нравов и характеров («Алжирские женщины», 1833–1834; «Арабские комедианты», «Львиная охота в Марокко», 1854).

Делакруа работал также в области психологического портрета («Фредерик Шопен», 1838, Лувр) и монументальной живописи (росписи Бурбонского дворца в Париже, 1833–1847; зала Мира в Парижской ратуше, около 1851–1853, не сохранились).

Высокие декоративные качества, свободный полет фантазии, живописный размах, но вместе с тем и черты несколько преувеличенной, театрализованной патетики присущи картинам Делакруа на исторические, мифологические, религиозные темы («Взятие крестоносцами Константинополя», 1840–1841, Лувр; «Битва святого Георгия с драконом», ок. 1854, Музей изящных искусств, Гренобль).

Страстное, взволнованное искусство Делакруа потребовало новых выразительных средств: цвет в его картинах приобретает активную эмоциональную выразительность, подчеркнутую богатством рефлексов, контрастность дополнительных тонов, темпераментность, энергия, экспрессия.

Театр и драматургия эпохи романтизма. Особенности развития романтизма во Франции (В. Гюго, А. Дюма-отец, П. Мериме, О. Э. Скриб), Англии (Дж. Байрон, П. Б. Шелли), Германии (Г. фон Клейст, Л. Тик, К. Гуцков, Э. Т. Гофман). Обновление драматургических жанров, стилистики, средств выразительности. Творчество крупнейших актеров романтического театра: Э. Кин, С. Сиддонс, Ф. Кук (Англия), Л. Девриент, Ф. Флек (Германия), Ф. Леметр, М. Дорваль, П. Бокаж (Франция).

XIX век характерен расцветом национальных музыкальных школ. Ведущим жанром романтической музыки, связанным с бытовыми

традициями, стала песня (романс). Наряду с романсом расцвела и камерная фортепианная миниатюра. Именно в этой сфере (романс с фортепианным сопровождением и одночастная фортепианная пьеса) раньше и ярче, чем в других, воплотилась лирико-психологическая стихия романтизма. С городским музыкальным бытом связан и расцвет инструментальной танцевальной миниатюры. Городской танец становится одним из важнейших музыкальных жанров XIX века (вальсы Шуберта, мазурка и вальсы Шопена). Концертная эстрада приобрела в XIX веке небывалое прежде значение и появление таких выдающихся и даже великих виртуозов, как Паганини, Шопен, Лист. Новый тип «гражданской» оперы («Дон Карлос» Верди, «Риенци» Вагнера), народно-сказочная опера, («Летучий голландец» Вагнера), героико-романтическая опера, («Эврианта» Вебера, «Геновева» Шумана). Во второй половине века появляются комические оперы – «Мейстерзингеры» Вагнера, «Беатриче и Бенедикт» Берлиоза, «Фальстаф» Верди.

Роберт Шуман родился в Цвиккау (Саксония) 8 июня 1810 года в семье книгоиздателя и писателя. Первые уроки музыки брал у местного органиста; в возрасте 10 лет начал сочинять хоровую и оркестровую музыку. Его привлекала карьера юриста, но выяснилось, что у него талант к фортепьянной музыке. Тогда он стал подумывать о карьере концертного пианиста и вскоре полностью посвятил себя музыке. Один из самых знаменитых циклов «Карнавал». Шуман увлекался написанием вокальной музыки. Он продолжал традиции лирической песни, заложенной Шубертом. Фортепьянное сопровождение нередко дополняет смысл слов, придает песне больший драматизм и выразительную силу. Шуман много сделал и для развития музыкальной критики. На страницах собственного журнала о музыке Шуман публиковался под двумя псевдонимами: Флорестан и Эвзебей.

Фридерик Шопен (1810-1849) – польский композитор и пианист. Музыка Шопена присущ лиризм. По-новому истолковал многие жанры: возродил на романтической основе прелюдию, создал фортепианную балладу, опозтизировал и драматизировал танцы – мазурку, полонез, вальс; превратил скерцо в самостоятельное произведение. Обогастил гармонию и фортепианную фактуру; сочетал классичность формы с мелодическим богатством и фантазией. 2 концерта (1829, 1830), 3 сонаты (1828 – 1844), фантазия (1841), 4 баллады (1835 – 1842), 4 скерцо (1832 – 1842), экспромты, ноктюрны, этюды и другие произведения для фортепиано; песни. В его фортепианном исполнении глубина и искренность чувств сочетались с

изяществом, техническим совершенством. Почти вся музыка Фридерика Шопена предназначена для фортепиано.

Ференц Лист родился 22 октября 1811 года в Венгрии в семье пастуха. Отец занимался музыкальным воспитанием и мальчик с малых лет пел в церковном хоре. Дебют музыканта состоялся в 1819 году. Спустя два года Адам отдает сына на обучение Карлу Черни в Вену. В 1823 г. Лист пробует поступать в консерваторию в Париже, но по правилам в ней могли учиться только французы. Из-за неустойчивого финансового положения семьи музыкант постоянно дает концерты. Это время считается началом творческого периода, появляются первые сочинения. В 1825 г. оперу «Дон Санчо, или Замок любви» можно было увидеть на сцене Grand-Opera.

Посетив Россию, Лист влюбляется в Каролину Витгенштейн и женится. Спустя год они добились разрешения и поселились в Веймере. В своём доме он давал им открытые уроки, причём никогда не брал за это денег. Дочь Листа Козима стала женой Вагнера. Их сын, Зигфрид Вагнер, впоследствии стал известным дирижером.

Джузеппе Верди родился 1813 г. в деревне Ле Ронколе, провинции Парма, в бедной семье трактирщика. С детских лет Верди принужден был зарабатывать на жизнь. Он не был принят в Миланскую консерваторию и стал брать частные уроки по композиции, одновременно продолжая заниматься игрой на фортепиано, органе и дирижированием. Уже в самом начале творческого пути определилась тяга Верди к опере – в этом жанре он создал впоследствии двадцать шесть произведений. Большой успех пришел к Верди с его третьей оперой «Навуходоносор» (1842). На рубеже 1850-х годов начинается центральный период творчества Верди. Его открывают три оперы — «Риголетто» (1851), «Трубадур» (1853), «Травиата» (1853), посвященные утверждению человеческого достоинства и свободы личности, обличению социальной несправедливости. Последние оперы – «Аида» (1871), «Отелло» (1886) и «Фальстаф» (1893) отмечены неповторимым своеобразием. Это — вершина творчества Верди и всей итальянской оперы.

Искусство Западной Европы и США XIX – нач. XX в. Новые художественные тенденции в развитии западноевропейского театра второй половины XIX – начала XX в. Творчество Э. Золя, Э. Ростана, М. Метерлинка, Г. Ибсена, Г. Гауптмана. Актерское искусство: С. Бернар, Э. Росси, Т. Сальвини, Г. Ирвинг, Э. Терри.

Импрессионизм и постимпрессионизм во Франции второй половины XIX века.

Импрессионизм (франц. *impressionnisme*, от *impression* – «впечатление»), направление в искусстве последней трети XIX – начала XX века, мастера которого, фиксируя свои мимолетные впечатления, стремились наиболее естественно и непредвзято запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости. Импрессионизм зародился во французской живописи в конце 1860-х годов. Эдуард Мане (формально не входивший в группу импрессионистов), Огюст Ренуар, Эдгар Дега внесли в изобразительное искусство свежесть и непосредственность восприятия жизни.

Французские художники обратились к изображению мгновенных, выхваченных из потока реальности ситуаций, духовной жизни человека, изображение сильных страстей, одухотворение природы, интерес к национальному прошлому, стремление к синтетическим формам искусства сочетаются с мотивами мировой скорби, тягой к исследованию и воссозданию «теневого», «ночной» стороны человеческой души, со знаменитой «романтической иронией», позволявшей романтикам смело сопоставлять и уравнивать высокое и низменное, трагическое и комическое, реальное и фантастическое. использовали фрагментарные, реальности ситуаций, использовали фрагментарные, на первый взгляд неуравновешенные композиционные построения, неожиданные ракурсы, точки зрения, срезы фигур.

В 1870 – 1880-е годы формируется пейзаж французского импрессионизма: К. Моне, К. Писсарро, А. Сислей выработали последовательную систему пленэра, создавали в своих картинах ощущение сверкающего солнечного света, богатства красок природы, растворения форм в вибрации света и воздуха. Название направления произошло от наименования картины К. Моне «Впечатление. Восходящее солнце» («*Impression. Soleil levant*»; экспонировалась в 1874). Разложение сложных цветов на чистые составляющие, которые накладывались на холст отдельными мазками, цветные тени, рефлексы и валёры породили бесприммерно светлую, трепетную живопись Импрессионизма. Отдельные стороны и приемы импрессионизма использовались живописцами Германии (М. Либерман, Л. Коринт), США (Дж. Уистлер), Швеции (А.Л. Цорн), России (К.А. Коровин, И.Э. Грабарь) и многих других национальных художественных школ. Понятие импрессионизм применяется также к скульптуре 1880 – 1910-х годов, обладающей некоторыми импрессионистическими чертами – стремлением к передаче мгновенного движения, текучестью и мягкостью формы, пластической эскизностью

(произведения О. Родена, бронзовые статуэтки Дега и др.). Импрессионизм в изобразительном искусстве оказал влияние на развитие выразительных средств современной ему литературы, музыки, театра. Во взаимодействии и в полемике с живописной системой импрессионизма в художественной культуре Франции возникли течения неоимпрессионизма и постимпрессионизма.

Впервые название «импрессионизм» было применено к работам художников, противопоставивших Парижскому салону 1874 года свою выставку «независимых», что было открытым бунтом против условных штампов оторванного от жизни официального искусства. Одна из картин выставки, «Впечатление. Восход солнца» (по-французски «впечатление» – «impression» – отсюда импрессионизм) Клода Моне, дала название всей группе, в которую входили Писсарро, Сислей, затем Ренуар и другие живописцы. С художниками этой группы были близки Эдуар Мане и Эдгар Дега, выставлявшие вместе с ними свои произведения почти на всех выставках группы до 1886 г.

Обращение импрессионистов к различным сторонам действительности, к жизни улиц, вокзалов, кафе, баров, к образам современников различных сословий, профессий и общественных слоев, к городскому пейзажу расширило рамки реалистического искусства. А стремление передать быстрый ритм жизни большого города, уловить мгновенное состояние природы, атмосферы, освещения привело к поискам новых средств художественной выразительности, особой свежести и остроте восприятия, к освобождению палитры от музейной черноты, к просветленной красочной гамме. Со временем, однако, ясно обозначились и черты ограниченности творческого метода и мировоззрения импрессионистов. Погоня за точностью передачи мгновенного зрительного ощущения вытесняет в их искусстве глубину и всесторонность познания мира, этюд – картину, случайно схваченные эпизоды окружающего – темы высокого общественного значения, критической остроты. С середины 1880-х годов импрессионизм изживает себя. Пленэр в пейзажах импрессионистов превращается в самоцель. После выставки 1886 г. группа распадается, хотя именно с этого времени возрастает воздействие импрессионизма на развитие искусства других стран, а спустя десятилетие начинает расти слава импрессионистов, получающих официальное признание.

Мане Эдуар (Manet Eduar) (1832-1883), французский живописец. Учился в парижской Школе изящных искусств у Т.Кутюра (1850-1856). Эдуар Мане работал преимущественно в Париже, посетил Бразилию (1848-

1850), Германию, Испанию (1865), Великобританию (конец 1860-х годов), Голландию (1872). Значительное влияние на становление Мане как художника оказало творчество Джорджоне, Тициана, Хальса, Веласкеса, Гойи, Делакруа. В работах конца 1850-х – начала 1860-х годов, составивших галерею остро переданных человеческих типов и характеров, Мане сочетал жизненную достоверность образа с романтизацией внешнего облика модели («Лола из Валенсии», 1862, Музей д'Орсэ, Париж). Используя и переосмысляя сюжеты и мотивы живописи старых мастеров, Мане стремился наполнить их актуальным содержанием, полемически, иногда эпатажирующим образом внести в известные классические композиции изображение современного человека («Завтрак на траве», «Олимпия» – оба 1863, Музей д'Орсэ). В 1860-е годы Эдуар Мане обращался к темам современной истории («Казнь императора Максимилиана», 1867, Кунстхалле, Мангейм), но проникновенное внимание Мане к современности проявлялось прежде всего в сценах, словно бы выхваченных из будничного течения жизни, полных лирической одухотворенности и внутренней значимости («Завтрак в мастерской», «Балкон», Музей д'Орсэ, Париж – оба 1868), а также в близких к ним по художественной установке портретах (портрет Эмиля Золя, 1868, Музей д'Орсэ, портрет Берты Моризо, 1872). Своим творчеством Эдуар Мане предвосхитил возникновение, а затем стал и одним из основоположников импрессионизма. В конце 1860-х годов Мане сблизился с Эдгаром Дега, Клодом Моне, Огюстом Ренуаром, перешел от глухих и плотных тонов, напряженного колорита с преобладанием темных цветов к светлой и свободной пленэрной живописи («В лодке», 1874, Метрополитен-музей; «В кабачке папаши Латюиль», 1879).

Многим произведениям Мане свойственны импрессионистические живописная свобода и фрагментарность композиции, светонасыщенная красочная вибрирующая гамма («Аржантёй», Музей изящных искусств, Турне). В то же время Мане сохраняет ясность рисунка, серые и черные тона в колорите, отдает предпочтение не пейзажу, а бытовому сюжету с выраженной социально-психологической подосновой (столкновение мечты и реальности, призрачность счастья в сверкающем и праздничном мире – в одной из последних картин Мане «Бар в Фоли-Бержер», 1881 – 1882). В 1870-1880-е годы Мане много работал в области портрета, расширяя возможности этого жанра и превращая его в своего рода исследование внутреннего мира современника (портрет С.Малларме, 1876, Музей д'Орсэ, Париж), писал пейзажи и натюрморты («Букет сирени», 1883), выступал как рисовальщик, мастер офорта и литографии. Творчество Мане обновило традиции

французской живописи XIX в. и во многом определило дальнейшее развитие мирового изобразительного искусства.

Моне Клод Оскар (Monet Claude) (1840-1926), французский живописец. Учился в частных студиях в Париже (1859 – 1863), изучал японскую гравюру на дереве; испытал влияние Камиля Коро, Гюстава Курбе, Эдуара Мане, мастеров барбизонской школы. Один из основоположников импрессионизма, в своих картинах художник Моне со второй половины 1860-х годов стремился передавать средствами пленэрной живописи изменчивость световоздушной среды, красочное богатство мира, сохраняя при этом свежесть первого зрительного впечатления от природы.

От наименования пейзажа Моне «Впечатление. Восходящее солнце» («Impression. Soleil levant»; 1872) произошло название импрессионизма. В своих пейзажных композициях («Бульвар капуцинок в Париже», 1873, «Скалы в Этрета», 1886, – обе в ГМИИ, Москва; «Поле маков», 1880-е гг.) Моне воссоздавал вибрацию света и воздуха с помощью мелких отдельных мазков чистого цвета и дополнительных тонов основного спектра, рассчитывая на их оптическое совмещение в процессе зрительного восприятия.

Стремясь запечатлеть многообразные переходные состояния природы в разное время дня и при разной погоде, Моне создал в 1890-е годы серии картин-вариаций на один сюжетный мотив (серия полотен «Руанские соборы», Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва, и другие собрания (47 набросков и 31 картина)).

Для позднего периода творчества Моне характерны декоративизм, все большее растворение предметных форм в изоощренных сочетаниях цветовых пятен.

Ренуар (Renoir) Пьер Огюст (1841-1919), французский живописец, график и скульптор. В юности работал живописцем по фарфору, расписывал шторы и веера. В 1862 – 1864 Ренуар учился в Париже в Школе изящных искусств, где сблизился с будущими соратниками по импрессионизму Клодом Моне и Альфредом Сислеем. Ренуар работал в Париже, посетил Алжир, Италию, Испанию, Голландию, Великобританию, Германию. В ранних работах Ренуара сказывается влияние Гюстава Курбе и произведений молодого Эдуара Мане («Харчевня матушки Антони», 1866). На рубеже 1860–1870-х годов Ренуар переходит к живописи на пленэре, органически включая человеческие фигуры в изменчивую световоздушную среду («Купание на Сене», 1869). Палитра Ренуара светлеет, легкий динамичный мазок становится прозрачным и вибрирующим, колорит насыщается

серебристо-жемчужными рефlekсами («Ложа», 1874, Институт Кортлда, Лондон). Изображая эпизоды, выхваченные из потока жизни, случайные жизненные ситуации, Ренуар отдавал предпочтение праздничным сценам городской жизни – балам, танцам, прогулкам, словно стремясь воплотить в них чувственную полноту и радость бытия («Мулен де ла Галет», 1876, Музей Орсе). Особое место в творчестве Ренуара занимают поэтичные и обаятельные женские образы: внутренне различные, но внешне слегка схожие между собой, они как бы отмечены общей печатью эпохи («После обеда», 1879, «Зонтики», 1876; портрет актрисы Жанны Самари, 1878). В изображении обнаженной натуры Ренуар достигает редкой изысканности карнаций, построенных на сочетании теплых телесных тонов со скользящими легкими зеленоватыми и серо-голубыми рефlekсами, придающими гладкость и матовость поверхности полотна («Нагая женщина, сидящая на кушетке», 1876). Замечательный колорист, Ренуар часто добивается впечатления монохромности живописи с помощью тончайших сочетаний близких по цвету тонов («Девушки в черном», 1883).

С 1880-х годов Ренуар все более тяготел к классической ясности и обобщенности форм, в его живописи нарастают черты декоративности и безмятежного идилизма («Большие купальщицы», 1884 – 1887). Лаконизмом, легкостью и воздушностью штриха отличаются многочисленные рисунки и офорты («Купальщицы», 1895) Ренуара.

Дега Эдгар (Degas Edgar) (1834–1917), французский живописец, график и скульптор. Учился в парижской Школе изящных искусств (1855–1856), в 1854–1859 ездил в Италию изучать искусство Раннего Возрождения побывал также в США (1872–1873) и Испании. В юности испытал влияние Энгра, усилившее пристрастие Дега к выявлению линейной основы живописной формы. Начав со строгих по композиции исторических картин и портретов («Семейство Беллелли», около 1858), Дега в 1870-е годы сблизился с представителями импрессионизма, обратился к изображению современной городской жизни – улиц, кафе, театральных представлений («Площадь Согласия», около 1875; «Абсент», 1876).

Во многих произведениях Дега показывает характерность поведения и облика людей, порожденную особенностями их быта, выявляет механизм профессионального жеста, позы, движения человека, его пластическую красоту («Гладильщицы», 1884, Музей д'Орсе). В утверждении эстетической значимости жизни людей, их обыденных занятий сказывается своеобразный гуманизм творчества Дега. Искусству Дега присуще соединение прекрасного, порой фантастического, и прозаического: передавая во многих балетных

сценах праздничный дух театра («Звезда», пастель, 1878). Художник, как трезвый и тонкий наблюдатель, одновременно фиксирует скрывающийся за нарядной зрелищностью утомительный будничным труд («Экзамен танца», пастель, 1880).

Произведения Дега с их строго выверенной и одновременно динамичной, часто асимметричной композицией, точным гибким рисунком, неожиданными ракурсами, активным взаимодействием фигуры и пространства сочетают кажущиеся непредвзятость и случайность мотива и архитектоники картины с тщательной продуманностью и расчетом.

Поздние работы Дега выделяются интенсивностью и богатством колорита, которые дополняются эффектами искусственного освещения, укрупненными, почти плоскостными формами, стесненностью пространства, придающей им напряженно-драматический характер («Голубые танцовщицы»). С конца 1880-х гг. Дега много занимался скульптурой, добиваясь выразительности в передаче мгновенного движения («Танцовщица», бронза).

Роден Огюст (Rodin Francois-Auguste-Rene) (1840 – 1917). Знаменитый французский скульптор, один из основоположников импрессионизма в скульптуре. Франсуа Огюст Рене Роден родился 12 ноября 1840 года в Париже. Учился в парижской Школе изящных искусств, пользовался советами скульпторов Жана Батиста Карпо и Антуана Луи Бари, испытал влияние пластики Микеланджело и Донателло. Роден работал в Париже и Медоне; в 1871-1877 годах посещал Бельгию и Италию (1875).

Уже ранним работам Родена («Человек со сломанным носом», 1864; «Бронзовый век», 1876; «Иоанн Креститель», бронза, 1878) присущи смелость образных и пластических исканий, философская глубина замысла, жизненность в передаче сложных движений, энергичная моделировка объемов. В 1884 – 1888 Роден создал для города Кале скульптурную группу «Граждане Кале» (бронза; установлена в 1895), суровое героико-драматическое звучание которой, сложная эмоциональная атмосфера и ощущение внутренней напряженности героев воссозданы с помощью беспокойного ритма композиции, контрастов статичных и динамичных фигур, материальной весомости пластических масс, экспрессии поз и жестов. С 1880 г. и до конца жизни Роден работал над горельефной композицией «Врата ада», символически воплощавшей мир человеческих страстей и навеянной «Божественной комедией» Данте, библейскими и мифологическими мотивами, поэзией Франсуа Вийона и современных Родену французских авторов. Отдельные темы этой композиции Роден

разрабатывал как самостоятельные произведения (острогротескная фигура «Та, которая была прекрасной Ольмьер», 1885; пронизанная ярким эмоциональным порывом группа «Поцелуй», 1886 «Мыслитель», 1888; в Музее Родена, Лувре (Париж), Эрмитаже (Санкт-Петербург).

Неоимпрессионизм (франц. neo-impresionnisme) – течение в живописи, возникшее во Франции около 1885, когда его главные мастера, Ж. Сера и П. Синьяк, разработали новую живописную технику дивизионизма. Французские неоимпрессионисты и их последователи (Т. ван Рейселберге в Бельгии, Дж. Сегантини в Италии и др.), развивая тенденции позднего импрессионизма, стремились приложить к искусству современные открытия в области оптики, придав методичный характер приемам разложения тонов на чистые цвета; одновременно они преодолевали случайность, фрагментарность импрессионистической композиции, прибегали в своих пейзажах и многофигурных картинах-панно к плоскостно-декоративным решениям.

Импрессионизм в творчестве французских композиторов К. Дебюсси (1862–1918) и М. Равеля (1875–1937). Стремление к передаче непосредственного впечатления; обращение к миниатюрным формам (в музыке – романс, фортепианная миниатюра, в живописи – портрет, этюд, пейзаж). Ослабление значения мелодии. Усиление роли отдельного звука (цвета), тембра (краски), аккорда (колорита). Связь с искусством поэтов-символистов (Ш. Бодлер, П. Верлен, С. Малларме). Программность (фортепианные прелюдии, три симфонических эскиза «Море» К. Дебюсси), сюитность, цикличность («Бергамасская сюита» К. Дебюсси, «Призраки ночи» М. Равеля), сказочные и мифологические мотивы (опера «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси, хореографическая симфония «Дафнис и Хлоя» М. Равеля), обращение к восточной и испанской музыке (опера «Испанский час», «Болеро» М. Равеля) в творчестве композиторов-импрессионистов.

Термин «импрессионизм» в отношении кино. Французское киноискусство в начале 1920-х гг. Творческие поиски «Синема-клуба» во главе с Л. Деллюком. Роль сюжета и героя в произведениях режиссеров-импрессионистов. Среда и пейзаж как активные образы кинодрамы. Изобразительные приемы, динамика монтажа и темпоритм. Портативная камера. Влияние французского импрессионизма на развитие искусства европейских стран и России.

Специфические черты символистского метода познания мира, окружающей действительности. Представители русского символизма в поэзии, изобразительном искусстве, театре. Особенности музыкального

символизма. Стремление приблизить выразительные средства литературы, живописи и музыки: звуковые стихи К. Бальмонта, «симфонии» А. Белого, «живопись-музыка» М. Чурлениса.

Образная сфера музыкального символизма – изысканная музыка, мрачное настроение, тревожные предчувствия и пр. (отдельные прелюдии, «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси, «Елка», «Бездна» В. Ребикова и др.).

Основные модернистские направления в искусстве XX в.

Духовная жизнь в XX в., его сложности и противоречия, связь с общественно-историческими событиями эпохи. Появление разнообразных стилевых направлений и творческих школ в сфере искусства. Понятие «эпоха стилей». Разделение искусства на элитарное и массовое. Интеллектуализм, рационализация творческого процесса – отличительные черты искусства XX в.

Основные стилевые направления музыкального искусства первой половины XX в.: экспрессионизм (Г. Малер, Р. Штраус), додекафония (А. Шенберг, П. Булез, К. Штокхаузен), неоклассицизм (П. Хиндемит, И. Стравинский, С. Прокофьев), неофольклоризм (М. де Фалья, Б. Барток, Л. Яночек, О. Мессиян, французская «Шестерка»), конструктивизм (футуризм – Л. Русоль, урбанизм – отдельные произведения представителей содружества французских композиторов «Шестерка»).

Общая характеристика изобразительного искусства модернизма. Основные течения. Исторические предпосылки возникновения. Творческие группы и объединения. Фовизм, кубизм, футуризм, сюрреализм, абстракционизм, дадаизм, их особенности и сравнительный анализ. Ведущие мастера и особенности их произведений – Д. Поллок (США), Р. Делане, П. Пикассо, Ф. Леже (Франция), В. Кандинский, К. Малевич, Н. Альтман, В. Татлин (Россия).

Экспрессионизм как направление в искусстве

Возникновение в недрах позднего романтизма в Австрии и Германии нового художественного течения – экспрессионизма (в изобразительном искусстве, литературе, театре, музыке, кино). Сущность экспрессионизма – предчувствие приближающейся мировой катастрофы, дисгармоничность личного духовного мира.

Преимущество сверхнапряжения эмоций, злой иронии, отказ от тональности, традиционных принципов мелодического и ладофункционального мышления, использование сложных звуковых комплексов – характерные черты экспрессионизма в музыке. Элементы экспрессионистской образности и натуралистической звукозаписи в

творчестве Г. Малера – выдающегося австрийского композитора-симфониста (поздние симфонии) и крупнейшего немецкого композитора Р. Штрауса (оперы «Саломея» и «Электра»).

Представители австрийского музыкального экспрессионизма – композиторы новой венской школы, творческое содружество А. Шенберга и его учеников А. Берга и А. Веберна. Типичные экспрессионистские произведения «нововенцев» – оперы «Ожидание», «Счастливая рука», вокальный цикл «Лунный Пьеро» А. Шенберга; опера «Воцтек» А. Берга. Комплекс музыкальных средств выразительности в творчестве композиторов-экспрессионистов: ломаность мелодических линий, обостренная диссонантность гармонии, контрастная динамика, использование жестких пронзительных звучаний, инструментальная трактовка вокальных партий, возбужденная речитация и др.

Идеи композиторов новой венской школы (принципы атональности и додекафонии) и их распространение в творчестве представителей музыкального авангардизма.

Отражение в творчестве художников-экспрессионистов национальных проблем развития искусства Германии. Объединения художников и ведущие мастера. Группы «Мост» и «Голубой всадник». Характеристика произведений немецких художников Э.Л. Кирхнера, Ф. Блейля, Э. Хеккеля, К. Шмидта-Ротлуфа, О. Кокошки и др. Влияние теоретических работ В. Кандинского на творчество немецких мастеров.

Характерные черты экспрессионизма в театральном искусстве: отсутствие постепенности действия, абстрактно-типологические персонажи, которые лишены индивидуальных черт (режиссеры Р. Вайхерт, Г. Хартунг, Л. Йесснер, Ю. Фелинг). Использование практических достижений экспрессионистского театра в творчестве В. Мейерхольда, Е. Вахтангова, А. Таирова и др.

Художественные достижения немецкого киноэкспрессионизма. Его главные философско-эстетические принципы. Поэтика фильмов Ф. Ланга, П. Лени, Ф. Мурнау. Создание ирреального деформированного пространства. Доминирование экспрессивных средств выразительности (декорации, актерский грим, пластика). «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине (1919) – вершина киноэкспрессионизма. Трансформация экспрессионизма в камершпиль. Влияние экспрессионистов на современное немецкое искусство.

Авангард в искусстве XX в.

Авангардизм как условное, обобщенное название художественных направлений, рожденных атмосферой XX в. Декларация элитарного

искусства, выявление настроений социального протеста, революционного содержания. Склонность авангардизма к утилитаризму (слияние искусства с производством, бытом).

Авангардистские направления в музыке: сериальность (как последовательность неповторимых звуков), алеаторика (принцип случайности, от латинского *alea* – игорная кость, жребий), пуантилизм (принцип дискретности, от франц. *point* – точка), сонорность (принцип цветовой звукозаписи, от латинского *sonore* – звонкий, шумный), «конкретная», электронная, компьютерная музыка. Представители – композиторы П. Булез, П. Шеффер (Франция), К. Штокхаузен (Германия), Л. Ноно, Л. Берио (Италия), Дж. Кейдж (США) и др.

Авангард в театральной культуре XX в. Концепция «театра жестокости» А. Арто. Теоретическая работа А. Арто «Театр и его двойник». Драматургия театра абсурда (Э. Ионеско, С. Беккет, Г. Пинтер, С. Мрожек, Ж. Жене и др.).

Общая характеристика изобразительного искусства модернизма. Основные течения. Исторические предпосылки возникновения. Творческие группы и объединения. Фовизм, кубизм, футуризм, сюрреализм, абстракционизм, дадаизм, их особенности и сравнительный анализ. Ведущие мастера и особенности их произведений – Д. Поллок (США), Р. Делане, П. Пикассо, Ф. Леже (Франция), В. Кандинский, К. Малевич, Н. Альтман, В. Татлин (Россия).

Теоретическое обоснование различных художественных течений модернизма Ф. Маринетти. Программы «манифестов».

Киноискусство авангарда как поиск специфики экранного языка. Постигание действительности путем разрушения банальных форм. Увлечение техническими приемами (оптические искажения, рапид, нерезкость отображения, двойная экспозиция). Киноавангард в Германии. «Зримая музыка» абстрактных экранных произведений В. Эгелинга, Г. Рихтера, В. Рутмана: «Диагональная симфония», «Ритм 1921», «Опус I».

Киноавангард во Франции: «чистое кино». Установка на ритм в фильмах «Грампластинка № 927» (Ж. Дюллак), «Механический балет» (Ф. Леже).

Абстракционизм. Фильм А. Шомета «Отражение света и скорости». Сюрреализм. «Андалузский пес», «Золотой век» Л. Бунюэля, С. Дали. Фильм Р. Клера «Антракт» (1924) как воплощение интеллектуально-эстетического бунтарства 1920-х гг. и высшее достижение французского киноавангарда.

Символизм как направление в искусстве на рубеже XIX – XX вв.

Символизм как литературно-художественное и философско-эстетическое направление. Поэзия С. Малларме, А. Рембо, П. Верлена. Распространение эстетики символизма в странах Западной Европы и России.

Развитие эстетических принципов символизма на основании философских и идеалистических концепций А. Шопенгауэра, Э. Гартмана, Ф. Ницше (Германия), В. Соловьева (Россия), идей немецкого и французского романтизма, а также английских прерафаэлитов. Специфические черты символистского метода познания мира, окружающей действительности.

Особенности музыкального символизма. Стремление приблизить выразительные средства литературы, живописи и музыки: звуковые стихи К. Бальмонта, «симфонии» А. Белого, «живопись-музыка» М. Чурлениса.

Образная сфера музыкального символизма – изысканная музыка, мрачное настроение, тревожные предчувствия и пр. (отдельные прелюдии, «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси, «Елка», «Бездна» В. Ребикова и др.).

Символизм в театральном искусстве. Творчество Мориса Метерлинка. Символистские драмы Г. Ибсена.

Символизм в изобразительном искусстве: обращение к мифологии, национальному фольклору, древним эзотерическим учениям. П. Гоген, П. Сезан, В. Ван Гог, П. де Шаван.

Новые стилевые направления в музыкальном искусстве второй половины XX в.: музыкальный авангардизм (сериальность, алеаторика, сонористика, пуантилизм, «конкретная», электронная, стохастическая музыка), полистилистика (Г. Малер, Ч. Айвз, И. Стравинский, Э. Денисов, А. Шнитке), медитативная музыка, минимализм, смешанный стиль. Крупнейшие композиторы XX в. (кроме указанных): Дж. Гершвин, А. Копленд (США), В. Лютославский, К. Пендерецкий (Польша), К. Орф (Германия), Р. Воан-Уильямс, Б. Бриттен (Англия), А. Онеггер, Ф. Пуленк, Д. Мийо, Л. Дюрей, Ж. Орик, Ж. Тайфер (Франция) и др.

Основные тенденции развития театрального искусства второй половины XX в. Театр П. Брука. Экспериментальная режиссура П. Штайна, Е. Гротовского, Э. Някрошюса. Драматургия Т. Уильямса, А. Миллера, М. Фриша, Ф. Дюрренмата, Дж. Осборна и др.

Активная смена режиссерского поколения в мировом киноискусстве на рубеже 1950–1960-х гг. Масштаб дебютов молодых французских режиссеров. Основные художественные принципы «новой волны». Идейная и эстетическая неоднородность «новой волны». Влияние на «новую волну» французской литературы и сотрудничество с ними (А. Роб-Грийе – А. Рене).

Молодежный анархизм режиссеров, которые пришли из журналистики и кинокритики: К. Шаброль, Ф. Трюффо, Ж.-Л. Годар, Э. Ромер.

Молодежное движение 1960-х гг. и кино контестации: тотальный нигилизм, искренность и безответственность. Дебюты П.-П. Пазолини, Ж.-Л. Годара, Б. Бертолуччи, «молодых рассерженных» в Англии.

Укрепление тенденций социального реализма. Исследование проблем «человек и общество», «человек и власть» (итальянский неореализм, шведский фюртиотализм, политический фильм, фильм расчета, советская «черная волна»). Интенсивное развитие экзистенциального реализма: драма бытия человека, роковая одиночество, бессмысленность жизни, атрофия чувств (М. Антониони, И. Бергман, Л. Висконти, В. Вендерс).

Феномен «новой волны». Второе освобождение кино из ловушки театрального повествования и художественной трансформации экранного языка (французская «новая волна», советская «новая волна», «молодое немецкое кино», «новое шведское кино», «польская школа фильмов» и др.). Современное состояние киноискусства.

Постмодернизм в художественной культуре XX в.

Постмодернизм как мироощущение и общая девальвация ценностей. Постмодернизм как способ мышления: «принцип свободной игры мыслями» (Ф. Ницше) и художественное творчество в сфере идей.

Деструкция персонажа как психологически и социально обусловленного характера. Дефокализация героя и феномен интерперсонажа. «Смерть автора» (Р. Барт) и свобода интерпретаций. Отход от линейной повествовательности. Нейтрализация категории «времени» и мутация пространства в постмодернистское гиперпространство (Ф. Джеймисон). Действительность визуальных миражей. Модель распадающегося мира в фильмах К. Тарантино («Бешеные псы», 1991; «Криминальное чтиво», 1994; «Убить Билла»; фильмы 1, 2 – 2003–2004).

Постмодернизм как стиль: травестирование – игра «со всеми смыслами и ценностями культуры»: цитация, пастиширование, self-replication; интертекстуализация: контекстуальность, феномен интерперсонажа и гиперавтора, ризоматичность; серийность: ретейк, ремейк, серия, сериал; двукодовость: синтез китча с авангардом, эффект симулякривности. Специфика проявления постмодернистских стилистических приемов в киноискусстве П. Гринуэя, Д. Джармуша, П. Альмодовара, В. Кар Вая.

Телевидение: стиль и образ постмодерна (фрагментарность, цикличность, интертекстуальность). Синтетическая природа телевидения. Телевидение как вид техногенного, экранного искусства. Качества

телевидения: аудиовизуальность, симультанность, интерактивность, мультимедийность. Телевидение как средство массовой информации (СМИ). Функции телевидения как СМИ: информационная, культурно-рекреационная, воспитательная, культурно-просветительская, интегративная, социально-педагогическая, организационная.

Пространственно-временной континуум телевидения. «Прямой эфир» как феномен телевидения. Классификация художественных форм телевизионных произведений. Игровые и неигровые жанры. Телевидение как художественная система. Репродуктивный и продуктивный уровень телевидения. Телевизионные медийные артефакты (серии фильмов) и нехудожественные (новости, спорт и др.). Специфика коммуникативного процесса на телевидении.

Тема 9. Искусство России X – XVIII вв.

Древнерусское искусство X – XVI вв.

Основные черты средневекового искусства: тесная связь с религией, символические формы выражения. Географическое и сословное распространение культурных завоеваний. Формирование основ национальных культур.

Этапы развития древнерусского искусства. Монументальная живопись домонгольской Руси. Исторические условия формирования региональных школ в архитектуре и монументально-декоративном искусстве: Киев, Новгород, Владимир, Суздаль, Ярославль. Выдающиеся памятники русского средневекового зодчества: Софийские соборы в Киеве, Новгороде, Полоцке, церковь в Кижях, Успенский и Дмитриевский соборы во Владимире, церковь Покрова на Нерли, Псковский кремль. Ансамбль Московского Кремля. Роль иностранных архитекторов (Аристотель Фиораванти, Алевиз Фрязин (Новый), Марк Фрязин (Руфо), Пьетро Антонио Солари) и русских мастеров в развитии культуры и искусства. Шатровое зодчество: храм Вознесения в селе Коломенское, Собор Василия Блаженного в Москве и др.

Архитектура, монументально-декоративное, декоративно-прикладное искусство Полоцкого, Турово-Пинского, Гродненского, Смоленского княжеств.

Виды древнерусского изобразительного искусства: мозаика, фреска, икона. Техника иконописи. Жанровое многообразие икон: лики святых, изображения праздников, жития с клеймами, иконы-притчи. Основные канонические типы икон. Композиция иконостаса. Эволюция древнерусского изобразительного искусства в творчестве Феофана Грека, Андрея Рублева,

Дионисия, Симона Ушакова, строгановской и годуновской школах живописи. Зарождение светского изображения в «парсуне».

Становление древнерусской культуры в X–XIII вв.: первые образцы русской литературы, архитектуры, настенной живописи и мозаики; возникновение профессиональных форм певческого искусства, системы нотной записи (знаменное письмо). Расцвет церковно-певческого искусства Московского княжества (XIV–XVI вв.). Местные певческие школы. Русские духовные хоровые концерты. В. Титов, М. Березовский, Д. Бортнянский – представители русского барокко в жанре хорового концерта.

Русский театр зародился в глубокой древности. Его истоки уходят в народное творчество – обряды, праздники, связанные с трудовой деятельностью. Со временем обряды потеряли свое магическое значение и превратились в игры-представления. В них зарождались элементы театра – драматическое действие, ряжение, диалог. В дальнейшем простейшие игрища превратились в народные драмы; они создавались в процессе коллективного творчества и хранились в народной памяти, переходя из поколения в поколение.

В процессе своего развития игрища дифференцировались, распадались на родственные и в то же время все более отдалявшиеся друг от друга разновидности – на драмы, обряды, игры. Их сближало только то, что все они отражали действительность и пользовались сходными приемами выразительности – диалогом, песней, пляской, музыкой, маскированием, ряжением, лицедейством.

Игрища первоначально были прямым отражением родовой общинной организации: имели хороводный, хорический характер. В хороводных игрищах было органически слито хоровое и драматическое творчество. Обильно включаемые в игрища песни и диалоги помогали характеристике игрищных образов. Игрищный характер имели также массовые поминки, они были приурочены к весне и назывались «русалиями». В XV веке содержание понятия «русалии» определялось так: бесы в образе человеческом. А московский «Азбуковник» 1694 г. уже определяет русалии как «игры скоморошеские».

Театральное искусство берет свое начало в обрядах и играх, ритуальных действиях. В 957 г. великая княгиня Ольга знакомится с театром в Константинополе. На фресках Киево-Софийского собора последней трети XI века изображены ипподромные представления. В 1068 году впервые упоминаются в летописях скоморохи.

Киевской Руси были известны театры трех родов: придворный, церковный, народный.

Скоморохи – русские средневековые актеры, одновременно певцы, танцоры, дрессировщики животных, музыканты и авторы большинства исполнявшихся ими словесно-музыкальных и драматических произведений. Известны на Руси с X-XI вв. Термин впервые появляется в болгарских переводах византийских источников VIII – IX вв. На Руси их называли: «потешники», «весёлые люди», «гудошники», «домрачеи», «медведчики» и др.

Этимология слова «скоморох»:

а) от слав. «скомати» – «шуметь»;

б) от греч. *skōmmarchos* («скомарх») – «мастер шутки», «мастер смехотворства»;

в) в основе слова «скоморох» – слово «шкура» (в древнерус. языке слово «шкура» произносилось как «скора»), т.к. скоморохи рядились в шкуры животных и из кожи делали маски и музыкальные инструменты.

г) из сложения «*skōmma*» – «шутка, насмешка» и «*archos*» – «начальник, вождь».

Расцвет скоморошества пришелся на XV – XVII вв. В XVIII в. скоморохи стали постепенно исчезать. Традиции искусства скоморохов перенялись и сохранились балаганными театрами и райками.

Искусство скоморохов отличалось синкретизмом: художественный образ создавался при помощи диалога, песни, танца, актерского исполнительского искусства, использования масок, костюмов и др. атрибутов. Показы сопровождалась музыкой.

Характерные черты: устная форма передачи традиции, основа – импровизация, синкретизм. В репертуар скоморохов входили: обрядовые действия; сценки колядовщиков и внеобрядовые игры; пародии на религиозные ритуалы (Свадьба, Поминки и пр.) или народные традиции; песни; танцы; сатирические пьесы, социальные сатиры («глум»); интермедии школьного театра; сценки театра вертеп (батлейка); собственные произведения и др.

Песни и сценки скоморохов исполнялись в масках и «скоморошьем платье» под аккомпанемент гудка, гусель, жалейки, домры, волынки, бубна.

Основные типы русских церковных песнопений: ирмос, стихиры, кондак. Музыка и общественная жизнь. Песенные «славы» князьям. Профессиональные исполнители, музыкальные инструменты. Общие признаки средневекового искусства X–XIII вв.: художественное

произведение – продукт коллективного творчества. Скоморохи привлекались и к народным придворным представлениям, которые умножились под влиянием знакомства с Византией и ее придворным бытом. Когда же при Московском дворе устраивали Потешный чулан (1571 г.) и Потешную палату (1613 г.), скоморохи оказывались там в положении придворных шутов.

Представления скоморохов не переросли в профессиональный театр. Для рождения театральных трупп не было условий – ведь власти преследовали скоморохов. Церковь также преследовала скоморохов, обращаясь за содействием к светской власти. Против скоморохов были направлены Жалованная грамота Троице-Сергиевскому монастырю XV века, Уставная грамота начала XVI века. Церковь настойчиво ставила скоморохов в один ряд с носителями языческого мировоззрения (волхвами, колдунами). И все же продолжали жить скоморошеские представления, народный театр развивался.

Известны придворные шуты царя Петра Великого – Иван Александрович Балакирев, вошедший в историю множеством рассказанных якобы им анекдотов, и Ян д'Акоста, которому за политические и богословские споры Петр пожаловал остров в Финском заливе и титул «Самоедского Короля».

Специальным «Высочайшим» указом 1648 г. Царя Алексея Михайловича (1645 – 1676) «Об исправлении нравов и уничтожении суеверий» выступления скоморохов были запрещены. До наших дней сохранились грамоты с текстом указа, посланные в Белгород и Димитров. В указе говорилось: «А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари (т.е. театральные маски), и всякие гудебные сосуды, и тыб те бесовские велел выимать и, изломав те бесовские игры, велел жечь». Царский указ был разослан воеводам всех русских городов.

Русское искусство и театр XVII вв.

Для русского изобразительного искусства XVII век был переходным периодом. В иконописи все отчетливее проявлялись черты светского искусства. Художники уделяли большое внимание изображению мелочей, прорисовке фона, украшению иконы, а образы святых и сюжеты стали подчиняться установленным канонам.

Таким образом, иконы перестали выполнять главную свою функцию – вызывать у людей ощущение святости, присутствия Бога. Светская и духовная власть старались подчинить своему влиянию всех выдающихся живописцев своего времени. Для этого в 1640 году при Оружейной палате в

Кремле была открыта иконописная мастерская, ставшая одной из первых художественных школ на Руси.

Уже в конце XVI века в русской иконописи стали проявляться черты светского искусства. Это можно проследить по иконам «строгановской школы». Богатые купцы Строгановы были почитателями икон. В конце 16 века они организовали иконописную мастерскую и пригласили в нее талантливых живописцев, Прокопия Чирина, Истоуму и Никифора Савиных, для написания небольших икон. Живописцы «строгановской школы» тщательно выписывали на иконах мельчайшие детали, строили сложные композиции, использовали яркие краски, которые делали иконы праздничными. На небольшом пространстве иконы живописцы располагали несколько сюжетов, объединенных общим смыслом. Так, на иконе Никифора Савина «Чудо Федора Тирона» был изображен небольшой рассказ о битве воина с чудовищем, который похитил царевну, о Тироне, вымалывающим победу над драконом, и о счастливом освобождении царевны прекрасным воином. Все эти маленькие сценки последовательно изображены на одной иконе.

В XVII веке Москва стала центром русского искусства. В живописи московских мастеров нашли отражение тенденции к нарядности и тщательной проработке деталей, характерные для мастеров «строгановской школы».

Прекрасный педагог, умелый организатор, один из главных живописцев Оружейной палаты Симон Ушаков был верен своим теоретическим выводам в собственной практике. Его любимые темы – «Спас Нерукотворный», «Троица» – показывают, как художник стремился избавиться от условных канонов иконописного изображения, сложившихся в вековых традициях. Он добивается телесного тона лиц, почти классической правильности черт, объемности построения, подчеркнутой перспективы (прямо используя иногда архитектурные фоны итальянской живописи Возрождения). При композиционной схожести с рублевской «Троицей» «Троица» Ушакова (1671) не имеет уже ничего с ней общего в главном – в ней нет одухотворенности образов Рублева. Ангелы выглядят вполне земными существами, что уже само по себе лишено смысла, стол с чашей – символ таинства жертвы, искупления – превратился в настоящий натюрморт.

В середине XVII в. художественным центром всей страны становится Оружейная палата, во главе которой был поставлен один из образованнейших людей своего времени боярин Б.М. Хитрово. Мастера Оружейной палаты расписывали церкви и палаты, поновляли старую

живопись, писали иконы и миниатюры, «знаменщики» (т. е. рисовальщики) создавали рисунки для икон, хоругвей, церковного шитья, ювелирных изделий. Сюда стягивались все выдающиеся художественные силы Руси, здесь работали также и иностранные мастера, отсюда шли заказы на исполнение многочисленных росписей, станковых и монументальных работ в самых разных техниках.

Фресковая живопись XVII в. с большой оговоркой может быть названа монументальной. Расписывали много, но иначе, чем раньше. Изображения измельчены, с большим трудом читаются на расстоянии. Во фресковых циклах XVII столетия отсутствует тектоника. Фрески покрывают стены, столбы, наличники одним сплошным узором, в котором жанровые сценки переплетаются с затейливыми орнаментами. Орнамент покрывает архитектуру, фигуры людей, их костюмы, из орнаментальных ритмов вырастают пейзажные фоны. Декоративизм – одна из отличительных особенностей фресковой росписи XVII столетия. Вторая особенность – праздничность и постоянный интерес к человеку в его повседневной жизни, акцент в сюжетах Священного Писания на красоте природы, труда человека, т. е. жизни во всем ее многообразии. Мы не называем это качество живописи XVII в. бытовизмом, как это часто звучит в работах по искусству XVII в. Не протокольная унылая фиксация мелочей быта, а подлинная стихия праздника, постоянная победа над обыденностью – вот что такое стенописи XVII века. Ярославские фрески артели Гурия Никитина и Силы Савина или Дмитрия Григорьева (Плеханова) – самый яркий тому пример. В XVII в. Ярославль, богатый волжский город, становится, как уже говорилось, одним из интереснейших центров не только бурной общественной, но и художественной жизни. Купцы и богатые посадские люди строят и расписывают церкви. Мастер из Оружейной палаты, уже упоминавшийся Гурий Никитин, в 1679 г. выдвинутый Симоном Ушаковым на звание «жалованного» мастера, с большой артелью расписал в 1681 г. ярославскую церковь Ильи Пророка, Дмитрий Григорьев-Плеханов со своей артелью – церковь Иоанна Предтечи в Толчкове. Темы Священного Писания превращаются в увлекательные новеллы, их религиозное содержание остается, но приобретает иной, острый оттенок, окрашивается в оптимистические цвета народного мироощущения. Гравюры знаменитой Библии Пискатора (Фишера), изданной в Голландии и послужившей образцом для русских мастеров, лежат в основе многих фресок ярославских храмов, но переданы они в сильной переработке, как смысловой, так и стилистической. Общеизвестен пример изображения жатвы в сцене

исцеления отрока святым: с нескрываемым восторгом стенописец изображает, как жнецы в ярких рубахах жнут и вяжут в снопы рожь на золотом хлебном поле. Мастер не забывает изобразить даже васильки среди ржи. Как верно заметил один из исследователей, человек в росписях XVII в. редко предстает созерцателем, философом, люди в живописи этого времени очень деятельны, они строят, воюют, торгуют, пашут, ездят в карете и верхом; все сцены достаточно «многолюдны» и «шумны». Это характерно как для московских церквей (церковь Троицы в Никитниках, расписанная еще в 50-е гг.), так и для ростовских и особенно для ярославских, оставивших замечательные памятники стенописи XVII ст.

Светские росписи больше известны нам только по свидетельствам современников, например, роспись Коломенского дворца, сказочная, как и его облик, это и дошедшая до нас роспись Грановитой палаты, исполненная Симоном Ушаковым совместно с дьяком Клементьевым.

Наконец, предвестником искусства будущей эпохи становится портретный жанр. Портрет – парсуна (от искаженного слова «персона», латинское «persona», личность) – родился еще на рубеже XVI – XVII вв. Изображения Ивана IV из Копенгагенского национального музея, царя Федора Иоанновича, князя М.В. Скопина-Шуйского по способу претворения еще близки к иконе, но в них уже есть определенное портретное сходство. Есть изменения и в языке изображения. При всей наивности формы, линейности, статичности, локальности есть уже, пусть и робкая, попытка светотеневой моделировки.

В середине XVII в. некоторые парсуны были исполнены иностранными художниками. Предполагают, что кисти голландца Вухтерса принадлежит портрет патриарха Никона с клиром. Парсуны стольника В. Люткина, Л. Нарышкина конца XVII в. уже можно назвать портретами.

В последние десятилетия, а точнее даже в 90-х годах XVII в., в русской архитектуре появляется новый стиль, новое направление, которое условно именуется «московским», или «нарышкинским барокко», – видимо, потому, что большинство храмов этого стиля было построено в Москве по заказу знатных бояр Нарышкиных, в основном брата царицы Льва Кирилловича. Центричность и ярусность, симметрия и равновесие масс, известные по отдельности и ранее, сложились в этом стиле в определенную систему – вполне самобытную, но, учитывая примененные ордерные детали, близкую (во внешнем оформлении) стилю европейского барокко. Во всяком случае именно такое название закрепилось за архитектурой этого направления (хотя это и не московское, ибо распространилось за пределами Москвы, и не

нарышкинское – это еще более сужено). Типичные образцы «нарышкинского барокко» – церкви в подмосковных усадьбах знати. Это ярусные постройки (восьмерики или восьмерики на четверике, известные издавна) на подклете, с галереями. Последний перед барабаном главы восьмерик используется как колокольня, отсюда название подобного рода церквей «церкви иже под колоколы». Здесь в измененном виде в полной мере давало себя знать русское деревянное зодчество с его ярко выраженной центричностью и пирамидальностью, со спокойным равновесием масс и органической вписанностью в окрестный пейзаж. Наиболее ярким примером «московского барокко» является церковь Покрова в Филях (1693 – 1695), усадебный храм Л.К. Нарышкина, вертикализм изящного, ажурного силуэта которой находит аналогии в шатровых и столпообразных храмах. Белокаменные профилированные колонки на ребрах граней, обрамление окон и дверей подчеркивают это устремление всего архитектурного объема ввысь. Не менее прекрасны церкви в Троице-Лыкове (1698 – 1704) и в Уборах (1693 – 1697) обе творения зодчего Якова Бухвостова. Регулярность построения, применение поэтажного ордера, концентрация декоративных элементов в обрамлении проемов и в карнизах роднит эти сооружения. В церкви Знамения в вотчине Б. Голицына Дубровицы (1690 – 1704), по плану близкой как будто церкви Покрова в Филях, намечается отход от принципов Древнерусского зодчества и сближение с барочными европейскими постройками.

Для архитектуры XVII ст. характерна ее географическая масштабность: активное строительство ведется в Москве и ее окрестностях, в Ярославле, Твери, во Пскове, в Рязани, Костроме, Вологде, Каргополе и т. д.

С середины XVII в. в России начинается бурное развитие образования и культуры, развивается светская живопись и музыка, открываются различные школы и училища, в 1687 г. была открыта Эллино-греческая академия, была издана первая грамматика Мелетия Смотрицкого.

Начало формированию светского придворного театра положил Указ «Учинити комедию» от 4 июля 1672 г. (по случаю рождения Петра I). Указ о создании театра обязывал «учинити комедию, а на комедии действовати из Библии книгу «Есфирь...». Параллельно велось строительство здания театра – «Комедийная хоромина» – первое театральное здание в России, предназначенное для театральных представлений. Оно было построено в 1672 г. в летней резиденции царя Алексея Михайловича в селе Преображенском близ Москвы.

За время существования театра были поставлены 9 комедии: «Артаксерово действие» (1672), «Олоферново действие» (1674), «Егорьева комедия» (1675), «Комедия об Адаме и Еве» (1675), «Комедия об Иосифе» (1675), «Комедия о Давиде с Голиафом» (1676) и др. Спектакли назывались «комедиями».

Зрительный зал был обит красным и зеленым сукном, деревянные скамейки располагались амфитеатром, зрители сидели и на сцене. Царское место находилось впереди всех других и было обито красным сукном. Для царицы и царевен были места- «клетки» (ложи), отделенные от зрительного зала решеткой. Сцену и зал разделяли перила. Сцена была большая и занимала большую половину всей площади здания театра.

Костюмы и бутафория изготавливались из ценных материалов: горностаевые меха, дорогие материалы, атлас, шелк, кружево и пр.

В спектакле использовали звуковые и световые эффекты, пиротехнику («стреляние», «ракеты», «огненные молнии»), сложную бутафорию (чудовища, головы и т.д. В театре была кулисно-арочная система декораций с применением перспективных задников).

Значение: опыт Грегори утвердил саму идею театра, заложил основы драматургии, подготовил первое поколение профессиональных актеров. На развитие профессионального театрального искусства России повлиял и школьный театр. Школьный театр – театр духовных учебных заведений. В России получает развитие с XVII в. В основании школьного театра лежала школьная драма, сочиненная по определенным правилам. Она опиралась, прежде всего, на «правила» христианского учения о мире и человеке, о добре и зле, на строгие церковные догматы и библейские и евангельские сюжеты.

Авторами школьных драм были преподаватели, ученые монахи, школяры. Драмы писали на латинском языке. Школьная драма представлял собой правоучительную аллегорическую и считалась «практическим упражнением». Имела части:

- ✓ Общий пролог, в котором излагалось содержание пьесы в целом.
- ✓ Каждому новому акту пьесы предшествовал свой отдельный пролог.
- ✓ Драма состояла из нескольких актов, в каждый из которых входило одинаковое число сцен.
- ✓ Каждый акт завершался хором (как в античной трагедии).
- ✓ Эпилог.

Сюжеты: деяния апостолов, житие святых, библейская история, иногда сюжеты греко-римской истории, прославлялись государственные события и победы.

Персонажи: библейские герои, мифологические персонажи, языческие божества, аллегорические персонажи – Совесть, Мудрость, Благодетель и др.

Оформление и костюмы в представлениях школьного театра носили символический характер: добродетельные персонажи носили белые одежды, злодеи – в черных и т.д.

Школьный театр был статичным, разговорным, достаточно бездейственным. Он был устремлен на донесение до публики нравственного смысла, пронизан морализаторством.

По-настоящему театр появился в XVII веке – придворный и школьный театр. На развитие театрального искусства повлиял и школьный театр, названный так потому, что он был основан при православных братствах и представления его игрались в духовных и светских школах. Пьесы школьных театров опирались на библейские сюжеты, но наряду с героями Библии в них действовали и аллегорические персонажи. Школьный театр дал русскому искусству двух выдающихся драматургов – Дмитрия Ростовского (настоящее имя – Даниил Саввич Туптало, 1651 – 1709 гг.) и Симеона Полоцкого (Самуил Емельянович Петровский Ситнианович, 1629 – 1680 гг.). Ученый-монах С.Полоцкий стал первым драматургом придворного русского театра. Его пьесы «Трагедия о Навуходоносоре царе, о теле злата и трех отроцех, в печи не сожженных» и «Комедия притчи о блудном сыне» выделяются на фоне репертуара русского театра XVII в. Используя лучшие традиции школьной драмы, он не считал нужным вводить в свои пьесы аллегорические фигуры, их действующие лица – только люди, что и делает эти пьесы своеобразным источником российской реалистической традиции драматургии. Пьесы С.Полоцкого отличаются стройностью композиции, отсутствием длинных монологов, убедительностью образов. Не довольствуясь сухим нравоучением, он вводит в пьесы веселые интермедии (т.н. «междоречия»). В комедии о блудном сыне, сюжет которой заимствован из евангельской притчи, сцены кутежей и унижений главного героя являются авторскими. Фактически его пьесы являются связующим звеном между драматургией школьно-церковной и светской.

Изобразительное искусство России XVIII в.

В конце XVII в. в московской архитектуре появились постройки, соединявшие российские и западные традиции, черты двух эпох: Средневековья и Нового времени. В 1692 – 1695 гг. на пересечении

старинной московской улицы Сретенки и Земляного вала, окружавшего Земляной город, архитектор Михаил Иванович Чоглоков (около 1650 – 1710) построил здание ворот близ Стрелецкой слободы, где стоял полк Л. П. Сухарева. Вскоре в честь полковника его назвали Сухаревой башней.

Необычный облик башня приобрела после перестройки 1698 – 1701 гг. Подобно средневековым западноевропейским соборам и ратушам, она была увенчана башенкой с часами. Внутри расположились учреждённая Петром I Школа математических и навигацких наук, а также первая в России обсерватория. В 1934 г. Сухарева башня была разобрана, так как «мешала движению».

Почти в то же время в Москве и её окрестностях (в усадьбах Дубровицы и Уборы) возводились храмы, на первый взгляд больше напоминающие западноевропейские. Так, в 1704 – 1707 гг. архитектор Иван Петрович Зарудный (? – 1727) построил по заказу А. Д. Меншикова церковь Архангела Гавриила у Мясницких ворот, известную как Меншикова башня. Основой её композиции служит объёмная и высокая колокольня в стиле барокко.

В развитии московской архитектуры заметная роль принадлежит Дмитрию Васильевичу Ухтомскому (1719 – 1774), создателю грандиозной колокольни Троице-Сергиева монастыря (1741 – 1770 гг.) и знаменитых Красных ворот в Москве (1753 – 1757 гг.). Уже существовавший проект колокольни Ухтомский предложил дополнить двумя ярусами, так что колокольня превратилась в пятиярусную и достигла восьмидесяти восьми метров в высоту. Верхние ярусы не предназначались для колоколов, но благодаря им постройка стала выглядеть более торжественно и была видна издали.

Не сохранившиеся до наших дней Красные ворота были одним из лучших образцов архитектуры русского барокко. История их строительства и многократных перестроек тесно связана с жизнью Москвы XVIII в. и очень показательна для той эпохи. В 1709 г., по случаю полтавской победы русских войск над шведской армией, в конце Мясницкой улицы возвели деревянные триумфальные ворота. Там же в честь коронации Елизаветы Петровны в 1742 г. на средства московского купечества были построены ещё одни деревянные ворота. Они вскоре сгорели, однако по желанию Елизаветы были восстановлены в камне. Специальным указом императрицы эта работа была поручена Ухтомскому.

Ворота, выполненные в форме древнеримской трёхпролётной триумфальной арки, считались самыми лучшими, москвичи любили их и

назвали Красными («красивыми»). Первоначально центральная, самая высокая часть завершалась изящным шатром, увенчанным фигурой трубящей Славы со знаменем и пальмовой ветвью. Над пролётом помещался живописный портрет Елизаветы, позднее заменённый медальоном с вензелями и гербом. Над боковыми, более низкими проходами располагались скульптурные рельефы, прославлявшие императрицу, а ещё выше – статуи, олицетворявшие Мужество, Изобилие, Экономия, Торговлю, Верность, Постоянство, Милость и Бдительность. Ворота были украшены более чем пятьюдесятью живописными изображениями.

К сожалению, в 1928 г. замечательное сооружение было разобрано по обычной для тех времён причине – в связи с реконструкцией площади. Теперь на месте Красных ворот стоит павильон метро, памятник уже совсем другой эпохи.

Во времена Елизаветы Петровны в русской архитектуре расцвёл стиль барокко. Его главным представителем был итальянец по происхождению Франческо Бартоломео Растрелли, получивший в России более привычное для русского уха имя Варфоломей Варфоломеевич. Вместе с отцом, скульптором Бартоломео Карло Растрелли, он приехал в Петербург в 1716 г. и состоял на службе у русских монархов с 1736 по 1763 г. Важнейшие его проекты осуществлены в царствование Елизаветы. Для неё в 1741 – 1744 гг. Растрелли построил в Санкт-Петербурге, у слияния рек Мойки и Фонтанки, Летний дворец (не сохранился).

В 1754 – 1762 гг. Растрелли возвёл новый Зимний дворец примерно на том же месте, где стоял Зимний дворец Петра I. Зимний дворец представлял собой целый город, не покидая которого можно было и молиться, и смотреть театральные представления, и принимать иностранных послов. Это величественное, роскошное здание символизировало славу и могущество империи. Его фасады украшены колоннами, которые то теснятся, образуя пучки, то более равномерно распределяются между оконными и дверными проёмами. Колонны объединяют второй и третий этажи и зрительно делят фасад на два яруса: нижний, более приземистый, и верхний, более лёгкий и парадный. На крыше располагаются декоративные вазы и статуи, продолжающие вертикали колонн на фоне неба.

Растрелли работал и в окрестностях Петербурга. Им был построен и расширен Большой дворец в Петергофе (1747 – 1752 гг.), а также Екатерининский (Большой) дворец в Царском Селе (1752 – 1757 гг.) – загородной резиденции Елизаветы. Оба фасада этого дворца (один обращен к регулярному парку, а другой – к обширному двору) щедро украшены

объёмными архитектурными и скульптурными деталями, которые зрительно уменьшают горизонтальную протяжённость здания длиной триста шесть метров. Особенно наряден парковый фасад, где позолоченные лепные фигуры атлантов поддерживают парадный второй этаж. Сочетание ярких цветов – голубого, белого, золотого – дополняет общее праздничное впечатление от фасада. Возможно, образцом для Растрелли послужил королевский дворец в Версале: у него также два протяжённых главных фасада и система анфилады залов. Растрелли соорудил в Царском Селе и несколько парковых павильонов («Грот», «Эрмитаж»). Великолепные церкви и соборы Растрелли соединяют традиции древнерусской архитектуры и европейского барокко. Центральная часть ансамбля Смольного монастыря – грандиозный собор Воскресения (1748 – 1757 гг.) – играет важную роль в облике Петербурга. Он виден издали с обоих берегов Невы. Здание, подобно древнерусским храмам, увенчано пятиглавием с луковичными куполами.

До начала XVIII столетия в русской живописи развивались преимущественно иконописные традиции.

По воспоминаниям современников, в России в то время любые изображения принимали за иконы: нередко, приходя в дом чужеземца, русские по обычаю кланялись первой попавшейся им на глаза картине. Однако в XVIII в. живопись постепенно стала приобретать европейские черты: художники осваивали линейную перспективу, позволяющую передать глубину пространства, стремились правильно изображать объём предметов с помощью светотени, изучали анатомию, чтобы точно воспроизводить человеческое тело. Распространялась техника живописи маслом, возникали новые жанры.

Особое место в русской живописи XVIII в. занял портрет. Наиболее ранние произведения этого жанра близки к парсуне XVII в. Персонажи торжественны и статичны.

Иван Никитич Никитин (1680 – около 1742) был одним из первых русских портретистов. Уже в его ранних портретах – старшей сестры Петра I Натальи Алексеевны (1715 – 1716 гг.) и его дочери Анны Петровны (до 1716 г.) – с редким для того времени мастерством переданы объём и естественная поза модели. Однако в этих работах очевидна некоторая упрощённость: фигуры выхвачены из темноты неопределённого пространства лучом яркого света и существуют вне связи со средой; художник ещё неумело изображает строение фигуры и фактуру материалов – бархата, меха, драгоценностей.

Вернувшись в Петербург после четырёхлетней поездки по Италии, Никитин создал лучшие свои произведения, в которых проявилось возросшее

мастерство художника. Это портрет канцлера Г. И. Головкина и портрет, известный под названием «Напольный гетман» (оба – 20-е гг.).

В Петровскую эпоху в России обосновалось немало иностранных мастеров, работавших в разных стилях и жанрах. Иоганн Готфрид Таннауэр (1680 – 1737), приехавший из Германии, писал портреты членов императорской семьи и приближённых Петра I, а также батальные полотна. Его знаменитая картина «Пётр I в Полтавской битве» (10-е гг.) представляет собой распространённый в Европе тип портрета полководца на фоне сражения.

Луи Каравакк (1684—1754), французский мастер, приглашённый в Россию, вскоре достиг большой славы и положения придворного живописца. Он работал в России много лет и писал портреты всех русских монархов от Петра до Елизаветы. Его кисти принадлежит знаменитый парадный портрет Анны Иоанновны в коронационном платье (1730 г.), который послужил образцом для остальных произведений этого жанра. В портрете передан не только внешний облик императрицы — женщины могучего телосложения, изображённой в торжественной и величественной позе, но и её натура, суеверная и подозрительная. Из мастерской Каравакка вышли многие русские живописцы середины XVIII в.

К концу 20-х — 30-м гг. XVIII в. относится недолгое, но яркое творчество живописца Андрея Матвеевича Матвеева (1701 – 1739). Проведя более десяти лет в Голландии и Фландрии, он стал первым русским мастером, умевшим «писать истории и персоны», т. е. не только портреты, но и картины на мифологические и исторические сюжеты.

Однако больше всего Матвеев знаменит как портретист. Самым известным его произведением считается «Портрет супругов» (около 1729 г.). Споры искусствоведов о том, кто на нём изображён, не утихают до сих пор. Вероятнее всего, это автопортрет художника с женой, т. е. первый автопортрет в истории русской живописи.

С 1727 г. и до самой смерти Матвеев возглавлял «живописную команду» Канцелярии от строений. В ней до открытия Академии художеств учились и служили практически все художники.

К 40 – 50-м гг. XVIII в. относится творчество Ивана Яковлевича Вишнякова (1699 – 1761). Самый изысканный портрет Вишнякова изображает Сарру Элеонору Фермор, дочь начальника Канцелярии от строений (1749 г.). Юная девушка в роскошном серебристо-сером атласном платье, вышитом цветами, готовится сделать реверанс. В руке она грациозно держит веер. Кисти рук на полотнах Вишнякова почти всегда написаны с

особым изяществом: пальцы лишь слегка касаются предметов, будто скользят по их поверхности. В «Портрете Сарры Фермор» обращают на себя внимание и тонкая живопись кружев, и декоративный пейзажный фон, мотивы которого перекликаются с вышивкой на платье.

Алексею Петровичу Антропову (1716 – 1795) так и не удалось преодолеть некоторую иконописную плоскостность изображения: в его портретах зритель не ощущает пространства, окружающего модели. Так, на «Портрете статс-дамы А. М. Измайловой» (1759 г.), женщины пожилой и грубоватой, противопоставляются яркие цвета переднего плана и абсолютно тёмный, «глухой» фон. В портрете Петра III (1762 г.), изображённого художником в виде полководца с маршальским жезлом в руке, поражает контраст между кукольно-грациозной фигуркой монарха и помпезной обстановкой с атрибутами императорской власти – мантией, державой и короной – на фоне битвы.

Во второй половине XVIII столетия в живописи русских мастеров появились новые жанры – пейзажный, бытовой и исторический, который Академия художеств считала главным. Однако самые значительные произведения по-прежнему создавались в жанре портрета.

Выдающимся русским живописцем второй половины XVIII столетия был **Фёдор Степанович Рокотов**, сын крепостного, окончивший Академию художеств.

Рокотов прославился в основном небольшими по формату, так называемыми камерными, или кабинетными, портретами, персонажи которых приближены к зрителю. Они словно беседуют с каждым, кто на них смотрит. Таков портрет литератора Василия Ивановича Майкова (конец 60-х гг.), человека ироничного и замкнутого, скрывающего эти качества под маской жизнелюба. «Портрет неизвестной в розовом платье» (70-е гг.) поражает богатством неуловимых оттенков розового цвета – от полупрозрачных до ярких и насыщенных. Образ юной девушки полон обаяния и жизни. Её тёмные глаза пристально и доброжелательно смотрят на зрителя.

Но, пожалуй, самое известное произведение Рокотова – портрет Александры Петровны Струйской (1772 г.). На бледном молодом лице выделяются глаза: её взор такой же искренний, как у ребёнка. Но в то же время душа этой женщины остаётся загадочной и таинственной.

Покров тайны, окружающий персонажей Рокотова, усиливается неопределённым, расплывчатым пространством и освещением. Трудно установить источник света на его портретах: он может падать отовсюду, а

может исходить как бы изнутри самой модели, как на портрете А. П. Струйской.

Кажется, что все образы Рокотова, особенно женские («Портрет В.Е. Новосильцевой», 1780 г.; «Портрет В. И. Суровцевой», вторая половина 80-х гг.), похожи друг на друга. Простые лица выражают одновременно гордость, одухотворённость и теплоту. Вниманием к внутреннему миру героев, их духовной жизни Рокотов отчасти предвосхитил искусство XIX столетия.

Одновременно с Рокотовым работал **Дмитрий Григорьевич Левицкий**, писавший самые разные портреты: парадные, камерные, костюмированные, детские, семейные и т. д.

Левицкий сначала учился на родине, в Киеве, у А. П. Антропова, а затем в Петербурге. Настоящий успех и звание академика принёс ему парадный портрет архитектора А. Ф. Кокоринова (1769—1770 гг.). Его герой воплощает идеал эпохи Просвещения: это творческая личность, человек, осознающий свой долг и своё положение. Он мягким, но величественным жестом указывает на лежащий перед ним план здания Академии художеств, одним из авторов которого был.

Своеобразен портрет Прокопия Акинфиевича Демидова (1773 г.) – промышленника, занимавшегося благотворительной деятельностью. Он представлен в полный рост на фоне колонн и драпировок, как было принято на парадных портретах. Однако атласный халат и ночной колпак не соответствуют этому жанру. Окружающие Демидова лейка, цветы в горшках, луковицы растений и книга по садоводству не случайные предметы: в них заключена аллегория его благотворительной деятельности. В глубине картины изображено здание московского Воспитательного дома, в организации которого он участвовал. Нашедшие там приют дети – это «цветы жизни», а заботящийся о них Демидов – «садовник». Такое «домашнее» изображение персонажа, не имевшего благородного происхождения, не принижало, а, напротив, превозносило его.

В 1773 – 1776 гг. Левицкий написал серию портретов воспитанниц Смольного института благородных девиц. Девушки на портретах погружены в занятия искусством и наукой. Е. И. Нелидова показана живописцем в театральном костюме во время представления, Г. И. Алымова играет на арфе, а Е. Н. Молчанова изображена перед физическими приборами. Все портреты должны были составить живописный ансамбль для украшения интерьера Смольного института.

В портретах Левицкого виртуозно изображены материалы – шелковистый тяжёлый атлас, лёгкие воздушные кружева; все предметы на картинах почти осязаемы.

Левицкий создал много камерных портретов. Особенно привлекателен образ Марии Александровны Дьяковой (1778 г.), невесты архитектора и поэта Н. А. Львова, близкого друга художника. Домашнее платье, простая причёска, а не парик, мягкая улыбка и румянец – всё это создаёт ощущение теплоты и уюта.

Владимир Лукич Боровиковский был родом из малороссийского городка Миргорода (Украина). Начинал он как иконописец. Боровиковский не учился в Академии художеств, но пользовался советами и покровительством своего земляка Левицкого.

Боровиковский предпочитал камерный портрет и даже портрет в полный рост порой исполнял как камерный. Так, на полотне «Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке» (1794 г., второй вариант – начало 10-х гг. XIX в.) императрица изображена не в парадном платье, а в простом голубом капоте с тростью в руке. В модели трудно узнать императрицу – перед зрителем обыкновенная пожилая женщина, прогуливающаяся с собачкой. За портрет императрицы Боровиковскому было присуждено звание академика.

В творчестве Боровиковского отразились черты модного в конце XVIII столетия сентиментализма.

На портрете М. И. Лопухиной (1797 г.) мечтательная поза, уединение героини и окружающий её пейзаж создают впечатление естественности, непосредственности. Необычен фон картины: здесь и лесные деревья, и колосья, и садовые цветы – розы и лилии. Это не конкретный уголок природы, а обобщённый её образ, как и лёгкая грусть девушки — не печаль по какому-то определённом поводу, а просто мечтательное состояние души. Она находит в природе убежище от условностей светской жизни. Замечательны цветовые сочетания и сопоставления: белое платье Лопухиной — и берёзовые стволы и цветы лилии; голубой с золотом шарф, опоясывающий стан героини, — и васильки среди золотистых колосьев; бледно-розовая шаль — и такого же оттенка розы на мраморной подставке, как бы случайно оказавшейся у неё под рукой.

В портрете А. И. Безбородко с дочерью (1803 г.) Боровиковский подчёркивает любовь и взаимную привязанность персонажей. Мать обнимает дочерей, а те льнут к ней. Младшая держит в руке миниатюрный портрет брата, висящий на груди матери. Таким образом, и этот член семьи

представлен на портрете. Без сомнения, о нём помнят и его любят так же, как и дочерей.

Ещё один удачный пример семейного портрета – сёстры Гагарины (1802 г.). Изображённые на условном пейзажном фоне девушки музицируют: младшая играет на гитаре, старшая готовится петь.

XVIII век угасал медленно. Многие художники, творчество которых завершало историю искусства этого столетия, жили, а некоторые из них, в частности Дж. Кваренги, Ф. Ф. Щедрин и В. Л. Боровиковский, продолжали работать в начале XIX в. Однако они уже не играли определяющей роли в развитии искусства XIX в. – их сменили новые мастера.

Театральная и музыкальная жизнь России XVIII вв.

Деятельность русских крепостных театров. С. Полоцкий, Ф. Прокопович (XVII–XVIII вв.). Создание русского профессионального театра (1750 г., г. Ярославль). Творческая деятельность «отца русского театра» Ф. Волкова (1729–1763). Драматургия А. Сумарокова, Я. Княжнина, А. Радищева, Д. Фонвизина. Сценическое искусство И. Дмитриевского, Я. Шумского, А. Попова.

Развитие драматургии в России, да и на всей территории Европы XVIII века, характеризуется доминированием классицизма. По теории этого стиля, возникшего на просторах Франции, все литературные и драматургические жанры классифицируются на высокие и низкие. Трагедия относится к благородным, то есть, высоким жанрам, что повлекло за собой большой интерес к ее постановкам у таких деятелей, как Херасков, Сумароков и еще многих других не менее талантливых драматургов.

Великий Ломоносов в свое время разработал теорию «трех штилей». Она предусматривает написание трагических произведений высокопарным слогом, который должен сочетаться с огромным количеством старославянизмов. Стоит подчеркнуть, что созданием пьес занималась даже сама Екатерина Вторая. Ее произведения часто ставились в различных театрах. И, надо сказать, что других вариантов просто не существовало.

Немного позже появляются на театральных подмостках комедии, которые очень быстро обретают популярность и востребованность. Главной задачей комедийных постановок являлось осмеивание таких человеческих пороков, как глупость и невежество. Из самых ярких представителей этого жанра можно выделить такие произведения, как «Бригадир» и «Недоросль», написанные Д.И. Фонвизином.

Вплоть до середины XVIII века сценические представления в России были развлечением исключительно для элиты, в отличие от средневековой

драматургии, которая возникла из простонародья и была массовым культурным явлением. В России же театр предназначался только для представителей аристократии и высших слоев общества. Существовали только придворные и домашние театральные заведения, к примеру, Эрмитажный петербургский театр. А первые публичные, доступные всей общественности драматические театры на просторах России возникли лишь в 50-х годах 18-го столетия.

Ещё с XVIII века в Москве работали иноземные театральные труппы, в основном французские и итальянские. Это были частные антрепризы. Помещения они строили свои или оборудовали частным образом какие-либо чужие постройки.

В 1702 году Пётр I построил в Москве на Красной площади близ Никольских ворот Кремля первый в России публичный общедоступный театр, который просуществовал до 1706 или 1707 года и назывался «Комедиальная храмина». Для него было построено длинное одноэтажное здание. Зрительный зал вмещал до 400 человек. Представления давались по понедельникам и четвергам и сопровождалась музыкой и сценическими эффектами. Театр предназначался для выступлений иностранных (в первую очередь немецких) лицедеёв. Это была труппа И. Кунста, который вскоре организовал и первую русскую труппу и первую в России драматическую школу. Затем его сменил тоже немецкий антрепренёр О. Фюрст (по другим написаниям Отто Фиршт). При нём и ещё в течение последующих лет на придворной сцене в Петербурге и в Москве выступали исключительно иностранцы: итальянская опера с балетом Ф.Арайи, немецкие труппы Манна, К. Аккермана, К. Нейбер, французская – под руководством Сериньи и др. В 1704 году русские актёры показали в театре три пьесы на родном языке. Однако надо учесть, что эти зрелища больше напоминали рыночный балаган. Под истинными театрами понимали действия иноземных комедиантов.

Театр XVIII века в России, как и во всей Европе – это доминирование классицизма. Как известно, согласно теории классицизма, разработанной во Франции, все литературные жанры делятся на высокие и низкие.

Трагедия относится к высоким, благородным жанрам. Вследствие этого на отечественной сцене появляются трагедии Сумарокова, Хераскова и других выдающихся драматургов столетия.

Стоит отметить, что если средневековый театр был забавой простонародья, говоря современным языком, явлением массовой культуры, то в восемнадцатом столетии театр – элитарное искусство, предназначенное для представителей высшего сословия.

До середины века функционируют только домашние или придворные (Эрмитажный театр в Петербурге) заведения. На их сценах играют крепостные актёры, и уже тогда актёрская профессия была зависимой.

Много комических опер написала сама Екатерина II. Ее псевдонародные произведения строились на смешных недоразумениях, сказочных сюжетах. Спектакли по ее пьесам ставились как феерические представления.

Первые публичные драматические театры в России появляются в 50-ых годах XVIII века, в Москве и Петербурге.

Во второй половине XVIII века начинает формироваться национальная исполнительская школа, намечается оригинальная манера актерской игры, сценического поведения. Обширный репертуар, включающий пьесы различных направлений, помогал выявлению талантов, совершенствованию актерского искусства. Обогащению профессиональных навыков способствовали выступления драматических актеров в операх, балетах, музыкальных спектаклях.

На публичном театре женские роли впервые стали исполняться женщинами в 1757 г., вслед за учреждением постоянного русского театра. Новую страницу в истории сценического искусства народов нашей Родины открывали крепостной и любительские театры. В крепостных труппах, существовавших с конца XVIII века, ставились водевили, комические оперы, балеты. На основе крепостных театров в ряде городов возникли частные антрепризы. Из крепостных вышел и знаменитый артист М.Щепкин.

В первый же период истории русского театра на сцене выработалась определенная школа в смысле некоторой преемственности и общности приемов, тона и стиля игры. Эта была школа европейская, точнее — французская. Первыми образцами, которым пришлось следовать первой русской труппе, были иноземные театры в Петербурге, в особенности французская труппа Сериньи, состоявшая, по свидетельству современников, из весьма талантливых артистов. Во главе художественной части юного русского театра был поставлен Дмитриевский, который усвоил стиль и манеру игры лучших из европейских трагиков того времени и в тех же правилах воспитал целую плеяду современных ему русских актеров.

Таким образом, театр в России во второй половине XVIII века приобрел огромную популярность, стал достоянием широких масс, еще одной общедоступной сферой духовной деятельности людей.

Алекса́ндр Петро́вич Сумаро́ков (1717 – 1777) – один из крупнейших представителей русской литературы XVIII века, создатель репертуара первого русского театра. Тесть Я. Б. Княжнина, дядя П. И. Сумарокова.

Творчество Сумарокова развивается в рамках классицизма, в том виде, какой он принял во Франции XVII – нач. XVIII вв. Современные почитатели поэтому не раз провозглашали Сумарокова «наперсником Буало», «северным Расином», «Мольером», «русским Лафонтеном». А.П.Сумароков был первым писателем, который создал в середине XVIII в. репертуар для русской сцены. Он написал девять трагедий и несколько комедий. Первая трагедия Сумарокова – «Хорев» – написана в 1747 г., с неё начинается в русском театре период классицизма.

Литературная деятельность Сумарокова отличается своим внешним разнообразием. Им испробованы все жанры: оды (торжественные, духовные, философские, анакреонтические), эпистолы (послания), сатиры, элегии, песни, эпиграммы, мадригалы, эпитафии. В своей стихотворной технике он использовал все существовавшие тогда размеры, делал опыты в области рифмы, применял разнообразные строфические построения.

Однако классицизм Сумарокова отличен, например, от классицизма его старшего современника Ломоносова. Сумароков «снижает» классическую поэтику. «Снижение» выражается в устремлении к менее «высокой» тематике, во внесении в поэзию мотивов личного, интимного порядка, в предпочтении «средних» и «низких» жанров жанрам «высоким». Сумароков создает большое количество лирических произведений в жанре любовных песен, произведения многих сатирических жанров – басни, комедии, сатиры, эпиграммы.

Сумароковым перед сатирой ставится дидактическая задача – «издевкой править нрав, смешить и пользовать прямой её устав»: Сумароков высмеивает пустое сословное тщеславие («не в титуле, в действии быть должно дворянином»), предостерегает от злоупотребления помещичьей властью (см. в особенности «Хор к превратному свету», где «синица» рассказывает, что «за морем – людьми не торгуют, деревень на карту не ставят, с крестьян кожи не сдирают»).

Сумароков – один из зачинателей русской пародии, цикла «Вздорных од», высмеивающих «неистовый» одический стиль Ломоносова.

Крепостной театр – частный дворянский (домашний, помещичий) театр в России, возникший на феодально-крепостной основе. Отдельные домашние представления силами крепостных актеров начали устраивать еще в конце XVII в., но особое распространение крепостные театры получили во второй

половине XVIII – начале XIX веков и просуществовали до отмены крепостного права в 1861 г.

Крепостные театры, которых насчитывают около двухсот, отличались множеством существенных нюансов. В одних играли только сами дворяне, часто титулованные и высокопоставленные, или их дети – такой театр обычно называют дворянским любительским. В других рядом с дворянами-любителями выступали «домовые», то есть крепостные актеры. В-третьих, на главные роли приглашались «вольные» артисты публичной императорской сцены или частной профессиональной антрепризы, а остальная труппа была из своих «доморощенных» актёров. В-четвертых, – «вольные» знаменитости, российские и иностранные, фигурировали только как руководители оркестра, балетмейстеры и театральные педагоги, а исполнителями были, в основном, «собственные» актеры. Существовали также помещичьи театры, которые превращались в публичные с платой за вход.

Любой такой крепостной театр, интимный домашний или публичный, создавался по прихоти помещика, на его средства, благодаря труду его собственных крепостных людей, используемых в качестве актеров, музыкантов оркестра, обслуживающего персонала сценического действия. Представления происходили чаще всего в своем (иногда арендованном) доме, где владелец был полновластным хозяином на сцене, за кулисами и в зрительном зале. Именно хозяин определял художественный и эстетический уровень спектаклей, формировал направление (драматическое или музыкальное), выбирал репертуар, распределял роли, размещал по своему усмотрению зрителей, а также определял нравственное лицо театра.

Поначалу крепостные театры устраивались в городских усадьбах обеих столиц, особенно в Москве, где только в 1780 – 90-е годы их существовало более двадцати. Зимой домашние театры функционировали в городе, а на лето вместе со своими хозяевами переезжали в загородные имения. Так, в Москве в конце XVIII – начале XIX в. действовали театры: С.С.Апраксина, Н.А. и В.А.Всеволожских, П.М.Волконского, И.А.Гагарина, А.И.Давыдова, Н.И.Демидова, И.К.Замятина, Л.К.Нарышкина, Н.И.Одоевского, В.Г.Орлова, Д.И. и Н.Н.Трубецких, П.Б.Шереметева и Н.П.Шереметева, Н.Б.Юсупова и др. В Петербурге особенно известны были домашние театры: П.А.Голицыной, Е.Ф.Долгорукой, А.А. и Л.А.Нарышкиных, А.С.Строганова, И.Г.Чернышева, наследника престола Павла Петровича, и др.

Одним из первых и самых выдающихся был театр графов Шереметевых. Он начал свою деятельность в Петербурге в 1765 году как дворянский любительский и окончательно оформился к концу 1770-х годов в

Москве. Из сотен тысяч своих крепостных Шереметевы тщательно отбирали и обучали разнообразных мастеров, принимавших участие в создании театра (архитекторы Ф.С.Аргунов, А.Миронов; художники И.П. и Н.И.Аргуновы, Г.Мухин, С.Калинин; машинист Ф.Пряхин; музыканты П.Калмыков, С.Дегтярев, Г.Ломакин и др.). Они работали под руководством и рядом с прославленными европейскими и русскими мастерами.

В подмосковной усадьбе Шереметевых, Кусково, были сооружены театры: «воздушный» (на открытом воздухе), Малый и Большой. В состав труппы входили крепостные актеры, музыканты, танцовщики, декораторы и др. (более двухсот человек), среди них – выдающаяся актриса и певица Жемчугова (П.И.Ковалева). Артистам полагалось жалованье деньгами и продуктами. В репертуаре театра было более ста пьес, в основном комические оперы, а также комедии, оперы и балеты.

Особого расцвета театр достиг в середине 1780-х годов, когда его владельцем стал Н.П.Шереметев-сын – просвещенный вельможа, талантливый музыкант и самозабвенный любитель театрального искусства, отстроивший в начале 1790-х годов великолепный театр-дворец в селе Останкино.

К началу XIX в. относится расцвет деятельности крепостного театра князя Н.Б.Юсупова. В 1819 г. в Москве было отстроено театральное здание, имевшее партер, полуциркулярный амфитеатр, бельэтаж и две галереи. Летом театр функционировал в подмосковном селе Архангельское, где до сих пор сохранилось великолепное театральное здание, построенное в 1818 г. Декорации для театра писал Пьетро Гонзаго. В театре Юсупова давались оперы и пышные балетные представления.

Около 1811 г. в Москве появился театральный феномен достойный особого внимания – крепостной театр П.А. Познякова. В театре давали в основном пышно обставленные комические оперы, декорации для которых писал итальянский живописец Скотти. Крепостных актеров этого театра, которые, по воспоминаниям современников, играли несравненно лучше многих вольных артистов, обучали мастер комедии Сила Сандунов и его жена Елизавета Сандунова.

К концу XVIII в. стали появляться крепостные театры и в провинциальных городах и имениях, порой очень удаленных от центра, в том числе на Урале и в Сибири. Уровень их был очень разный: от примитивных доморощенных представлений на наскоро сколоченных подмостках с разрисованной простыней вместо занавеса до прекрасно организованных спектаклей в специально выстроенных театрах с хорошо оборудованной

сценой. Пример первого – театр князя Г.А.Грузинского в селе Лысково; второго – театр князя Н.Г.Шаховского в селе Юсупово, а затем в Нижнем Новгороде; театр И.И.Есипова в Казани; С.М.Каменского в Орле; С.Г.Зорича в Шклове.

Среди провинциальных театров выделялся также и крепостной театр графа А.Р.Воронцова, находившийся в селе Алабуха Тамбовской губернии, затем – в селе Андреевское Владимирской губернии. Воронцов, один из самых образованных людей своего времени, был ярким противником галломании, распространившейся среди русских дворян в XVIII в. Поэтому в репертуар его крепостного театра в первую очередь входили пьесы русских драматургов: А.П.Сумарокова, Д.И.Фонвизина, П.А.Плавильщикова, М.И.Веревкина, Я.Б.Княжнина, О.А.Аблесимова и др. Ставились также пьесы Мольера, П.О.Бомарше, Вольтера и других европейских драматургов.

Общий состав труппы колебался от 50 до 60 человек, включая музыкантов, живописцев, машинистов, портных, парикмахеров и т. п. Артисты делились на «первостатейных» (13 – 15 человек) и «второстатейных» (6 – 8 человек) и в зависимости от этого получали ежегодное вознаграждение деньгами и вещами.

Публичный крепостной театр графа С. М. Каменского был открыт в 1815 г. в Орле. Это был один из самых крупных провинциальных театров. Он просуществовал почти до 1835 г. Только в первый год его деятельности было поставлено около ста новых спектаклей: комедии, драмы, трагедии, водевили, оперы и балеты. Граф, скупал для своей труппы талантливых актеров у многих помещиков, а также приглашал на первые роли прославленных «вольных» артистов, например, М.С. Щепкина (чей устный рассказ лег в основу сюжета повести А. Герцена «Сорока-воровка»; атмосферу этого театра описывает и повесть Н. Лескова «Тупейный художник»).

Крепостные театры существовали в условиях, когда их владельцы старались максимально использовать талант крепостных, в результате многие из работников сцены преждевременно погибали. Однако, несмотря ни на что, эти театры внесли ценный вклад в развитие национального театрального искусства, содействовали его широкому распространению – многие провинциальные театры ведут свою историю от крепостных домашних трупп.

Тема 10. Русское искусство первой половины XIX в

Изобразительное искусство и архитектура первой половины XIX в.

В первые годы XIX столетия Москва продолжала жить традициями прошлого века. Преобразование древней столицы в современный благоустроенный город произошло после наполеоновского нашествия и пожара 1812 г.

В 1813 г. была организована Комиссия для восстановления Москвы, которая занималась перестройкой города в течение тридцати лет. В том же году в Москву из народного ополчения возвратился Осип Иванович Бове (1784 – 1834). До Отечественной войны он учился в архитектурной школе, которой руководил Матвей Фёдорович Казаков, и работал в Кремле. Теперь Бове получил должность архитектора, в его ведении находилась центральная часть города.

С 1814 по 1816 г. Бове занимался реконструкцией Красной площади. Главная площадь древнего города утратила своё значение, когда Москва перестала быть столицей государства, и к началу XIX в. представляла собой пространство, хаотически застроенное каменными и деревянными лавками. Бове засыпал ров и уничтожил земляные укрепления, тянувшиеся вдоль кремлёвской стены. На месте рва был разбит бульвар и появился проезд к набережной Москвы-реки. Бове снёс ветхие лавки, открыв тем самым вид на Покровский собор (собор Василия Блаженного). Архитектор составил проект восстановления Никольской башни, разрушенной в 1812 г., и перестроил здание Торговых рядов, которое стояло напротив кремлёвской стены, отделяя площадь от Китай-города. Бове выделил композиционный центр площади, сориентировав центр фасада Торговых рядов на купол Сената. В 1818 г. на этой оси лицом к Кремлю был установлен памятник Минину и Пожарскому, созданный Иваном Мартосом. (На месте Торговых рядов в 1888 г. возведено новое здание, ныне стоящее на Красной площади; тогда же памятник Минину и Пожарскому перенесли к Покровскому собору.)

Следующая работа Осипа Бове – проект Театральной площади и здания Петровского театра, позднее названного Большим. Идея создания площади принадлежала царю Александру I. Архитектору пришлось провести сложнейшие градостроительные преобразования, так как выбранное императором место было застроено, у стен Китай-города стояли бастионы и протекала река Неглинная. Бове спроектировал прямоугольную площадь, боковые стороны которой оформил зданиями с одинаковыми фасадами. А в глубине площади возвышался театр.

Петровский (Большой) театр (1821 – 1824 гг.) – один из ярких образцов стиля ампира в Москве. Монументальное кубическое здание с гладкими стенами обращено в сторону площади колоннадой портика, над треугольным

фронтоном установлена квадрига Аполлона. (В 1853 г. это здание сгорело и было восстановлено с изменениями; в таком виде оно дошло до наших дней.)

Под Китайгородской стеной, на месте заключённой в трубу реки Неглинной, архитектор спланировал живописный сквер с фонтаном.

В 1819 – 1822 гг. под стенами Кремля Бове разбил Кремлёвский сад (в 1856 г. его называли Александровским). Самая интересная постройка сада, сохранившаяся до сих пор, – грот «Руины». Он устроен в искусственно насыпанном холме под Средней Арсенальной башней. Фасад грота выложен из блоков белого камня, вмонтированных в кирпичную кладку, вход оформляет непропорционально тяжёлая колоннада, что создаёт эффект затейливой архитектурной игры.

Последняя постройка зодчего, законченная в год его смерти, – триумфальные ворота у Тверской заставы (1827 – 1834 гг.). Огромная белокаменная арка с чугунными деталями – колоннами, карнизами, рельефами и скульптурой – напоминала о победе русского народа в войне с Наполеоном, об особой роли Москвы в этой победе (в XX в. триумфальные ворота были перенесены на Кутузовский проспект).

В первые десятилетия XIX в. Москва приобрела новый облик. И в этом наряду с Осипом Бове велика заслуга Доменико (Дементия Ивановича) Жилярди (1785 – 1845), сына итальянского архитектора, который приехал вместе с семьёй в Россию ещё в XVIII в. Жилярди учился в Петербургской академии художеств и Миланской академии искусств. В 1810 г. он вернулся в Москву.

Первой большой работой архитектора стало восстановление Московского университета после пожара в 1812 г. Жилярди сохранил композицию здания, построенного М. Ф. Казаковым, но изменил фасад, в котором появились простые монументальные формы ампира — гладкие стены, суровые колонны, выразительные рельефы.

В 1817 г. Жилярди занял должность архитектора Воспитательного дома и построил для него здание Опекунского совета (1823 – 1826 гг.). Важное общественное значение Опекунского совета, руководившего делами Воспитательного дома, а также выдававшего деньги городскому населению на строительство жилых домов, отразилось в архитектурном облике ансамбля.

Главное здание выходит на улицу Солянку восьмиколонным портиком на высоком цоколе. Его центр подчёркнут куполом с полукруглыми окнами. По бокам расположены жилые постройки, невысокие и скромные по стилю.

Они соединяются с главным зданием глухими каменными оградами с мощными пилонами (массивными столбами) проездных ворот.

Помимо общественных зданий Жилярди возводил и частные дома. Самый знаменитый из них – особняк Луниных (1818 – 1823 гг.) на Никитском бульваре. В числе выдающихся работ мастера можно назвать и реконструкцию подмосковной усадьбы Кузьминки, которой Жилярди занимался вплоть до отъезда в Италию в 1832 г.

Карл Павлович Брюллов ещё студентом имел репутацию молодого гения. Позже, когда художник стал знаменитым, его прозвали Великим Карлом. Мастер сумел найти золотую середину между господствовавшим в академической живописи классицизмом и новыми романтическими веяниями. Брюллов учился живописи с раннего детства: сначала дома – несколько поколений семьи Брюлло (или Брылло; так звучала эта французская фамилия, позднее переделанная на русский лад) были художниками, – а с 1809 по 1821 г. в Петербургской академии художеств.

В 1822 г. только что созданное Общество поощрения художников направило Брюллова за границу. В Риме он написал множество сцен из жизни современной Италии, запечатлел немало итальянок, красота которых в начале XIX в. считалась совершенной. У героинь брюлловских картин правильные черты и безупречный овал лица, обрамлённый чёрными как смоль волосами. Эти полотна словно излучают тепло южного солнца; их золотистый колорит и очарование темноволосых красавиц привлекали публику, вызывая множество подражаний.

Для картины «Итальянский полдень» (1827 г.) мастер выбрал не юную модель, а зрелую женщину, чья красота в его глазах олицетворяла собой полдень жизни. Однако обращение к натуре, далёкой от изящных классических пропорций, вызвало неудовольствие в Обществе поощрения художников. Тогда Брюллов отказался от пансиона и стал независимым живописцем.

Именно в Италии Брюллов создал свои первые портреты-картины. На знаменитом полотне «Всадница» (1832 г.) изображены воспитанницы графини Ю. П. Самойловой Джованнина и Амацилия Паччини: старшая сестра на вороном коне подъезжает к дому, а младшая, выбежав на крыльцо, с восторгом смотрит на неё. В отличие от традиционных портретов здесь показаны герои в движении. Оно подчиняет главному персонажу других действующих лиц и предметы, объединяя их в гармоничную композицию. Темой портрета-картины становится, по словам художника, «человек в связи с целым миром».

Ещё в 1827 г. Брюллов посетил раскопки античного города Помпеи, который был погребён под толстым слоем лавы и пепла во время извержения Везувия в 79 г. «Последний день Помпеи» (1830 – 1833 гг.) стал самым известным произведением мастера. Мотив катастрофы, неистовства сил природы, эффектное грозное освещение – всё это характерно для романтической идеи господства рока и стихии над человеком. В картине нет главного героя, обязательного в исторической живописи классицизма. Но все персонажи написаны в академическом духе: их позы красивы и величественны, они похожи на античные статуи, волнение и ужас отражаются лишь на лицах. Среди многочисленных охваченных паникой героев картины выделяется фигура художника, несущего ящик с красками, – это автопортрет Брюллова, который изобразил себя в роли участника трагедии.

Во время работы Брюллов тщательно изучил свидетельства современников катастрофы и открытия археологов. Для некоторых персонажей (мать с дочерьми на первом плане слева, женщина, лежащая в центре) художник использовал слепки, сделанные во время раскопок (в пустоты, образованные в пепле телами погибших, заливался гипс, который, застывая, воссоздавал их предсмертные позы).

И в Италии, и в России, где полотно «Последний день Помпеи» было выставлено в Академии художеств, Брюллова ждал триумф. Поэтому, когда в 1835 г. он вернулся на родину, император Николай I заказал ему картину на тему, взятую из отечественной истории, – «Осада Пскова польским королём Стефаном Баторием в 1581 году» (1839 – 1843 гг.).

Сам художник называл эту неудачную работу «досадой от Пскова» и не закончил её. Больше он к исторической живописи не возвращался.

Брюллов много работал в жанре портрета. Поэта и драматурга Нестора Васильевича Кукольника живописец запечатлел в образе романтического героя, охваченного разочарованием и безысходностью (1836 г.).

В «Автопортрете» (1848 г.) нет традиционных атрибутов живописца – палитры, кистей и т. д. Тонкая нервная рука Великого Карла устало свисает с подлокотника кресла. Руки на портретах Брюллова всегда очень выразительны: они «договаривают» то, на что лишь намекают лица,

Художник, обычно выбиравший для своих моделей определённое амплуа, представил самого себя в роли утомлённого мэтра. «Автопортрет» был написан стремительно, за один сеанс и сохранил все преимущества этюда – яркость и живость.

В 1849 г. Брюллов из-за болезни вновь уехал за границу на остров Мадейра, а в 1850 г. переехал в Рим, где провёл последние годы жизни.

Александр Андреевич Иванов родился в Петербурге в семье профессора Академии художеств, который и стал его наставником в искусстве. Уже первая крупная работа восемнадцатилетнего живописца на сюжет из «Илиады» Гомера – «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» (1824 г.) – показала, что он в совершенстве усвоил академическую манеру живописи. В 1827 г. Иванов написал для Общества поощрения художников картину на библейский сюжет – «Иосиф, толкующий сны заключённым с ним в темнице хлебодару и виночерпию». За неё Общество поощрения художников удостоило молодого живописца большой золотой медали, автор получил право на поездку в Италию.

Иванов посетил Флоренцию, Рим, Венецию, Неаполь. Он остался равнодушен к академической живописи болонских художников XVII в., но зато восхищался работами мастеров раннего Возрождения. В Италии живописец впервые увидел мраморные античные статуи, с гипсовыми слепками которых он познакомился в классах Академии художеств. Эти впечатления отразились в картине «Аполлон, Гиацинт и Кипарис» (1831 — 1834 гг.). Картина осталась незаконченной. Иванов признался, что бросил работу над ней, когда утратил весёлое расположение духа.

В середине 30-х гг. художник вновь обратился к сюжетам из Библии. В картине «Явление Христа Марии Магдалине» (1834 – 1836 гг.) классическая правильность поз и жестов героев сочетается с христианской просветлённостью их лиц, ощущением чуда. Особенно выразительна фигура Марии Магдалины: она поднимается с колен навстречу Христу, протягивая к Нему руки. Христос жестом останавливает её. Его образ соответствует академическим канонам красоты. За эту картину Иванов получил звание академика. Она очень понравилась Обществу поощрения художников, которое сохранило за живописцем пансион ещё на три года.

Замысел композиции большого произведения «Явление Христа народу» (1837 – 1857 гг.) возник у Иванова в середине 30-х гг. Посылая эскиз отцу в Петербург, художник сопроводил его подробным описанием, по которому можно узнать героев будущей картины: учеников, окружающих Иоанна Крестителя и готовых последовать за Христом; выходящих из воды людей, которые спешат увидеть Мессию; юношу, уже принявшего крещение и смотрящего на Христа; группу левитов и фарисеев. Уже тогда Иванов задумал изобразить Христа в отдалении от других персонажей. «Иисус должен быть один совершенно», – подчёркивал он.

Художник много работал над отдельными образами, писал их иногда с нескольких моделей. Так, например, в лице Иоанна Крестителя соединены черты юноши и женщины. Создавая образ Иисуса Христа, он набрасывал рядом с лицами живых натурщиков и натурщиц головы античных статуй. На некоторых зарисовках словно сталкиваются два противоположных характера, а образ в картине их примиряет, он всегда более нейтрален и спокоен.

Не менее подробно разрабатывал Иванов в этюдах мотивы природы, многие из них даже стали законченными пейзажами. В «Явлении Христа народу» изображены земля и вода, долина и горы, зелень, небеса и солнечный свет. Но это не реальный пейзаж, в поисках которого Иванов вначале хотел отправиться в Палестину, а образ целого мира, сложенный, подобно мозаике, из разных впечатлений художника об итальянской природе.

В 1837 г. художник начал работать на холсте размером почти семь с половиной на пять с половиной метров. Вопреки академическим правилам он расположил Христа – смысловой центр картины – в глубине композиции.

В своём произведении Иванов соединил некоторых героев в пары. Сопоставлены юный апостол Иоанн (он стоит позади Иоанна Крестителя в красном плаще) и рыжеволосый обнажённый юноша (в центре картины): оба они устремлены к Иисусу. Выходящие из воды старик и юноша (в левом нижнем углу полотна), наоборот, противопоставлены друг другу. Это образ начала и конца человеческой жизни, встречи прошлого и будущего. Будущее Иванов связывал с явлением Христа, прошлое – с пророчеством Иоанна Крестителя, поэтому старик вслушивается в слова Иоанна, а юноша стремится рассмотреть Мессию. И в двух других парах персонажей (в центре полотна, прямо под фигурой Иисуса, и справа, перед группой левитов и фарисеев) старики слушают, а молодые смотрят.

Справа на первом плане расположены мальчик, от холода обхвативший себя руками, и дрожащий мужчина, выражение лица которого — смущённое и напуганное – говорит о малодушии.

Образ «дрожащего» противопоставлен образу рыжеволосого юноши: состояния страха и восторга замечательно переданы в их позах. Тело рыжеволосого юноши прекрасно в своём порыве, в нём сочетаются духовное и физическое совершенство. «Дрожащий» олицетворяет идею неподготовленности человека к переменам, он страшится их и привязан к прошлому (как и старики, он слушает, а не смотрит).

Во время работы над картиной Иванов познакомился в Риме с Николаем Васильевичем Гоголем. Общность взглядов сблизила их, и

художник запечатлел писателя на полотне. В его правой части, среди группы левитов и фарисеев, выделяется странная фигура: человек в кирпично-красной одежде, с растрепавшимися чёрными волосами входит в толпу со стороны Христа, оглядываясь на Него. Зритель читает на лице этого персонажа (так называемого ближайшего к Христу) живое, острое переживание собственного несовершенства и неудовлетворённость окружающим миром.

Прототипом образа странника, или путешественника, изображённого на картине, стал сам Иванов. Он наблюдает происходящее беспристрастно, как будто со стороны, хотя расположен в центре полотна, прямо под руками Иоанна Крестителя. Наблюдатель, свидетель, но не участник событий – такой видит свою роль художник.

Иванов не стал изображать Святого Духа в виде голубя или сияющего облака над головой Христа, как другие художники в подобных сценах. В его произведении чудо Богоявления совершается в умах и душах людей, поэтому здесь нет действия, персонажи картины замерли в красноречивых позах.

Иванов известен в основном как автор одной картины – «Явления Христа народу». Двадцать лет мастер работал над этим произведением. Современники считали его непрактичным мечтателем: он не хотел отвлекаться от своей большой картины и писать для заработка популярные бытовые сценки. Незадолго до смерти, весной 1858 г., он привёз картину в Петербург.

Признание несколько запоздало: у Иванова не было прямых учеников, но русские художники последующих поколений по-разному преломляли его идеи в своём творчестве.

Павел Андреевич Федотов, основоположник совершенно нового для России жанра бытовой сатирической картины, родился в Москве в семье отставного офицера. По желанию отца он окончил Первый Московский кадетский корпус и отправился в Петербург. В свободные от службы часы юный прапорщик посещал рисовальные классы Академии художеств и залы Эрмитажа, где выставлялись жанровые картины голландских мастеров XVII в.

Несколько портретов однополчан сделали Федотова известным. Из таких портретов он составлял на небольших листах бумаги целые композиции в технике акварели (например, «Встреча в лагере лейб-гвардии Финляндского полка великого князя Михаила Павловича 8 июля 1837 года», 1838 г.). Одновременно появлялись карикатуры и меткие, остроумные зарисовки армейской жизни.

В 1844 г. Федотов вышел в отставку и решил осуществить свою мечту: стать наконец профессиональным художником. Днём он наблюдал и запоминал любопытные сценки на улицах Петербурга, а по вечерам рисовал.

Сначала Федотов работал в графических техниках: карандаше, акварели и сепии, позднее перешёл к живописи маслом.

Сюжет первой картины, написанной маслом, – «Свежий кавалер» (1846 г.) – был сначала разработан в сепии «Утро чиновника, получившего первый крестик». Небольшая комната, в которой происходит действие, кажется ещё теснее из-за того, что она захлавлена сломанной мебелью, пустыми бутылками, осколками посуды. Здесь многие вещи рассказывают о привычках хозяина. На столе и следы вчерашнего ужина (колбаса на бумаге, графин водки, свечной огарок со щипцами для снятия нагара), и туалетные принадлежности, попавшие сюда уже утром, когда герой стал собираться на службу.

Под одним столом спит собака, из-под другого виднеется... голова гостя. Сам кавалер стоит посреди всего этого хаоса в неожиданно величественной позе, а кухарка с насмешкой указывает раздувшемуся от спеси хозяину на прохудившийся сапог. В первой картине Федотов только пробовал себя в масляной живописи. Вводя цвет, он скорее раскрашивал отдельные предметы, чем объединял их в гармоничную цветовую композицию.

«Сватовство майора» (1848 г.) напоминает сцену из водевиля на очень распространённый сюжет – брак по расчёту. Майор, видимо проигравшийся в пух и прах, решил поправить свои дела, женившись на девушке из купеческой семьи, которой лестно породниться с дворянином. Долгожданное появление жениха производит всеобщий переполох. Хозяин дома, солидный купец, улыбаясь свахе, пытается негнуцимися пальцами застегнуть длиннополый сюртук; кухарка оцепенела с блюдом в руках, а позади неё снуют и перешёптываются домочадцы. Невеста, смущённая ситуацией и своим непривычным платьем, в последний момент пытается убежать. Майор стоит в передней и виден только зрителям. Он приосанился, втягивает брюшко и подкручивает усы, желая показаться бравым воякой. Черты его лица напоминают автопортреты Федотова. Однако это сходство не помешало ему остроумно сравнить ноги майора-кавалериста с изогнутыми ножками стула, стоящего рядом.

Художник говорил: «Живопись требует добросовестности». Он любовно собирал вещи, которые изображал в своих картинах, по всему Петербургу. Например, нужную ему для «Сватовства майора» люстру он

взял напрокат в трактире. Однажды Федотов рисовал кулебяку, но не успел закончить, пока она была горячей, и был вынужден купить ещё одну. Столь же придиристо Федотов относился к моделям. Прототип купца из «Сватовства майора» он встретил у Аничкова моста и чуть ли не год настойчиво убеждал его позировать. Для того чтобы представить своих персонажей в нужных позах, художник купил манекен с подвижными суставами и наряжал его то девицей, то купцом, то майором. В результате кропотливого труда живописца зрителю кажется, что он не только видит, но и слышит эту картину: звон рюмок и подвесок на люстре, окрик хозяйки, шёпот слуг, мурлыканье кошки.

За «Сватовство майора» Академия художеств присвоила Федотову звание академика. Картина имела огромный успех у публики.

Следующей работе «Завтрак аристократа» (1849 – 1850 гг.) художник дал и другие названия, шуточные, больше похожие на пословицы: «Не в пору гость» и «На брюхе шёлк, а в брюхе щёлк». Бедный, но не желающий ударить в грязь лицом молодой щёголь застигнут врасплох неожиданным гостем именно в тот момент, когда собирается приступить к своему скудному завтраку. Он прячет чёрствый ломоть хлеба под книгу и одновременно старается проглотить кусок, лежащий за щекой. Его поза и лицо выражают и страх, и неловкость, и желание сохранить свою репутацию.

С четырёх вариантов картины «Вдовушка» (1851 – 1852 гг.) начался новый этап в творчестве Федотова. Содержание его последних композиций не сводится к сюжету, который можно пересказать словами, – этим они отличаются от ранних произведений живописца. Публика отнеслась к ним более прохладно.

Герой картины «Анкор, ещё анкор!» (1851 – 1852 гг.) – офицер, который, видимо, служит где-то в глухой провинции. Он лежит на топчане и играет с собакой, подстриженной «под льва», заставляя её прыгать через чубук курительной трубки. И это отупляющее занятие, и вся обстановка убогого временного жилища выражают скуку человека, который не знает, чем заполнить свои однообразные дни. По меткому выражению Федотова, такие люди «убивают время, пока время не добьёт их». В названии картины бессмысленно повторяется одно и то же слово («анкор» по-французски означает «ещё»). Цветовой контраст освещенной свечой красной скатерти и холодного зимнего пейзажа за окном усиливает ощущение тоски и безысходности.

В последней картине Федотова «Игроки» (1852 г.) тема карточной игры развивается в загадочное драматическое действие. Странная комната

освещена свечами, отчего вокруг пляшут зловещие тени. Игра закончена, и трое игроков встали, разминая затёкшие от долгого сидения тела. Лиц у них как будто нет. Можно рассмотреть лишь лицо проигравшего, который сидит за столом в оцепенении. Он похож на Федотова. На стене висят пустые рамы — три игрока словно вышли из них.

Как ни странно, зрители отвернулись от Федотова именно тогда, когда он превратился в настоящего, зрелого художника.

Театр и драматургия I пол. XIX в.

Одной из важнейших черт русского литературного процесса XVIII – начала XIX в., как не раз отмечалось исследователями, была ориентация на французские образцы. Проявлялось это непосредственно в подражании, а также в стремлении осмыслить те или иные литературные явления по иностранным моделям. В функции таких моделей выступали отдельные сюжеты из истории французской литературы или биографические легенды писателей-классиков.

Таким образом, к началу XIX в. исторический разрыв российской драматургии с европейской сошел на нет. С этого времени русский театр развивается в общем контексте европейской культуры. Разнообразие эстетических направлений в русской драматургии сохраняется – сентиментализм (Н.Карамзин, Н.Ильин, В.Федоров и др.) уживается с романтической трагедией классицистического плана (В.Озеров, Н.Кукольник, Н.Полевой и др.), лиричная и эмоциональная драма (И.Тургенев) – с язвительно-памфлетной сатирой (А.Сухово-Кобылин, М.Салтыков-Щедрин). Популярностью пользуются легкие, веселые и остроумные водевили (А.Шаховской, Н.Хмельницкий, М.Загоскин, А.Писарев, Д.Ленский, Ф.Кони, П.Каратыгин и др.). Но именно XIX век, время великой русской литературы, становится «золотым веком» и российской драматургии, дав авторов, чьи произведения и сегодня входят в золотой фонд мировой театральной классики.

Первым из драматургов-трагиков начала XIX века можно назвать Владислава Александровича Озерова (1769 – 1816 гг.). Он окончил кадетский корпус с золотой медалью; участвовал в занятии Бендер Потемкиным (1789); служил в лесном департаменте; несколько лет жил уединенно в деревне в Казанской губернии. Озеров воспитывался на французской литературе XVII – XVIII веков, поэтому и первое стихотворение свое написал на французском языке. В корпусе он любил играть во французских трагедиях. Из русских писателей первым учителем его был Я. Княжнин. Чтение французских романов и платоническая любовь к замужней добродетельной женщине,

отвечавшей ему взаимностью, имели влияние на склад его сентиментального характера и сообщили романтический оттенок всей его поэзии. Из литературных кружков Александровского времени Озеров ближе всего был к кружку А.Н.Оленина. Первые произведения Озерова – оды, басни – не свидетельствовали о поэтическом даровании. Первая его трагедия, «Смерть Олега Древлянского», поставленная в Петербурге в 1798 г., была написана в стиле Я.Княжнина, и отличалась больше недостатками, чем достоинствами.

Большой успех выпал на долю второй трагедии Озерова «Эдип в Афинах», поставленной на сцене в 1804 г. Не зная греческого языка, Озеров заимствовал своего Эдипа не у Софокла, а у французского трагика Дюси. Как у Дюси, так и у Озерова, совершенно изменился весь характер античной трагедии. Она потеряла свою величественность. У Софокла Эдип, несчастный, но суровый отец, проклинаящий своих детей; у Дюси и у Озерова это слабый, страдающий, чувствительный старик, сознающий всю тяжесть своих преступлений. Антигона Софокла спокойно, строго исполняет свой долг; у Дюси и у Озерова она сентиментальна, многоречива и плаксива.

Следующая трагедия Озерова, «Фингал», наиболее ценная с историко-литературной точки зрения, появилась в 1805 г. Содержание ее заимствовано из песен Оссиана: Фингал, владыка Морвены, победил локлинского царя Старна, убил сына его Тоскара, но побежден прелестью Моины, дочери Старна, которая отвечает ему взаимностью; пылая мстостью за смерть Тоскара, Старн соглашается на этот брак, задумав убить Фингала во время бракосочетания, но, не успев в этом замысле, убивает Моину. «Фингал» глубоко трогал зрителей, особенно, когда роль Моины исполняла знаменитая Екатерина Семенова.

Своего апогея слава Озерова достигла при постановке в 1807 г. трагедии «Димитрий Донской», отвечавшей подъему патриотических чувств во время войны с Наполеоном. В этой трагедии много исторических неточностей. Димитрий – не бесстрашный герой, каким изображают его летописи, и не смиренный князь, каким он представляется в «Сказании о Мамаевом побоище»: это рыцарь западных романов, который на войне занят любовными приключениями, и мужество свое он черпает из любви к даме сердца. Димитрий влюблен в нижегородскую княжну Ксению (хотя он в это время был женат); Ксения же, отвечающая ему взаимностью, – невеста князя Тверского, которому она предназначена родителями и для венчания с которым она прибывает в стан. Накануне битвы Димитрий вступает в спор с князем Тверским из-за обладания Ксенией и ссорится со всеми князьями, так, что они хотят оставить его одного сражаться с Мамаем. Чтобы прекратить

раздор князей, Ксения сначала хочет удалиться в монастырь, а затем решается даже выйти за нелюбимого князя Тверского. После битвы князь Тверской, узнав о подвигах Дмитрия, примиряется с ним и сам передает ему Ксению. Монологи Дмитрия («Ах, лучше смерть в бою, чем мир принять бесчестной...»; «Умрем, коль смерть в бою назначена судьбою...» и другие) и рассказ боярина об окончании битвы и о победе над Мамаем («Рука Всевышнего отечество спасла...») вызывали гром рукоплесканий, особенно когда их произносил знаменитый Шушерин. Сильно увлекали зрителей этой трагедии и рассуждения героев о подчиненном положении женщины в семье, о несправедливости брака по принуждению, о княжеском самовластии. Небольшие отступления от псевдоклассического рецепта, допущенные Озеровым, вызвали нападки ревнителей классицизма и гонителей сентиментальной школы, с князем А.А. Шаховским во главе. Нападки эти в связи с неприятностями по службе тяжело отразились на слабом здоровье самолюбивого, раздражительного и мнительного Озерова.

В 1809 г. Озеров закончил трагедию «Поликсена», которую сам считал лучшим своим произведением, но публикой она принята была довольно холодно. После первого представления «Поликсены» особенно усилились интриги врагов Озерова. Ревностного поклонника Озеров нашел в лице князя Вяземского, который называет его преобразователем русской трагедии, и заслуги его сравнивает с заслугами Карамзина, как преобразователя русского прозаического языка. Пушкин не признавал в Озерове таланта. В общем, значение Озерова сводится к тому, что он хотя и следовал формам ложноклассической драмы, но внес в русскую трагедию сентиментальный элемент. Произведения его вскоре оказались тяжелыми, риторическими и устарелыми; в его стихе нет плавности и свободы. Его сочинения изданы в 1818 и 1827 гг. со статьей Вяземского, в 1846 г. – без этой статьи; полное собрание – в издании М.О. Вольфа (СПб, 1856).

Ещё один драматург начала XIX века – князь Александр Александрович Шаховской (1777 – 1846 гг.) – почти во всём был противоположностью Озерова. Шаховской учился в благородном пансионе при Московском университете. В 1793 г. явился на службу сержантом в Преображенский полк, в который был записан уже при рождении. В 1796 г., познакомившись с И.А.Дмитревским, Шаховской поставил на сцене свою первую одноактную комедию «Женская шутка». Это произведение до нас не дошло, и, по отзыву самого автора, очень слабое, имело, однако, выдающийся успех, так как было наполнено нравившимися тогда двусмысленными шутками.

В 1802 г. Шаховской был назначен «репертуарным членом». Командированный театральной дирекцией за границу, он побывал во Франции и Германии, видел некоторых известных актеров и писателей, а затем уже выступил как руководитель театра и как драматург. Первое его произведение этого периода – комедия «Коварный» (1804 г.) – оказалось совсем не удачным: пьесу ошिकाки. Зато второе – комедия «Новый Стерн», направленная против Карамзина и его последователей – имело громадный, хотя и очень недолговечный успех. Этой комедией Шаховской заявил себя противником чрезмерного подражания иностранцам. Он примкнул к кружку А.С.Шишкова, и в 1811 г. вступил в «Беседу любителей Русского слова», в которой читал свою «ироикокомическую» поэму «Расхищенные шубы». За это время им написаны оперы «Любовное зелье», «Беглец от своей невесты» (1806 г.), «Русалка», оперетта «Все дело в окошках» (1807 г.), комедии «Полубарская затея» и «Ссора, или Два соседа» (1808 г.).

В 1812 г., в момент общего патриотического подъема, большой успех имела комедия Шаховского «Казак-стихотворец». Она долго продержалась на сцене. Шаховской принял участие в событиях этого времени и как ополченец, командуя тульской дружиной. Партизанская война дала ему материал для патриотической оперы-водевиля «Крестьяне, или Встреча незваных» (1814 г.). Его патриотизм выразился также в нападках на русских романтиков в комедии «Липецкие воды» (1815 г.).

В 1818 г. драматург вышел в отставку из-за несогласий с директором театров, но для театра продолжал работать. В 1821 г. при новом директоре он опять поступил на службу, от которой окончательно был отстранён в 1826 г. И позже, однако, Шаховской остался постоянным поставщиком комедий, водевилей, пословиц, опер, драм, трагедий, интермедий и т. п. Всего за период 1820-х – 1840-х годов им написано около 60 пьес, пользовавшихся выдающимся успехом. Под конец жизни А.А.Шаховской принялся за свои мемуары, которые представляют немало интересных данных для русской истории первых десятилетий XIX века.

Крылов Иван Андреевич (1768 – 1844 гг.) – знаменитый русский баснописец. Иван Крылов детство провел в разъездах с семьей; грамоте выучился дома (отец его был большой любитель чтения, после него к сыну перешел целый сундук книг); французским языком занимался в семействе состоятельных знакомых. Учился Крылов мало, но читал довольно много. В конце 1782 г. он поехал в Петербург с матерью, которой удалось определить его на службу в петербургскую казенную палату. В это время большой славой пользовался «Мельник – колдун, обманщик и сват» А.Аблесимова,

под влиянием которого Крылов написал в 1784 г. оперу «Кофейница». Опера увидела свет только в 1868 г. (в юбилейном издании). В пьесе много прекрасно подобранных народных поговорок, и, несмотря на невыдержанность характеров, она может быть названа явлением для того времени замечательным.

В 1787 – 1788 годах Крылов написал комедию «Проказники», где вывел на сцену и жестоко осмеял первого драматурга того времени Я.Б.Княжнина (Рифмокрад) и жену его, дочь Сумарокова (Таратора). Хотя и в «Проказниках» нет истинного комизма, но карикатура смела, жива и остроумна, а сцены благодушного простака Азбукина с Тянисловом и Рифмокрадом для того времени могли считаться очень забавными. «Проказники» не только поссорили Крылова с Княжнинным, но и навлекли на него неудовольствие театральной дирекции.

В 1789 г. Крылов печатает ежемесячный сатирический журнал: «Почта Духов». Сатира «Почты Духов» и по идеям, и по рельефности служит прямым продолжением журналов начала 1770-х годов, только хлесткие нападки Крылова на Рифмокрада и Таратору и на дирекцию театров вносят новый, личный элемент. «Почта Духов» выходила только с января по август, так как имела всего 80 подписчиков; в 1802 г. она вышла вторым изданием.

Выйдя в отставку, Крылов в 1791 г. становится владельцем типографии и с января 1792 г. начинает печатать в ней журнал «Зритель», с очень широкой программой и с явной склонностью к сатире, в особенности в статьях самого Крылова. Вскоре «Зритель» превратился в «Санкт-Петербургский Меркурий», издававшийся Крыловым и Клушиным. «Меркурий» просуществовал всего один год и не имел особого успеха. В конце 1793 г. Крылов уехал из Петербурга, и чем он был занят в 1794 – 1796 гг., нам неизвестно. В 1797 г. он встретился в Москве с князем С.Ф. Голицыным и уехал к нему в деревню, в качестве учителя детей, секретаря и т. п. В это время Крылов обладал уже широким и разносторонним образованием, хорошо играл на скрипке, знал итальянский язык и оказался способным и полезным преподавателем языка и словесности. Для домашнего спектакля в доме Голицына он написал шутотрагедию «Трумф, или Подщипа» (напечатанную сперва за границей, потом в «Русской Старине» 1871 г.), грубоватую, но не лишенную соли и жизненности пародию на ложноклассическую драму, и через нее навсегда покончил с собственным стремлением извлекать слезы зрителей.

В 1801 г. князь Голицын был назначен рижским генерал-губернатором, и Крылов определился к нему секретарем. В это же или время он написал

пьесу «Пирог» (напечатанную в VI т. «Сборника Академии Наук»; представлена в первый раз в Петербурге в 1802 г.), легкую комедию интриги, в которой в лице Ужимы мимоходом задет антипатичный автору сентиментализм. Несмотря на дружеские отношения со своим начальником, Крылов в 1803 г. вновь вышел в отставку. В 1807 г. появляются три его пьесы, из которых две, соответствующие сатирическому направлению таланта Крылова, имели большой успех и на сцене: «Модная лавка» и «Урок дочкам» (сюжет последней свободно заимствован из пьесы «Смешные жеманницы» Мольера). Объект сатиры в обеих пьесах один и тот же, в 1807 г. вполне современный – страсть ко всему французскому; в первой комедии французомания связана с распутством, во второй доведена до вершин глупости. По живости и силе диалога обе комедии представляют значительный шаг вперед, но характеров нет по-прежнему. Третья пьеса Крылова: «Илья Богатырь, волшебная опера» написана по заказу А.Л.Нарышкина, директора театров (поставлена в первый раз в 1806 г.); несмотря на массу чепухи, свойственной феериям, она представляет несколько сильных сатирических черт и любопытна как дань романтизму. Неизвестно, к какому времени относится неоконченная (в ней всего полтора действия, и герой еще не появлялся на сцену) комедия Крылова в стихах: «Лентяй» (напечатал в VI томе «Сборника Академии Наук»). Она любопытна как попытка создать комедию характера и в то же время слить ее с комедией нравов.

Успех пьес был большой; в 1807 г. современники ставили Крылова рядом с А.Шаховским. Пьесы его повторялись очень часто; «Модная Лавка» шла и во дворце. Несмотря на это, Крылов решил покинуть театр и увлекся написанием басен. Уважаемым членом «Беседы любителей русской словесности» Крылов является с самого ее основания; 16 декабря 1811 г. он избран членом Российской Академии, 14 января 1823 г. получил от нее золотую медаль за литературные заслуги, а при преобразовании Российской Академии в отделение русского языка и словесности Академии Наук (1841 г.) был утвержден ординарным академиком (по преданию, император Николай согласился на преобразование с условием, «чтобы Крылов был первым академиком»). 2 февраля 1838 г. в Петербурге праздновался 50-летний юбилей его литературной деятельности с такою торжественностью и задушевностью, что подобного литературного торжества не было, вплоть до Пушкинского праздника 1880 г. в Москве. Скончался 9 ноября 1844 г. Много сохранилось анекдотов об его удивительном аппетите, неряшестве, лени,

любви к пожарам, поразительной силе воли, остроумии, популярности, уклончивой осторожности.

В репертуаре русских театров с начала XIX века появился новый жанр – водевиль. Возник он на французской почве задолго до того, как прижился на русской сцене. В острой политической борьбе, которую вели во Франции отдельные политические группы и партии, стали с некоторых пор все чаще использоваться хлесткие песенки. Разбитые на куплеты, песенки эти не щадили никого – королевский двор, министров, их оппозиционеров, церковников. Остроумные намеки, колкие эпиграммы, содержащиеся в куплетах, привлекали всеобщий интерес и внимание. В городских коммунах Франции такие песенки стали называть *voix de ville* (вуа де вий), по-русски: «городские голоса». Небольшие пьески, возникшие на их основе, и называли «водевилями».

Многие французские писатели второй половины XVIII века посвящали себя сочинению водевилей, которые шли обычно до или после основной пьесы, представлявшейся в этот вечер. Главная задача водевиля – развлекать, увеселять публику. Редко он ставил себе серьезные цели, стремился к длительной сценической жизни. Игривость и остроумие – вот его основные свойства. А изюминкой в такой пьесе был куплет.

Перебравшись в Россию, этот жанр по своим идейным и художественным принципам, по задачам, которые видело перед собой большинство авторов, стал мало чем отличаться от французского. Но часто именно водевиль «делал погоду» в театре. На водевиле росли, с его помощью шлифовали свое сценическое дарование многие актеры. Они полюбили этот жанр, легкие и гибкие водевильные куплеты. Исполненная сегодня на сцене, песенка зачастую уже завтра становится известна всем и каждому. Ее распевают, насвистывают на улице, дома, в лавке, в кофейне, на службе. Хороший куплет, чем больше в нем перца, тем популярнее.

Злобу дня, мелочи быта, нравы купеческой и чиновничьей среды, литературные стычки – все отражал водевиль. Случалось, он поднимался и до большой патриотической темы, как это было в «Казаче-стихотворце» А.А.Шаховского в годы войны с Наполеоном. Иногда водевили оказывались направленными против неправды, царившей в империи, как в «Забавах калифа» талантливейшего водевилиста А.И.Писарева. Или высмеивали «великосветское» общество, как Ф.А.Кони в водевиле «Карета, или По платью встречают, по уму провожают».

Примеры, когда водевили были отмечены не только внешним блеском, но и серьезностью поднятой темы, можно умножить.

Молодой Некрасов, выступая под псевдонимом «И. Перепельский», создает в своих водевилях сатирические образы помещиков-тунеядцев, крепостников и самодуров, чванливых аристократов, повес («Актер», «Шила в мешке не утаишь – девушки под замком не удержишь», «Утро в редакции»). Некрасов высмеивает и чиновника-подхалима, добивающегося «теплого местечка», рисует жадное стремление к накопительству как типичное явление современного быта («Феоктист Онуфрич Боб, или Муж не в своей тарелке», «Петербургский ростовщик»).

Другой известный автор водевилей, Д.Т.Ленский, обнажает неприглядные порядки, царящие в театральной провинции («Лев Гурыч Синичкин, или Провинциальная дебютантка»).

А.А.Шаховской потешается над модой брать в учителя к дворянским детям иностранцев; он рисует помещицу, которая пригласила в учителя к своему сыну дурачащего ее парикмахерского подмастерья («Два учителя»).

Ф.А.Кони показывает служаку, лакейской низостью добывшего себе пост начальника отделения («Петербургские квартиры»):

Н.И.Хмельницкий склонен писать водевили легкомысленные, нескромного характера, с игривыми куплетами. Писарев главным образом занят переделками, а самостоятельные, действительно остроумные, колкие и даже злые куплеты посвящает обычно литературной полемике.

И П.А.Каратыгин, чьи водевили отличались легким слогом, веселостью и комизмом, чаще всего уходил в своих сочинениях от подлинной жизни, ее нужд и запросов.

Увы, чаще всего, под влиянием театральной политики правительства и «социального заказа» привилегированной публики, водевиль опускается до пустяка, до зубоскальства. В качестве исходного материала то и дело откровенно используется французский оригинал, сохраняются даже имена действующих лиц. Например, в «Бабушкиных попугаях» Хмельницкого в их числе мы находим Терезу, Жоржетту, Жако, Жекур и т. п. А содержание пьесы сводится к тому, что двух девиц старательно оберегают от встреч с мужчинами. Когда двое молодых людей все же оказываются в саду, где гуляют барышни, им, раньше не видавшим мужчин, объясняют, что это своего рода говорящие попугаи.

Реалистические тенденции прогрессивной драматургии очень мало сказались на этом жанре.

«Это обыкновенно насмешки над купцом, который обрил бороду, – пишет о водевилях В. Г. Белинский, – над молодым человеком, который из-за границы воротился с бородою; над молодою особою, которая ездит верхом на

лошадях... над покроем платья... над лорнеткою, над желтыми перчатками» [5, с. 91]

Чем дальше, тем все больше водевиль вырождается. Все реже бичует, предпочитая шутить или самое большее – иронизировать. В основном он развлекает, увеселяет публику. В одних случаях с помощью анекдота, в других – с помощью забавного и любопытного характера действующего лица, в третьих, – с помощью внешних театральных эффектов и фантастичности обстановки, в которой происходит действие.

Вырождение жанра легко обнаружить даже по самим названиям водевилей, особенно позднейшего времени: «Муж, достань мне собачку», «Жена за столом, а муж под столом», «Жених по доверенности», «Муж в Тверь, а жена в дверь», «Приключение на искусственных водах», «Муж всех жен», «Заемные жены» и много других подобных же.

В женском составе Петербургской сцены блистала звезда первой величины Варвара Асенкова. Она была дочерью известной актрисы Александры Егоровны Асенковой, которая родилась в 1796 году, воспитывалась в театральном училище; дебютировала в 1814 году в комедии «Марфа и Угар» и имела успех. По свидетельству современников, Александра Асенкова пленительно играла кокеток и служанок в высокой комедии, а также роли старых дев, сварливых старух и бойких барынь в комедиях и водевилях; особенно была неподражаема в ролях субреток (Дорина в «Тартюфе», Сусанна в «Свадьбе Фигаро»). Умерла в 1860-х годах.

Варвара Николаевна Асенкова родилась в 1817 году. Предназначенная родными для артистической карьеры, она не скоро обнаружила дарование. Нехотя училась она в театральном училище, где ее считали почти совершенно непригодной для сцены, и откуда она была исключена «за неспособность». Затем Варвара нехотя брала уроки у И.И.Сосницкого и с равнодушием вступила на сцену, видя в этом, по словам матери, лишь средство помогать обедневшей семье.

Но вскоре талант ее развернулся во всей силе, и она страстно привязалась к театру. Время деятельности Асенковой было эпохой господства водевиля; порой весь спектакль состоял из трех-четырех одноактных шуток. Водевиль, в громадном большинстве случаев, были или просто переводом, или переделкой иностранных пьес на русские нравы. Трудно было, поэтому, в ту пору работать актерам, лишенным материала для непосредственных жизненных наблюдений. От них требовался не юмор типического изображения, а только веселость непринужденной буффонады. Именно этим качеством и отличалась Варвара Николаевна. Грациозная,

миловидная, с лукавой улыбкой на устах, она при самом выходе своем на сцену умела заражать зрительный зал беспечным весельем. Дебютировала Асенкова в январе 1835 г., исполнив в бенефисе своего учителя, И.Сосницкого, роль одалиски Роксоланы. Успех ее определился с первого спектакля. Особенно шумно принимали ее в ролях с переодеванием. Пьесы «Гусарская стоянка», «Полковник старых времен» и «Пятнадцатилетний король», где она играла роли юнкера Лелева, маркиза Юлия де Креки и Карла II, не сходили в то время с репертуара, вызывая общий восторг и нравились самому Николаю I. Н.А.Некрасов посвятил памяти артистки задушевное стихотворение через 12 лет после ее смерти:

Очень хороша была Асенкова и в серьезных комических ролях. В «Ревизоре» она создала роль Марьи Антоновны, в «Горе от ума» с равным успехом играла Софью и Наталью Дмитриевну, в «Школе Женщин» – Агнесу. Менее удачны были выступления Варвары в драматических ролях: тут она знала не только триумфы, но и поражения. Прекрасно справившись с ролями Параша в «Параше Сибирячке», Мальвины в «Эсмеральде», Вероники в «Уголино», она была не вполне удачной Офелией. В общем, об Асенковой осталась память как о несравненной водевильной актрисе, достойной партнерше увлекательно веселого Н.О.Дюра. «Водевиль, Дюр и Асенкова – три предмета, которых невозможно представить один без другого», – писал в некрологе о ней критик «Северной Пчелы». Умерла Асенкова в 1841 году, прослужив на сцене всего шесть лет.

Дюр Николай Осипович (1807 – 1839 гг.) – артист петербургского драматического театра. Воспитывался в петербургской театральной школе; балетмейстер Дидло прочил его в балет. Дюр, однако, дебютировал в водевиле князя А.Шаховского «Феникс» в 1828 году. Ловкость, веселость, непринужденность и мастерское исполнение куплетов скоро доставили ему любовь публики, и Дюр сделался корифеем по части ролей повес и молодых франтов. Первое время Николай Осипович, обладавший баритоном, выступал и в операх (роли Подеста из «Сороки-воровки», Мазетто в «Дон-Жуане», Маньифико в «Ченерентоле», Дандоло из «Цампы» и др.). После смерти актёра Рамазанова (1828 г.) к нему перешел весь обширный водевильный репертуар этого артиста, и Дюр приобрел славу комика. Получив в «Ревизоре» роль Хлестакова, Николай Дюр не понял его и этим огорчил Н.В.Гоголя. Когда актёр умер, никто не заменил его в водевильном репертуаре и легкой комедии. Н.О.Дюр издал три «Музыкальных альбома водевильных куплетов» (Санкт-Петербург, 1834 – 1839), для которых он почти всегда сам сочинял музыку.

Московский актер-комик Живокини Василий Игнатьевич – (1807 – 1874 гг.) был сыном итальянца Джованни делла Момма, приехавшего в Россию вместе со знаменитым зодчим Ф.Б.Растрелли, и актрисы балета Московского Императорского театра. Учился он в московском театральном училище. Дебютировал в 1824 г. на сцене Малого театра. Сначала выступал в операх «Аскольдова могила», «Цампа» и др., но затем выдвинулся как талантливый комик-буфф. Популярность его была громадна. Белинский отзывался восторженно об его игре. Лучшие его роли – в водевилях: «Лев Гурыч Синичкин», «Стряпчий под столом». Он был первым актером, игравшим Добчинского в «Ревизоре», Кочкарева в «Женитьбе» Гоголя. Оставался на сцене 50 лет и в последний раз играл за неделю до смерти.

В Живокини была бездна комизма, кого бы он ни изображал, любая роль выливалась у него в каскад остроумных положений, забавных выдумок. Чтобы вызвать смех зрителей, ему часто и текст был не нужен. Однако это не было пустым буффонством и не мешало ему создать интереснейший образ Митрофана в «Недоросле» Д.Фонвизина, прекрасно играть Грумио в «Укрощении строптивой» Шекспира, а позднее – Шпуньдика в пьесе И.С.Тургенева «Холостяк».

А.С.Грибоедов отлично знал нехитрую технику сочинительства полупереводных – полуподражательных пьесок. В молодые годы он и сам, и в соавторстве то с одним, то с другим из своих литературных друзей создал несколько вещей в том же духе. Тут были переделанные с французского языка, полные неожиданностей и веселых обманов комедии «Молодые супруги» и «Притворная неверность» (вторая – в соавторстве с литератором А.А.Жандром). Был явившийся откликом на литературные споры тех лет водевиль с мистификациями и переодеванием «Студент» (в соавторстве с поэтом и критиком П.А.Катениным). И изготовленная к бенефису приятеля-актера «Проба интермедии». Был и водевиль с условным комизмом, где героиня обрягается в офицерский мундир и выдает здорового мужа за большого-паралитика, – «Кто брат, кто сестра, или Обман за обманом» (с поэтом П. А. Вяземским). И бытовая комедия «Своя семья, или Замужняя невеста» (с А. А. Шаховским и Н. И. Хмельницким) – лучшая из ранних комедий, связанных с именем великого драматурга. Образы ее правдивы, язык типичен для этой среды. Местами язык настолько хорош в своей разговорной непринужденности, богатстве интонаций, что явно предвосхищает в этом смысле «Горе от ума».

6 января 1825 г. на Петропавловской площади в Москве был открыт Большой театр (проект А. Михайлова, архитектор О. Бове). Невдалеке театр,

открытый 14 октября 1824 г., стали называть Малым, там стали идти драматические представления. Именно этот театр стал школой для московской молодежи.

31 августа 1832 г. в Санкт-Петербурге открылся Александринский театр (названный в честь жены царя Александры), построенный знаменитым архитектором Карло Росси.

Аристократическая публика видела в театре зрелище и отдавала предпочтение пышным представлениям с красочными декорациями, костюмами и различными сценическими эффектами. Правительство поощряло такой театр, так как декорации отвлекали публику от оценки драматургии.

Декораторы иностранные и отечественные старались, как могли. Они умели изобретательно воссоздать на сцене грандиозные готические соборы, будуары в стиле рококо, фантастические восточные дворцы, где среди диковинных цветов били фонтаны из парчи. Декорации поражали своей масштабностью, их выстраивали в 10-12 планов. Изобретали движущиеся панорамы с видами различных стран. Весьма искусно изображались пожары, наводнения, извержения вулканов. Какой-нибудь мрачный замок умели почти мгновенно преобразить в цветущую долину, шумную площадь – в дикое ущелье. Целью таких спектаклей было создать в театре атмосферу праздничности, заморозить волшебной магией красочного представления. Но искусство от этого не выигрывало.

Представление в театрах было смешанным, одновременно давали драму, оперу и балет. Позже драму отделили от оперного и балетного коллективов, и драматические спектакли стали идти в Малом театре.

Во второй четверти XIX века на театральной сцене шли вещи, которые было трудно назвать произведениями искусства. В театрах ставилось много водевилей. Их писали Д.Т. Ленский, А.А. Шаховской, Ф.А. Кони, Н.И.Хмельницкий, П.А.Каратыгин. Кроме того, в театрах господствовал патриотический репертуар, поощряемый царем Николаем I: «Скопин-Шуйский» П. Кукольника, «Пожарский» М. Крюковского, «Дедушка русского флота» Н. Полевого и др.

В целом же театральные жанры на русской сцене становились разнообразнее и богаче. Рядом с трагедией, все большее место стали занимать романтическая и бытовая драма, лирическая и комическая опера, балет, мелодрама, исторические и мифологические представления, «высокая» и «легкая» комедия.

Первой пьесой нового типа стала комедия «Горе от ума» (1824 г.) Александра Сергеевича Грибоедова (1795 – 1829 гг.). Поразительного мастерства автор достигает в разработке всех компонентов пьесы: характеров (в которых психологический реализм органично сочетается с высокой степенью типизации), интриги (где любовные перипетии неразрывно сплетены с гражданской и мировоззренческой коллизией), языка (чуть ли не вся пьеса целиком разошлась на поговорки, пословицы и крылатые выражения, сохранившиеся в живой речи и сегодня).

Поставлена комедия была в 1831 г., правда, в подцензурной редакции, когда самого автора уже не было в живых. Без пропусков комедия появилась на сцене только в 1869 г. через 40 лет после смерти автора. Пьеса не имела себе равных в литературе I четверти XIX в.: она продолжила и подняла на новую ступень традиции общественной сатиры Д.И.Фонвизина и И.А.Крылова. Грибоедов-драматург органично соединил в ней принцип историзма и типизацию характеров, общественные и личные мотивы в сюжете и конфликте комедии, острую сатиру и лиризм, комическое и драматическое начала. Чем яростнее преследовали пьесу цензоры, тем больше восторгалась «Горем от ума» читающая Россия. Люди как в зеркале, увидели в ней русскую жизнь того времени. Увидели мир барской косности, лицемерия и отсталости. Увидели бюрократическое бездушие и чиновничий карьеризм, ненависть к просвещению, крепостнический застой. Пьеса «Горе от ума» вошла в золотой фонд мировой драматургии, переведена почти на все языки мира.

Как ни странно, но вначале театры не вполне поняли характер центральной фигуры «Горя от ума». Роль Чацкого поручалась актерам трагического плана: в Петербурге – Василию Андреевичу Каратыгину, в Москве – Павлу Степановичу Мочалову.

Новая страница для русского театра могла начаться с появлением театральных произведений А.С.Пушкина (1799 – 1837 гг.). «Почетный гражданин кулис» Пушкин смолоду любил и знал театр. Уже в 1825 г. А.А.Шаховской переложил его «Бахчисарайский фонтан» в пьесу, которая с успехом шла в театрах.

7 ноября 1825 г. (за 5 недель до восстания декабристов) Пушкин завершил «Бориса Годунова». Эта пьеса, высоко оцененная современниками, была напечатана лишь через 6 лет. В театре была поставлена только в 1870 г. В ней была перекличка с современностью. Николаю I не пришелся по вкусу полный намеков, написанный в декабристском духе «Борис Годунов».

Скорее всего, из-за того, что Пушкин в исторической драме отвел высокую роль народу.

Число произведений, написанных Пушкиным для театра, невелико, но его драмы, как с художественной, так и с идейной стороны, принадлежат к самому значительному в его наследии. Все они (за исключением набросков трагедии о Вадиме Новгородском и комедии об игроке) созданы в период полной зрелости пушкинского творчества — с 1825 по 1835 г.

В законченном виде Пушкин оставил всего пять пьес: «Борис Годунов» и четыре «маленькие трагедии». Почти до конца была доведена драма «Русалка» и до половины «Сцены из рыцарских времен». В рукописях остались планы и наброски еще около десятка пьес.

Свои драматические произведения Пушкин писал не для чтения, не как поэмы в диалогической форме, а как театральные пьесы, для постановки на сцене. Он прекрасно знал театр с детства и хорошо различал драмы чисто литературные, то есть такие, все содержание которых, идейное и художественное, полностью воспринимается при чтении, — и произведения, написанные для театра, в которых в расчеты автора входит игра актеров, театральное действие, непосредственно воспринимаемое зрителем. Пьесы Байрона Пушкин справедливо считал драматизированными поэмами, произведениями литературными, а не театральными.

Сам Пушкин, как и Гоголь, Островский и другие драматурги, писал свои пьесы всегда с расчетом на их театральное, сценическое воплощение, и потому, читая их, мы должны для полного понимания их смысла представлять себе действия, происходящие на сцене, но не названные А.Пушкиным (очень скупым на ремарки). душевные переживания действующих лиц, которые в театральном исполнении актер, внимательно изучивший авторский текст, должен выразить в интонациях, мимике и движениях, — в литературном произведении, предназначенном для чтения, описываются поэтом.

Самые ранние из сохранившихся драматических набросков Пушкина относятся к 1821 г. На протяжении творчества Пушкина характер его драматургии несколько раз менялся. В этом жанре яснее, чем во всех остальных, выражалась тесная связь его поэзии с событиями современности и размышлениями поэта на социальные и политические темы.

Творчество Пушкина-драматурга отчетливо делится на четыре этапа, из которых только два средних представлены законченными произведениями.

К первому этапу (1821 – 1822 гг.) относятся планы и отрывки двух пьес – «Вадим» и «Игрок». Это была эпоха расцвета романтизма в творчестве Пушкина и в то же время высший подъем его революционных настроений. В эти годы, в Кишиневе, в Каменке, он постоянно общался с членами Южного общества декабристов. Скорее всего, под влиянием этого общения с революционными деятелями Пушкин, который в своих романтических поэмах обычно не затрагивал непосредственно политических и социальных тем, задумал написать историческую трагедию о народном восстании и антикрепостническую комедию.

Театр – сильнее воздействующий на зрителей, чем литература на читателей, – казался ему наиболее подходящей формой для осуществления задач политической агитации, которой требовали тогда от искусства декабристы. Однако Пушкин не осуществил этих своих замыслов и оставил их в самом начале. Темы и образы «Вадима» он начал было разрабатывать в форме поэмы, но и ее не закончил. Насколько можно судить по оставшимся отрывкам текста и планам «Вадима» и «Игрока», драматургия Пушкина на первом этапе имела вполне традиционный характер.

Вторым этапом в развитии пушкинской драматургии была трагедия «Борис Годунов», написанная в 1825 г. В этом произведении отразился решительный отход Пушкина от романтического направления. На место прежней задачи – выразить в поэзии в первую очередь свои личные чувства и переживания, свои надежды, или наоборот, страдания и разочарования, перед Пушкиным встала новая задача – внимательного изучения реальной, объективной действительности, проникновения в ее сущность методами художественного познания и поэтического воспроизведения ее. Личное отношение поэта к изображаемым явлениям, его оценка, конечно, ясно выражается и здесь. Но, в отличие от романтизма, поэт стремится постигнуть и проследить логику самой жизни, чем и определяется в первую очередь отбор картин или ход событий в произведении. Этой независимой от поэта, но верно показанной им в произведении действительности он дает свою оценку, тем или иным способом обнаруживает свое отношение к ней.

Проблематика «Бориса Годунова», первой русской реалистической трагедии, была современной. Пушкин поднимал самый злободневный вопрос о самодержавии и крепостном праве и, главным образом, об участии самого народа в борьбе за свое освобождение, волновавший в то время передовую дворянскую интеллигенцию («Борис Годунов» был окончен в ноябре 1825 г., незадолго до декабрьского восстания). Декабристы, как известно, в своих планах отводили народу пассивную роль, боялись его

революционных выступлений. Свое отношение к этой проблеме Пушкин в «Борисе Годунове» обнаруживает, но в форме авторских деклараций, высказываемых устами того или иного действующего лица, как это было в классических и в романтических драмах.

Он построил свою драму в соответствии с более удобной ему, свободной формой шекспировского театра, с успехом использовавшейся уже В.Гете и Ф.Шиллером. Отказавшись от многих условностей старого театра, от обязательных и в классической и в романтической форме сценических эффектов, Пушкин сохраняет в «Борисе Годунове» стиховую форму, придающую драме высокую поэтичность и особую выразительность. Но он заменил рифмованный шестистопный ямб классической трагедии более коротким и гибким, нерифмованным, «шекспировским» пятистопным ямбом, дающим возможность гораздо легче воспроизводить интонацию обычной разговорной речи.

«Борисом Годуновым» Пушкин положил начало русской реалистической драматургии. Не понятая и не оцененная современниками, трагедия Пушкина прямо или косвенно предопределила характер русской драматургии середины и конца XIX в.

Третий этап в эволюции пушкинского драматургического творчества представлен четырьмя «Маленькими трагедиями» и неоконченной драмой «Русалка» (1826 – 1831 г.). Возвращенный из ссылки в сентябре 1826 г., Пушкин застал столичное дворянское общество в состоянии глубокого морального и политического упадка, который был результатом разгрома декабрьского движения. На несколько лет, приблизительно до начала 30-х гг., из русской литературы исчезают темы, связанные с освободительным движением. Глубокий и тонкий анализ психологии человеческой личности составляет по преимуществу содержание нового этапа пушкинской драматургии.

После «Бориса Годунова» Пушкину захотелось выразить в драматической форме те важные наблюдения, открытия в области человеческой психологии, которые накопились в его творческом опыте. Он задумал создать серию коротких пьес, драматических этюдов, в которых в острой сюжетной ситуации раскрывалась человеческая душа, охваченная какой-либо страстью или проявляющая свои скрытые свойства в каких-нибудь особых, крайних, необычных обстоятельствах.

Сохранился список заглавий, задуманных Пушкиным пьес: «Скупой», «Ромул и Рем», «Моцарт и Сальери», «Дон Жуан», «Иисус», «Беральд Савойский», «Павел I», «Влюбленный бес», «Дмитрий и Марина»,

«Курбский». Из этого списка драматических замыслов Пушкин осуществил только три: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери» и «Каменный гость» («Дон Жуан»). Он работал над ними в 1826 – 1830 гг. и завершил их осенью 1830 г. в Болдине. Там же он написал еще одну «маленькую трагедию» (не входившую в список) – «Пир во время чумы».

Все эти произведения в ряде черт отличаются от «Бориса Годунова». Пушкин уже не боится максимально заострять ситуации, создавать в драме редко встречающиеся обстоятельства, при которых обнаруживаются неожиданные стороны человеческой души. Поэтому в «Маленьких трагедиях» сюжет часто строится на резких контрастах. Скупец – не обычный ростовщик-буржуа, а рыцарь, феодал; пир происходит во время чумы; прославленный композитор, гордый Сальери убивает из зависти своего друга Моцарта...

Стремясь к максимальной краткости Пушкин использует традиционные литературные и исторические образы и сюжеты: появление на сцене знакомых зрителям Дон Жуана или Моцарта делает ненужной длинную экспозицию, разъясняющую характеры и взаимоотношения персонажей. Той же цели служит введение в пьесы фантастических образов (например, ожившей статуи Командора), чего Пушкин никак не позволил бы себе в «Борисе Годунове».

К «Маленьким трагедиям», как по времени написания, так и по драматургическому характеру, примыкает неоконченная «Русалка». Отличает ее использование русского народного творчества – сказок, песен, обрядов, – а в связи с этим более сильное, чем в «Маленьких трагедиях», звучание социального мотива (князь погубил не просто доверившуюся ему девушку, а крестьянку, дочь мельника). Однако и в «Русалке», в отличие от «Бориса Годунова», а также от пьес следующего периода творчества Пушкина, поставлена не широкая социальная и политическая проблема, а личная, морально-психологическая, лишь с некоторой социальной окраской.

Последний этап пушкинского драматургического творчества совпадает с началом нового постепенного подъема в русской общественной жизни и в литературе (30-е гг.). В произведениях крупнейших писателей, и прежде всего Пушкина, снова оживляется тема освободительного движения.

Во всех драматических замыслах четвертого периода (начатых пьесах, набросках, планах) Пушкин обращается к западноевропейской теме, к эпохе средневековья, к эпохе борьбы поднимающейся буржуазии с феодалами, рыцарями. Во всех этих пьесах героями являются представители «третьего сословия» (сын богатого купца, дочь ремесленника, сын тюремщика или

палача), стремящиеся добиться высокого положения в феодальном обществе.

Драматургия этого этапа приобретает у Пушкина и несколько иную форму. В отличие от «Бориса Годунова», где события показаны в их исторической подлинности и бытовой конкретности, в драматических отрывках 30-х гг. действие максимально обобщено и лишено исторической и национальной конкретности. Это по большей части не конкретная Франция или Германия такого-то года или десятилетия, а Европа вообще – в эпоху средневековья или в эпоху разрушения феодальных отношений.

В то же время, в отличие от «Маленьких трагедий», в последних пьесах Пушкина уже нет таких глубоких психологических откровений, автор не ищет ситуаций, раскрывающих неизвестные еще стороны индивидуальной психики.

Речи, действия, переживания действующих лиц характеризуют их исключительно как социальные типы. Мартин, Альбер, Ротенфельд, Клотильда, средневековый ученый-алхимик Бертольд и другие в «Сценах из рыцарских времен» действуют не в исключительных обстоятельствах и обнаруживают не исключительные особенности своей личности и чувств, а наиболее характерные для их класса и эпохи.

Удивительное мастерство Пушкина состоит в том, что эти предельно обобщенные, типизированные образы нисколько не теряют при этом своей жизненности, конкретной, индивидуальной убедительности, ни разу ни в чем не превращаются в схемы. Мы их видим как живых людей и не сомневаемся в верности, правдивости изображения их поступков и судьбы.

Дошедшие до нас отрывки и части пьес последнего этапа в отличие от предшествующих все написаны прозой. Эта чеканная пушкинская проза, еле заметно стилизованная для верной передачи характера эпохи, является одним из отличительных признаков драматургии Пушкина четвертого этапа.

Кроме упомянутых выше пьес Пушкина, отрывков и планов, являющихся, как правило, трагедиями, драмами, в бумагах поэта осталось небольшое количество отрывков, указывающих на попытки создания легкой комедии из светской жизни. Краткость этих отрывков, неясность их сюжетного содержания, а также отсутствие вполне установленных дат их написания, не дают возможности с достаточной уверенностью поставить их на надлежащее место при обзоре истории развития пушкинской драматургии.

Ни «Борис Годунов», ни «Маленькие трагедии» признания у публики, да и у многих актеров, воспитанных на комедиях и водевилях, на дешевых

мелодрамах, успеха тогда не имели. И поэтому в репертуаре прочного места не заняли.

Многое передовое, ценное с художественной точки зрения в драматургии этой поры подолгу оставалось вне театра, не получая своего естественного развития. «Маскарад» М.Ю.Лермонтова тоже не пробился на сцену в I половине XIX в. Типичный сюжет для пьес середины 30-х гг. Лермонтов использует, как завязку, и с его помощью раскрывает картину нравов русского дворянства. Одна дама случайно теряет браслет, а другая находит его и дарит кавалеру, который за ней ухаживает на балу. Муж той, что потеряла браслет, не верит клятвам жены. Ревнуя ее, он дает жене отравленное мороженое. Она умирает – он, узнав, что она невиновна, сходит с ума. Лермонтов показывает светское общество Петербурга после подавления восстания декабристов и наступивший вслед за тем всеобщий упадок. Горечь и злость поэта проявились в «Маскараде» с такой силой, что испугали царских чиновников. Это была истинная причина запрета пьесы. Десятки лет пробивалась драма сквозь цензуру.

Драматургия Лермонтова в истории русской культуры и литературы – явление менее значительное, чем его поэзия и проза. Это объясняется в известной степени и тем, что Лермонтов обращался к драматической форме лишь в первые годы своей литературной деятельности. Пять пьес (не считая отрывка «Цыганы»), различных по характеру, по стилю, по художественной законченности и ценности, написаны Лермонтовым до 1836 г. Убедившись в полной невозможности увидеть что-либо из своих пьес на сцене или в печати, разочаровавшись в репертуарной политике, которую проводила дирекция императорских театров, Лермонтов отошел от драматургии.

Драматическое наследие Лермонтова почти не было освоено театральным репертуаром XIX в. Сцены из «Маскарада», запрещенного в 1835г., впервые на петербургской сцене были поставлены лишь в 1852 году. Первая полная постановка драмы состоялась в Московском Малом театре в 1862 году. Настоящая сценическая жизнь «Маскарада» началась, однако, только в 1917 г., когда эту драму в оформлении А.Я.Головина поставил в Александринском театре В.Э.Мейерхольд. Драма «Два брата» лишь однажды, в 1915 г., была представлена в качестве юбилейного спектакля. Таким образом, в XIX веке драматургия Лермонтова не могла оказать большого влияния на судьбы русского театра и его репертуара. По сути дела, такой же была участь и драматического наследия А.С.Пушкина, которое по существу стало достоянием театра только в советское время. Передовая драматургия 20-х и 30-х годов XIX столетия, включая и бессмертную

комедию А.С.Грибоедова, оставалась и жила вне театра и доходила до сцены с большим опозданием.

В своих драматических произведениях, как и в лирике, Лермонтов сосредоточивал внимание на самых существенных противоречиях русской общественной жизни конца 1820 – начала 1830-х годов, периода реакции и общественного упадка, последовавшего за разгромом декабристского движения. Главное идейное содержание и лирики, и драматургии Лермонтова – раздумья о народе и крепостном рабстве, о пустоте жизни дворянского общества, страстный протест против всякого проявления социального зла и насилия над человеком.

Обращение Лермонтова к драматургии не случайно. Театральные интересы занимали одно из первых мест в культурной жизни русского дворянства второй половины XVIII – начала XIX в. Расцвет крепостного театра в значительной степени содействовал общему росту театральной культуры и в какой-то степени предопределял дальнейшие успехи столичных императорских театров: лучшие крепостные актеры часто переходили на столичную сцену. Неудивительно, что в родственном окружении молодого Лермонтова прочно укоренилась любовь к театру. Предки Лермонтова с материнской стороны – Арсеньевы и Столыпины – были страстными театрами. С детских лет будущий поэт слышал рассказы бабушки Е.А.Арсеньевой о крепостном театре ее отца А.Е.Столыпина, считавшемся одним из лучших помещичьих провинциальных театров: его даже привозили из Пензенской губернии в Москву на гастроли.

Таким же театралом, пожалуй, еще более культурным, был дед Лермонтова – М.В.Арсеньев. Его домашний театр в небольшой усадьбе Тарханы был заметным явлением. М.В.Арсеньев одним из первых в России оценил и поставил на своей сцене «Гамлета» Шекспира в переводе, непосредственно восходящем к английскому оригиналу. Театральные впечатления вошли в жизнь Лермонтова очень рано. Шести лет от роду во время очередного приезда с бабушкой в Москву Лермонтов видел в Большом (Петровском) театре оперу К.А.Кавоса «Князь-Невидимка».

Летом 1830 г. поэт, увлекавшийся в это время легендой об испанском происхождении рода Лермонтовых, записывает в одной из своих тетрадей первые планы и наброски трагедии из испанской жизни; осенью эта пятиактная стихотворная трагедия – «Испанцы» – была завершена.

В центре трагедии – романтический мятежный герой, проходящий через все драмы и многие поэмы Лермонтова; он напоминает благородных бунтарей Ф.Шиллера и Д.Байрона. Его любовь, как и его ненависть,

выражаются в монологах, исполненных шиллеровской экспрессии. Трагедия не знает полутонов; и характеры, и конфликты в ней резко контрастны.

В двух следующих прозаических драмах – «Люди и страсти» (1830 г.) и «Странный человек» (1831 г.) – Лермонтов обращается непосредственно к современному ему русскому быту. В этих драмах он широко использует автобиографические мотивы (семейная распря, несчастливая любовь), но эти мотивы органически входят в картину исторической действительности с ее важнейшими социальными противоречиями.

Романтические элементы ощутимы в обрисовке центральных образов этих драм. В пафосе и даже во фразеологии приподнятых монологов главных героев сказываются традиции и французской романтической драматургии. Но бытовые сцены, рисующие крепостническую усадьбу и жизнь московского городского дворянства, выхвачены из повседневной русской действительности. В изображении их Лермонтов во многом следует традициям бытовой комедии XVIII века. Для его пьес, как и для прозы, характерна двойственность: центральный герой, по существу, лишен быта, поднят над ним и противопоставлен ему; остальные персонажи, наоборот, живут житейскими заботами, в них приглушено духовное начало. Эта типично романтическая концепция является основой конфликта обеих прозаических драм.

Сюжетно и стилистически «Маскарад» во многом перекликается с комедией А.С.Грибоедова. Как и Грибоедов, Лермонтов в совершенстве владеет искусством диалога и остротой эпиграмматической характеристики. Как и в «Горе от ума», диалог в «Маскараде» часто строится на кратких отрывистых репликах, что придает сценам особую живость и движение. Грибоедовское начало в «Маскараде» несомненно, но в целом это произведение иной жанровой формы, иной проблематики, чем «Горе от ума», от которого оно к тому же резко отличается по своей общей тональности. Комедийная шутка сменилась в «Маскараде» саркастической иронией, и в устах Арбенина, героя нового времени, уже невозможно представить себе пылкие монологи Чацкого.

В последний раз Лермонтов обратился к драматической форме в «Двух братьях» (1834 – 1836 гг.). Сюжет драмы автобиографичен. Разработка характеров также делает эту драму похожей на психологический роман; в «Герое нашего времени» Лермонтов воспользовался художественным опытом «Двух братьев».

В 30-40 гг. XIX в. степень увлечения театром была велика. Никогда раньше столько о нем не писали, не спорили. Пьесы, спектакли, актеры стали

сферой интереса большого количества зрителей. Для одних театр был частью светского быта, где встречались со знакомыми. Для других театр – это место, где творится искусство, это праздник смотреть пьесы А.С.Грибоедова, наблюдать игру П.С.Мочалова, М.С.Щепкина, Е.С.Семеновой.

Новое понимание роли театра появляется в статьях Н.В.Гоголя. «Из театра мы сделали игрушку вроде тех побрякушек, которыми заманивают детей. Позабыли, что театр – это кафедра, с которой читается разом целой толпе живой урок. Театр – великая школа». С именем Николая Васильевича Гоголя (1809 – 1852 гг.) прежде всего связано проникновение в литературу критического реализма.

Театр уже в раннем детстве вошел в биографию Гоголя. В воспитании будущего писателя определенную роль сыграл отец. Василий Афанасьевич Гоголь, страстный поклонник искусства, любитель театра, автор стихов и остроумных комедий, был знаком с В.Капнистом – создателем комедии «Ябеда» – и сам сочинил несколько пьес на украинском языке. Часто в любительских театрах выступал как режиссер и актер. Такие представления посещал сын. После домашнего образования Гоголь провел два года в Полтавском уездном училище, затем поступил в Нежинскую гимназию высших наук, созданную по типу Царскосельского лицея для детей провинциального дворянства. В гимназии Николай сам стал организатором и участником театральных постановок ее воспитанников, на которых собиралось много горожан. Особо блестяще удавалась шестнадцатилетнему Гоголю роль госпожи Простаковой в «Недоросле» Д.И.Фонвизина. В гимназии он участвует в выпуске рукописного журнала, становится поклонником А.С.Пушкина.

После окончания гимназии в июне 1828 г. он отправился в Петербург с надеждой начать широкую деятельность. Он даже пробует поступить на службу в театр, но чиновник, которому поручают прослушать Гоголя, резюмирует, что если он и может появляться на сцене, то только в “выходных ролях”. Разочаровавшись в актёрской карьере, Николай Васильевич ищет работу. В ноябре 1829 г. он получил место мелкого чиновника. Серая чиновничья жизнь скрашивалась занятиями живописью в вечерних классах Академии художеств. Кроме того, властно влекла к себе литература.

В 1830 г. в журнале «Отечественные записки» появилась первая повесть Гоголя «Басаврюк», впоследствии переработанная в повесть «Вечер накануне Ивана Купала». В декабре в альманахе Дельвига «Северные цветы» напечатана глава из исторического романа «Гетьман». Литературную

известность Гоголю принесли «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831 – 1832 гг.), повести «Сорочинская ярмарка», «Майская ночь» и др. «Вечера на хуторе близ Диканьки» произвели фурор. В театре появилась инсценировка «Ночь перед рождеством». Спектакль имел успех. От Гоголя ждали пьес. Появляются «Владимир III степени» (отрывки), «Женихи» (во второй редакции – «Женитьба»). В это время он работает над «Вином», «Тарасом Бульбой», «Повестью о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» и др. Читает лекции по всеобщей истории в Петербургском университете. И книги, и лекции получили огромный общественный резонанс. Но вскоре литературный труд взял верх над педагогическим. Работая над повестями, Гоголь пробовал свои силы и в драматургии. Театр представлялся ему великой силой, имеющей исключительное значение в общественном воспитании. В 1835 г. был написан «Ревизор», сюжет которого подсказал Пушкин., и уже в 1836 г. поставлен в Москве с участием М.Щепкина.

Премьера состоялась в Петербурге 19 апреля 1836 г. Комедия «наделала много шуму», вызвала широкие толки в обществе. Реакционеры злобствовались, обвиняя писателя в клевете. А чиновничья бюрократия делала все, чтобы комедия была запрещена или хотя бы появлялась на сцене как можно реже.

Когда через пять недель «Ревизор» был показан в Московском театре, картина повторилась.

Передовая общественность отнеслась к «Ревизору» по-иному. П.А.Вяземский поставил «Ревизора» рядом с «Недорослем» и «Горем от ума». В.Стасов вспоминал, что вся тогдашняя молодежь была в восторге от комедии Гоголя. Пьесе много чинили препятствий в губернских городах, но полностью запретить не решались. При первых постановках в Петербурге и Москве удачнее всего оказалась роль Городничего, которую играли И.Сосницкий и М.Щепкин.

Постановка «Ревизора» стала существенным звеном в борьбе русского театра за демократическое и реалистическое национальное искусство.

Через 10 лет после первого представления Гоголь, под влиянием болезненных настроений, сделал попытку переосмыслить содержание своей пьесы и написал «Развязку «Ревизора». В ней смысл своего произведения он объяснял не как социальную комедию, а как отражение «душевной жизни». Чиновников он превратил в «наши страсти», а Хлестакова – в «ветреную светскую совесть» [5, с. 166]. М.С.Щепкин, которому Гоголь послал

«Развязку» для представления в день бенефиса, решительно отказался от такого финала. Его ответное письмо к Гоголю было взволнованным и резким.

После «Ревизора» появилась «Женитьба» и «Игроки», тоже очень жизненные, пронизательные, сатирико-обличительные духом пьесы.

Таким образом, пьесы Гоголя с их необыкновенной верностью правде жизни, гневным осуждением пороков общества, естественностью в разворачивании происходящих событий, оказали решающее влияние на русское театральное искусство.

Царское правительство понимало силу влияния театра. Над театром был установлен строгий цензурный надзор. Особенно был тяжел гнет цензуры во время царствования Николая I, после поражения восстания декабристов в 1825 г. С большим трудом, исковерканные цензурой попадают на сцену пьесы Грибоедова, Пушкина, Лермонтова. Этапное значение для судеб русской сцены имела постановка «Ревизора» Гоголя в 1836 г. Впервые театр с такой остротой и смелостью вмешивался в жизнь, стремился оказывать влияние на решение злободневных социальных проблем.

Тема 11. Русское искусство второй половины XIX в.

Изобразительное искусство второй половины XIX ст.

В середине XIX в. Россия пережила сильные потрясения: поражением закончилась Крымская война 1853 – 1856 гг., умер император Николай I, взошедший на престол Александр II (1855 – 1881 гг.) осуществил долгожданную отмену крепостного права и другие реформы. Ощущалась острая потребность в переменах, и в обществе бурно обсуждались возможные пути развития страны.

Ареной борьбы различных идей стали литературные журналы. Писатель и философ Николай Гаврилович Чернышевский провозглашал: искусство ценно тем, что оно произносит «приговор над изображаемыми явлениями»; его цель — «руководить мнением общества, готовить и облегчать улучшения в национальной жизни». Художники стремились к тому, чтобы их искусство было связано с решением социальных проблем.

Во второй половине XIX в. архитектура и скульптура переживали кризис. В искусстве господствовал реализм, но применительно к архитектуре это слово едва ли что-нибудь означает, да и скульптура требует определённой условности приёмов и идеализации. Поэтому действительно смелых идей ни архитекторы, ни скульпторы предложить не смогли.

Архитекторы пробовали обрести источник вдохновения в исторических традициях, пытаясь отобрать лучшее и на этой основе создать оригинальный стиль. Но на практике элементы разных стилей смешивались в одном здании. Такое подражание прошлому называется эклектизмом. Он и преобладал тогда в архитектуре.

Облик городов в то время стремительно менялся. Доходные дома занимали центральные улицы, вытесняя особняки. Театры, музеи, банки, пассажи (универсальные магазины) и вокзалы соперничали по размерам и обилию украшений с храмами и дворцами. Следовательно, нужны были яркие архитектурные решения.

Здания второй половины XIX в. содержат черты, восходящие к древнерусской архитектуре, орнаменты, заимствованные из народной вышивки или воспроизводящие в камне резьбу по дереву. Этот стиль, получивший название неорусского, поддерживали и правительство, и передовая художественная интеллигенция. В нём отразились важнейшие идеи времени – историзм и патриотизм.

Архитектура этой эпохи во многом определила облик современных городов. Тогда были построены церковь Воскресения на Крови в Петербурге (1883 – 1907 гг., архитектор А. А. Парланд), музей Исторический (1875 – 1883 гг., архитектор В. О. Шервуд) и Политехнический (1875 – 1877; 1896; 1903 – 1907 гг., архитекторы И. А. Монигетти, Н. А. Шохин, П. А. Воейков и В. И. Ерамешанцев), Верхние торговые ряды (ГУМ; 1889 – 1893 гг., архитектор Н. А. Померанцев) в Москве, здания вокзалов в ряде городов, Театр оперы и балета в Одессе (1884 – 1887 гг., архитекторы Ф. Фельнер и Г. Гельмер) и Оперный театр в Киеве (архитектор В. А. Шрётер).

Архитекторы обратились к истории искусства, скульпторы – к сюжетности, историческому и бытовому правдоподобию, даже к иллюстративности. Их работы изобиловали подробностями – это особенно касалось монументальной скульптуры. Характерный пример – памятник «Тысячелетие России» в Великом Новгороде (1862 г.) по проекту Михаила Осиповича Микешина (1835 – 1896). Тяжеловесная форма памятника напоминает колокол, она увенчана царской державой

и по-своему очень выразительна. Однако её трудно оценить по достоинству из-за множества фигур. Шесть статуй вокруг державы олицетворяют русскую государственность — от Рюрика (согласно летописной легенде, начальника варяжского военного отряда, призванного княжить в Новгороде, основателя династии Рюриковичей) до Петра Великого. Ниже расположен рельеф, в котором аллегорические персонажи

чередуются с фигурами политических деятелей, святых, полководцев, писателей, художников.

Скульпторы добивались удачи, лишь отказавшись от монументальности. Таков знаменитый памятник А. С. Пушкину на Тверском бульваре в Москве (1880 г.) работы Александра Михайловича Опекушина (1838 – 1923). Памятник относительно невелик; перед зрителем произведение, не рассчитанное на широкое пространство, скорее камерное, чем монументальное. Поэт стоит задумавшись, в свободной позе, лишённой картинных жестов. Однако скульптору удалось передать момент вдохновения, которое делает скромный облик Пушкина возвышенным и прекрасным.

«Товарищество передвижных художественных выставок». **Живопись передвижников.**

В 1862 г. Совет Санкт-Петербургской академии художеств принял решение уравнивать в правах все жанры, отменив главенство исторической живописи. Золотую медаль теперь присуждали независимо от темы картины, учитывая только её достоинства. Однако «вольности» в стенах академии просуществовали недолго.

В 1863 г. молодые художники – участники академического конкурса подали прошение «о дозволении свободно выбирать сюжеты тем, которые сего пожелают, помимо заданной темы». Совет академии ответил отказом. То, что произошло дальше, в истории русского искусства называют «бунтом четырнадцати». Четырнадцать учеников исторического класса не пожелали писать картины на предложенную тему из скандинавской мифологии и демонстративно подали новое прошение – о выходе из академии. Оказавшись без мастерских и без денег, бунтари объединились в своеобразную коммуну – Артель художников, которую возглавил живописец Иван Николаевич Крамской. Артельщики принимали заказы на исполнение различных художественных работ, жили в одном доме, собирались в общем зале для бесед, обсуждения картин, чтения книг.

В 70-х гг. по инициативе художника Григория Григорьевича Мясоедова возникло новое, не зависящее от академии объединение – Товарищество передвижных художественных выставок. Эта организация устраивала ежегодные выставки, показывала их в разных городах России и распределяла доходы между членами Товарищества.

Душой и идеологом объединения был И.Н. Крамской. Он считал: «...только уверенность, что труд художника нужен и дорог обществу, помогает созреть экзотическим растениям, называемым картинами».

Передвижники создали искусство, которое должно было говорить правду о жизни, и прежде всего о русской жизни, – реалистическое искусство. Быть верным действительности для художника-реалиста означало не только точно воспроизводить узнаваемые подробности быта, обстановки, одежды, но и передавать типичность ситуаций и характеров. Картины передвижников заставляли задуматься над общественными вопросами, сострадать тем, кто несчастен и обездолен.

С Товариществом передвижных выставок были связаны почти все заметные художники-реалисты 70–80-х гг. К середине 90-х гг. Товарищество утратило свою роль. Всего до 1917 г. прошло сорок пять выставок; последняя, сорок восьмая, была устроена в 1923 г.

Василий Григорьевич Перов (1834 – 1882) вначале учился в Арзамасской школе живописи, а потом поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. В 1861 – 1862 гг. появились одно за другим три жанровых полотна, сделавших Перова самым популярным художником 60-х гг. За «Проповедь в селе» (1861 г.) Академия художеств присудила ему Большую золотую медаль, которая давала право на заграничную поездку.

В картине «Проповедь в селе», созданной в год отмены крепостного права, когда не утихали споры о взаимоотношениях крестьян и помещиков, Перов изобразил сцену в сельской церкви. Священник одной рукой указывает вверх, а другой – на задремавшего в кресле помещика, толстенького, неприятного; сидящая рядом молодая барыня тоже не слушает проповедь, она увлечена тем, что нашёптывает ей на ухо какой-то холёный господин. Левее стоят крестьяне в рваных одеждах. Они, почёсывая затылки, огорчённо и недоверчиво слушают священника, видимо внушающего, что всякая власть от Бога. Картина читается, как рассказ, причём рассказ очень простой, прямолинейный. Богатые господа и лицемерный священник, им угождающий, изображены явно сатирически.

«Сельский крестный ход на Пасхе» (1861 г.), вызвавший у одной части публики негодование, а у другой – восторг, продолжил обличительную линию в творчестве Перова. Из кабака вываливаются пьяные участники праздничного шествия во главе со священником, и зрителя приглашают разглядывать фигуру за фигурой. Хмурый пейзаж усиливает ощущение беспросветного мрака, грязи, тоски. В картине нет улыбки, юмора, насмешки, есть лишь предельная серьёзность.

На полотне «Чаепитие в Мытищах» (1862 г.) разжиревший, самодовольный монах пьёт чай за столиком на свежем воздухе. Он не замечает стоящих рядом нищих – босоногого мальчика и солдата, калеку с

боевой наградой на старой шинели. Его грубо отталкивает от стола прислужница.

В картинах, которые Перов написал, вернувшись из заграничной командировки 1862 – 1864 гг., звучит то же настроение скорбного сочувствия. Согбенная фигура вдовы крестьянина, главной героини «Проводов покойника» (1865 г.), показывает, что её горе безутешно, а безрадостный пейзаж усугубляет ощущение тоски, затерянности несчастных героев в пустынном холодном мире. Персонажи картины «Тройка. Ученики мастеровые везут воду» (1866 г.), изображающей детей, впряжённых в сани с огромной обледелой бочкой, вызывают ещё большее сострадание у зрителя. Столь же печален сюжет, мрачен пейзаж и в других произведениях этого периода, таких, как «Утопленница» (1867 г.) и «Последний кабак у заставы» (1868 г.).

Портреты, которые Перов создал в конце 60-х — начале 70-х гг., традиционны по композиции и очень сдержанны по цвету. При этом художник стремился как можно точнее передать и внешний облик, и особенности личности героя. Портрет драматурга Александра Николаевича Островского (1871 г.) слегка напоминает жанровое полотно. Островский изображён в домашней одежде; он внимательно глядит на зрителя и, кажется, сейчас вступит в разговор.

Фёдор Михайлович Достоевский (1872 г.) показан иначе. Руки сцеплены у колен, взгляд направлен чуть выше сомкнутых пальцев, но, в сущности, обращён внутрь себя (в этот период писатель работал над романом «Бесы»). В облике Достоевского подчёркнута почти болезненная напряжённость.

Жанровые картины охотничьей серии Перова свободны от серьёзной идейной или социальной нагрузки.

Перов изображал ничем не примечательных людей, поглощённых любимым занятием: они ловят птиц («Птицелов», 1870 г.), рассказывают и слушают охотничьи истории («Охотники на привале», 1871 г.). Позы, жесты и мимика этих героев кажутся немного нарочитыми.

Перов превосходно отразил в созданных им произведениях нравы и типы, взгляды и интересы своей эпохи. Его творчество оказало влияние и на современное, и на последующие поколения художников.

Путь Ивана Николаевича Крамского в искусство характерен для разночинца: он родился в маленьком городе Острогжске в семье мелкого чиновника, закончил четырёхклассное училище, был переписчиком,

подмастерьем иконописца, ретушёром у фотографа; наконец приехал в Петербург и поступил в Академию художеств.

Крамской немало времени уделял исполнению заказов, писал множество портретов, из которых наиболее интересен автопортрет 1867 г. К зрителю повернуто некрасивое, но умное и волевое лицо с пристальным взглядом. Здесь нет ничего, что связывалось бы с привычными представлениями о художнике, зато Крамской передал в собственном облике типичные черты разночинца 60-х гг. Именно так, по воспоминаниям художника Ильи Ефимовича Репина, и выглядел в то время Крамской: «Вместо прекрасного бледного профиля у этого было худое, скуластое лицо и чёрные гладкие волосы вместо каштановых кудрей до плеч, а такая трёпаная, жидкая бородка бывает только у студентов и учителей».

Известным Крамского сделала работа «Христос в пустыне» (1872 г.). В центре безграничной каменистой пустыни под широким светлым небом сидит Иисус Христос, пребывающий в напряжённом, скорбном раздумье. Для многих современников полотно читалось как понятное иносказание: образ Христа был символом нравственного подвига, готовности к жертве во имя людей. Крамской хотел изобразить героя, совершившего нелёгкий выбор и предчувствующего трагическую развязку.

В 1873 г. в Ясной Поляне, усадьбе Льва Николаевича Толстого, Крамской работал над его портретом для галереи Павла Михайловича Третьякова. Удивительное сходство – не главное достоинство этой работы. В ней прочитываются важные свойства личности писателя: глубокий ясный ум, воля, спокойная уверенность. Основное внимание художник уделил лицу (руки не закончены, за свободными сборками блузы не ощущается тела).

Молодую женщину в мехах и бархате с высокомерным выражением лица, которая едет по Невскому проспекту («Неизвестная», 1883 г.), критики называли «исчадием больших городов». В картине усматривали обличительный смысл. Однако в лице героини можно увидеть не только надменность, но и грусть, затаённую драму.

Крамской сыграл очень важную роль в художественной жизни 70—80-х гг. Он помог сплотиться художникам, ощутившим, насколько устарели академические правила, выразил в речах, статьях и письмах потребность в новом искусстве, которое отражало бы реальную жизнь.

Пейзаж передвижников

В творчестве художников-передвижников значительное место занимал пейзаж. На этих картинах мастера с проникновенным лиризмом и теплотой изображали различные уголки русской природы.

Один из родоначальников русского реалистического пейзажа Алексей Кондратьевич Саврасов (1830 – 1897) родился в Москве в семье купца. Окончив Московское училище живописи, ваяния и зодчества, он уже в двадцать четыре года стал членом Академии художеств, а в двадцать шесть лет – преподавателем его училища. Саврасов много путешествовал: посетил Англию, Францию, Германию, Швейцарию. Вернувшись в Россию, художник принял участие в организации Товарищества передвижных выставок

На первой выставке передвижников Саврасов представил произведение, сразу принёсшее ему известность, — «Грачи прилетели» (1871 г.). Необычайно светлая по колориту, маленькая картина удивила зрителей простотой сюжета. Художник показал начало весны в захолустном уголке Костромской губернии. На переднем плане кривые берёзы и грязный талый снег, справа лужа, в середине облупленная церквушка с колокольней. Перед ней щербатый сарай и покосившийся забор. Из облаков вот-вот пойдёт снег, и даже грачи не оживляют убогого вида: их тёмные силуэты словно пятна на полотне, а гнёзда неуютны и растрёпанны.

Прекрасна здесь только сама живопись: снег написан нежнейшими оттенками сиреневого, голубого, жёлтого, коричневого, розового. В луже отражается небо, берёзы тянутся вверх, и это как бы расширяет пространство картины, вызывая ощущение пробуждающейся природы.

На полотне «Просёлок» (1873 г.) Саврасов изобразил раскисшую мокрую дорогу, уходящую вдаль под облачным небом, с лохматыми вётрами на повороте и островками травы на обочине.

Поздние маленькие этюды художника написаны лёгкими свободными мазками, свежестью красок, чистотой восприятия. Таков этюд «Дворик. Зима» (конец 70-х гг.), где зритель как будто из окна видит двор, окружённый деревянными постройками, и утиное семейство, греющееся на зимнем солнышке.

«Он сумел отыскать в самом простом и обыкновенном те интимные, глубоко трогательные, часто печальные черты, которые так сильно чувствуются в нашем родном пейзаже и так неотразимо действуют на душу», — писал о Саврасове его ученик, знаменитый пейзажист И.И. Левитан.

Иван Иванович Шишкин (1832 – 1898) родился в городе Елабуге в семье образованного и влиятельного купца. После окончания Московского училища живописи, ваяния и зодчества, а затем Академии художеств в Петербурге (с Большой золотой медалью) он был отправлен в поездку по Европе. В Германии Шишкин завершил обучение и стал академиком.

Точность рисунка, суховатая живопись и пристрастие к монументальным композициям выделяют его среди других русских пейзажистов.

Настоящую славу Шишкину принесла картина «Сосновый бор. Мачтовый лес в Вятской губернии», в 1872 г. получившая первую премию на выставке Общества поощрения художников.

Шишкин всегда создавал свои произведения на основе нескольких мотивов, увиденных в разных местах. На картине «Рожь» (1878 г.) он написал сказочной высоты колосья — по плечи идущим вдалеке крестьянам; а посередине широко раскинувшегося поля могучие сосны, которым здесь не место: их корни не дали бы его вспахать. Эти намеренные ошибки живописца создают тем не менее убедительный образ изобилия и богатырской мощи русской природы.

Картину «Утро в сосновом лесу» (1889 г.) Шишкин создал вместе с другом, художником Константином Аполлоновичем Савицким (1844—1905), который изобразил на переднем плане медведицу с тремя медвежатами, играющими на упавших гнилых деревьях, и туман над оврагом справа. Сосновый бор написал Шишкин. Ни тот ни другой художник не считали картину творческой удачей. Однако публика полюбила её, наверное за то, что медведям здесь присущи вполне человеческие отношения: дети балуются, а мама ворчит.

Своеобразный талант художника оценили и представители Академии художеств, и члены Товарищества передвижных выставок.

Пейзажист Архип Иванович Куинджи (1841 — 1910) родился в Мариуполе на побережье Азовского моря. Его отец, грек по происхождению, был сапожником. Куинджи не получил систематического художественного образования, но рисовал постоянно. Он некоторое время жил у Ивана Константиновича Айвазовского в Феодосии, а в конце 60-х гг. переехал в Петербург. С друзьями, будущими передвижниками, художник много работал на природе.

В 1873 г. Куинджи написал картину «На острове Валааме». На деньги, уплаченные за это произведение коллекционером Павлом Михайловичем Третьяковым, Куинджи совершил поездку в Европу. Здесь он набрался опыта, особенно его привлекли полотна французских живописцев барбизонской школы.

В своих работах художник прежде всего стремился передать освещение, контрасты света и тени. Пространство картины «Вечер на Украине» (1878 г.) тонет в сумраке, последние солнечные лучи освещают белые хаты на тёмном пригорке среди садов.

Не все художники одобряли своеобразную живопись Куинджи, однако зрители ждали его произведений с нетерпением. В их числе необычная по композиции картина «Берёзовая роща» (1879 г.). На первом плане изображены не деревья целиком, а только гибкие белые стволы. Позади них — силуэты кустов и деревьев, а вокруг — изумрудная зелень болота с прогалиной, полной тёмной воды.

В 1881 г. Куинджи выставил пейзаж, вопреки ожиданиям публики написанный в спокойных светлых тонах, — «Днепр утром». Сквозь туманную дымку слева виден пригорок. Справа извиляется лента реки, а над ней простирается бесконечная глубина неба. Эта лирическая работа была последней из тех, которые публика увидела при жизни Архипа Куинджи. Вскоре художник затворился в своей мастерской и до самой смерти почти никому не показывал новых произведений.

Театр и драматургия II пол. XIX в.

К началу XIX века исторический разрыв российской драматургии с европейской сошел на нет. С этого времени русский театр развивается в общем контексте европейской культуры. Разнообразие эстетических направлений в русской драматургии сохраняется — сентиментализм (Н.Карамзин, Н.Ильин, В.Федоров и др.) уживается с романтической трагедией несколько классицистского толка (В.Озеров, Н.Кукольник, Н.Полевой и др.), лиричная и эмоциональная драма И.Тургенева — с язвительно-памфлетной сатирой А.Сухова-Кобылина и М.Салтыкова-Щедрина. Популярностью пользуются легкие, веселые и остроумные водевили (А.Шаховской, Н.Хмельницкий, М.Загоскин, А.Писарев, Д.Ленский, Ф.Кони, П.Каратыгин и др.). Но именно XIX век, время великой русской литературы, становится «золотым веком» и российской драматургии, дав авторов, чьи произведения и сегодня входят в золотой фонд мировой театральной классики.

В начале XIX века сложилась сеть русских Императорских театров, которые управлялись «министерством двора Его Императорского Величества». В подчинении двора было три театра в Петербурге — Александринский, Мариинский и Михайловский — и два в Москве — Большой и Малый.

Общественный подъем, вызванный развитием освободительного движения с конца 50-годов, бурный экономический рост страны, философские, публицистические произведения Н.Г.Чернышевского и Н.А.Добролюбова, возглавивших передовые прогрессивные силы общества в борьбе за освобождение народа, оказали большое влияние на развитие русского театра

XIX века. С появлением на сцене пьес великого русского драматурга А.Н.Островского в истории русского театра наступает новая эпоха. Драматургия Островского – это целый театр, и в этом театре выросла плеяда талантливейших актеров, прославивших русское театральное искусство. И.А.Гончаров писал Островскому: «Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь. Но только после Вас, мы, русские, можем с гордостью сказать: «У нас есть свой русский, национальный театр». Он по справедливости должен называться: «Театр Островского».

Кроме пьес Островского в русской драматургии второй половины XIX в. появляются пьесы А.В.Сухово-Кобылина, М.Е.Салтыкова-Щедрина, А.К.Толстого, Л.Н.Толстого. Русский театр идет по пути утверждения правды, реализма. Актёрское искусство изменялось вместе с драматургией, ломая старые представления о том, что такое правда на сцене.

В 50-70-е годы XIX в. большое общественное значение приобретает Малый театр. Его роль в культурной жизни России чрезвычайно велика. Недаром Малый театр за его высокую просветительскую и воспитательную роль называли вторым университетом. Он утвердил на сцене драматургию А.Н.Островского.

Уже с середины 60-х годов прошлого века в России делались попытки организовать наряду с крупнейшими и старейшими императорскими театрами – Александрийским в Петербурге, Малым в Москве – театры частные, иногда даже любительские или полублюбовительские. Некоторые из этих театров сыграли важную роль в развитии сценического искусства. С ними были связаны многие передовые деятели русской сцены.

Еще в 1865 г. в Москве смешанная труппа профессионалов и любителей объединилась в «Артистическом кружке», возглавляемом А.Н.Островским. В 1872 г. открылся Народный театр на Политехнической выставке. На его сцене выступили видные актеры: В.Н.Андреев-Бурлак, Н.Х.Рыбаков, П.А.Стрепетова, А.П.Ленский – в дальнейшем выдающийся актер и режиссер Малого театра. В 1882 г., после отмены монополии императорских театров, в Москве открылся частный драматический Театр Корша, названный по имени его основателя – Ф.А.Корша. В Петербурге был открыт театр «Развлечение и польза». Оживилась театральная жизнь и в провинциальных городах.

Передовые театральные деятели стремились противостоять реакционным влияниям и течениям, приблизить сценическое искусство к широким зрительским массам, сделать его более доступным, демократичным.

Передовые, демократические стремления талантливейших актеров Малого театра постоянно вызвали ожесточенное сопротивление со стороны театрального начальства и цензуры. Многие пьесы Островского, несмотря на их успех у зрителей, часто снимались с представления. И все же пьесы Островского все прочнее входят в репертуар театра, оказывая влияние и на других драматургов. В сценическом искусстве продолжают совершенствоваться творческие принципы Щепкина. Основой труппы Малого театра 50-70-х годов XIX века становятся такие актеры, как П.М.Садовский, Л.П.Никулина-Косицкая, С.В.Шумский, С.В.Васильев, И.В.Самарин.

После первой постановки комедии «Не в свои сани не садись» Островский все свои пьесы отдает на сцену Малого театра. Сблизившись со многими талантливыми артистами, этот драматург сам принимает участие в постановке своих произведений. Его пьесы – целая эпоха новых этапов развития русского сценического искусства. Именно в пьесах Островского раскрылся талант крупнейшего актера Малого театра Прова Михайловича Садовского (1818 – 1872 гг.). Исполнение артистом роли Любима Торцова в пьесе «Бедность не порок» Островского стало одним из высочайших достижений артиста. Современник Садовского писатель и актер И.Ф.Горбунов вспоминал, как один из зрителей воскликнул: «...Любим Торцов – правда! Воплощенная правда выступила на сцену». Садовский сыграл 30 ролей в репертуаре Островского. Его герои, казалось, пришли на сцену из самой жизни, зритель узнавал в них хорошо знакомых людей. Садовский своим творчеством продолжал принципы великого актера-реалиста Щепкина. Он стал родоначальником целой династии актеров.

16 ноября 1859 года был день премьеры в Малом театре пьесы «Гроза» А.Островского. Вокруг спектакля разразилась буря. Первой исполнительницей роли Катерины была прекрасная актриса Л.П. Никулина-Косицкая (1827 – 1868 гг.). Выдающаяся русская трагическая актриса Любовь Павловна Никулина-Косицкая играла на сцене Малого театра вместе с Садовским. Она была первой и одной из самых замечательных исполнительниц Катерины в «Грозе» А.Н.Островского. В ее даровании сочетались черты романтической приподнятости и глубокой реалистической правды в изображении человеческих чувств и переживаний. В творчестве Никулиной-Косицкой сочетались черты возвышенного романтического

стиля и глубокой реалистической правды чувств. Л.П.Косицкая (по мужу Никулина) родилась в семье крепостных крестьян в Поволжье. В 1843 году Косицкая впервые попадает в театр, сопровождая хозяйку-купчиху, у которой служила горничной. Это посещение и решило ее судьбу: она почувствовала, что ее жизнь – только в театре. В том же году Никулина-Косицкая поступает в труппу Никольского в Нижнем Новгороде. У нее нет никаких профессиональных навыков, а выступать приходится и в водевилях, и в мелодрамах, и в операх, на сцене надо и петь, и танцевать. Благодаря замечательным природным данным, обаянию, красоте, врожденной музыкальности, прекрасному голосу, сценическому темпераменту актриса пользуется успехом у публики.

В 1847 году Никулину-Косицкую принимают в труппу Малого театра. Простота разговора, неподдельное чувство произвели на публику такое впечатление, что вся публика рыдала. Затем Косицкая играет роль Луизы («Коварство и любовь»), Офелии («Гамлет»). И самого большого успеха добивается в роли крестьянской девушки Марии в мелодраме «Материнское благословение, или Бедность и честь» (переделка Н.А.Некрасовым французской мелодрамы «Божья милость»). Публика засыпала исполнительницу цветами.

Отзывы об игре актрисы напоминают отзывы о великом трагическом актере-романтике П.С.Мочалове: зрители так же восхищаются силой страсти, глубиной чувства в созданиях Никулиной-Косицкой. И даже недостатки у них общие: неровность исполнения, недостаточное владение актерской техникой.

Репертуар Никулиной-Косицкой в ранний период, в основном, состоявший из французских водевилей и мелодрам, не давал возможности полностью раскрыться ее таланту. Важным этапом в творческой судьбе актрисы стали выступления в русской реалистической бытовой драме, в частности в комедии Тургенева «Холостяк» в роли Маши. В 50 – 60-е годы талант Никулиной-Косицкой крепнет, романтические черты ее творчества обогащаются реалистически правдивым воспроизведением образов русских женщин. Искусство актрисы обретает свою тему – тему трагического положения русской женщины, ее горькой судьбы.

С 1853 года Никулина-Косицкая выступает во многих пьесах. Островского. Комедию «Не в свои сани не садись» она взяла для своего бенефиса. Спектакль, в котором она играла Дуню, прошел с огромным успехом. Актриса создала образ простой, нравственно чистой русской

девушки, незнакомой с ложью, способной во имя любви пойти на самопожертвование. В 1854 году Никулина-Косицкая играет роль молодой вдовы Анны Ивановны в комедии «Бедность не порок» и роль Груши в пьесе «Не так живи, как хочется».

Общественный подъем конца 50-х годов сказался и в творчестве актрисы, направил ее художественные устремления. В свой бенефис она хочет взять пьесу А.Н.Островского «Воспитанница». Выступить в этой драме актрисе не удалось: «Воспитанница» была запрещена к постановке на сцене. Но не случаен интерес Никулиной-Косицкой к образу главной героини «Воспитанницы» – Нади, ставшей предшественницей Катерины.

Образ Катерины в «Грозе» – вершина творчества Никулиной-Косицкой. Катерина, как никакой другой характер, была близка и понятна артистке. Склад ума героини, душевный настрой, поэтическое восприятие природы были органичны, естественны и для исполнительницы. Сам автор писал эту роль не только с учетом дарования актрисы, но и под непосредственным впечатлением от ее рассказов о своей юности. В образе Катерины раскрылся во всю силу трагический талант Косицкой. Эмоциональность, романтическая приподнятость исполнения покоряли зрительный зал, потрясали до глубины души. И вместе с тем это исполнение было полно простоты и искренности.

Творчество Л.П.Никулиной-Косицкой оказало большое влияние на искусство многих актрис русского театра. Традиции её искусства сказались и в творчестве великой артистки Малого театра М.Н.Ермоловой, и в творчестве П.Стрепетовой. Полина Антипьевна Стрепетова (1850 – 1903 гг.), крупнейшая провинциальная трагическая актриса, навсегда запомнила ее игру на сцене. Встреча с Никулиной-Косицкой помогла Стрепетовой стать большой актрисой.

В 80-90-е годы XIX в. после убийства народовольцами Александра II усиливается наступление реакции. Цензурный гнет особенно тяжело сказался на репертуаре театра. Малый театр переживает один из самых сложных и противоречивых периодов своей истории. Основой творчества крупнейших актеров Малого театра стала классика.

Постановки драм Шиллера, Шекспира, Лопе де Вега, В.Гюго с участием величайшей трагической актрисы М.Н. Ермоловой стали событиями в театральной жизни Москвы. В этих спектаклях зритель видел утверждение героических идей, прославление гражданского подвига, призыв к борьбе с произволом и насилием.

Труппа Малого театра в конце XIX в. была необыкновенно богата талантливейшими актерами. На его сцене в это время играли Г.Н.Федотова, М.Н.Ермолова, М.П.Садовский, О.О.Садовская, А.И.Южин-Сумбатов, А.П.Ленский – крупнейшие художники, творчество которых составляет целую эпоху в истории сценического искусства. Они явились замечательными продолжателями славных традиций Малого театра, его искусства глубокой жизненной правды, хранителями заветов Щепкина, Мочалова, Прова Садовского.

Александринский театр в Петербурге в первые десятилетия второй половины XIX в. переживает наиболее трудный период своей истории. Большое влияние на судьбу театра всегда оказывала его близость к царскому двору. Дирекция императорских театров с нескрываемым пренебрежением относилась к русской драматической труппе. Явное предпочтение отдавали иностранным актерам и балету. Искусство актеров Александринского театра развивается в основном в направлении совершенствования внешних приемов выражения. Величайшим мастером перевоплощения, виртуозно владевшим техникой актерского искусства, был Василий Васильевич Самойлов (1813 – 1887), создававший жизненно достоверные, сценически эффектные образы.

В отечественной драматургии совершенно закономерно обозначается школа А.Н.Островского. В нее входят И.Ф.Горбунов, А.Красовский, А.Ф.Писемский, А.А.Потехин, И.Е.Чернышев, М.П.Садовский, Н.Я.Соловьев, П.М.Невежин, И.А.Купчинский. Учась у Островского, И.Ф.Горбунов создал замечательные сцены из мещанско-купеческого и ремесленного быта.

Алексей Антипович Потехин – известный писатель. Родился в Кинешме, Костромской губернии, учился в Демидовском ярославском лицее, некоторое время служил на военной службе. В 1856 г., вместе с другими писателями – Д.Писемским, А.Островским, Г.Максимовым, А.Михайловым, и др. – принял участие в известной литературно-этнографической экспедиции, снаряженной по инициативе великого князя Константина Николаевича, и исследовал Поволжье. В 1880-х годах А.Потехин заведовал репертуарной частью Санкт-Петербургских Императорских театров.

Литературная деятельность Алексея Антиповича Потехина началась в 1852 г. сценами из провинциального быта «Забавы и удовольствия в городке», напечатанными в «Современнике». Затем появился в «Москвитянине» ряд его рассказов и романов из народной жизни: «Тит Софроныч Казанок», «Крестьянка» и др. Они обратили на себя внимание знанием крестьянской жизни и колоритным языком. Недостатком их можно

считать приподнятость тона, рассказы написаны в сентиментальном духе славянофильского народничества. Впоследствии Потехин не раз возвращался к сюжетам из народной жизни. Так, в 1870-х гг. он напечатал в «Вестнике Европы» известные рассказы: «Около денег», «Хай-Девка», «Хворая» и др. В них больше реализма, но в общем произведения Потехина на темы из крестьянской жизни все-таки страдают тем, что в них больше знания внешнего быта, чем народной психологии. Несмотря ни на что критики отводят ему видное место в ряду русских беллетристов-народников.

С наступлением эпохи реформ А.Потехин печатает в «Русском Вестнике», «Современнике», «Библиотеке для Чтения» и других журналах ряд повестей, романов и драм, обличающих дикость старого быта и борьбу новых понятий со старыми. Таковы «Бедные дворяне» – лучший роман Потехина, ярко изображающий старинную помещичью семью, с ее приживальщиками и шутами. Шумным успехом пользовались драмы Потехина «Мишура» и «Отрезанный ломоть», встретившие чрезвычайные препятствия при постановке на сцене: «Мишура» находилась под запретом четыре года, «Отрезанный ломоть» был запрещен после тринадцатого представления. Комедия «Вакантное место» совсем не была допущена к представлению. Потехин написал также несколько драм из народной жизни: «Чужое добро впрок не идет», «Суд людской не Божий», «Около денег» (авторская переделка романа под тем же заглавием) и другие.

Современники отмечали, что как художник А.Потехин не обладал резко выраженной индивидуальностью. Он большей частью усваивал стиль и мотивы тех литературных кружков, к которым примыкал, и тех полос общественного настроения, выразить которые он старался в разные периоды своей литературной деятельности. Рисует он захватываемые им явления по преимуществу схематично, в общих очертаниях; но именно это часто придает его произведениям большую яркость, особенно его драмам и комедиям. Большинство написанного Потехиным вошло в собрание его произведений, изданных в 1874 г. в шести томах.

Следуя за Островским, А.А.Потехин раскрывал в своих пьесах оскудение дворянства («Новейший оракул»), хищническую сущность богатейшей буржуазии («Виноватая»), взяточничество, карьеризм чиновничества («Мишура»), душевную красоту крестьянства («Шуба овечья – душа человечья»), появление новых людей демократического склада («Отрезанный ломоть»). Первая драма Потехина «Суд людской не божий», появившаяся в 1854 году, напоминает пьесы Островского, написанные под влиянием славянофильства.

В конце 50-х и в самом начале 60-х годов в Москве, Петербурге и провинции пользовались большой популярностью пьесы И.Е.Чернышева, артиста Александринского театра, постоянного сотрудника журнала «Искра». Эти пьесы, написанные в либерально-демократическом духе, явно подражающие художественной манере Островского, производили впечатление исключительностью основных героев, острой постановкой морально-бытовых вопросов. Например, в комедии «Жених из долгового отделения» (1858 г.) рассказывалось о бедняке, пытавшемся жениться на состоятельной помещице. В комедии «Не в деньгах счастье» (1859 г.) обрисован бездушный хищник-купец, в драме «Отец семейства» (1860 г.) выведен самодур-помещик. В комедии «Испорченная жизнь» (1862 г.) изображены на редкость честный, добрый чиновник, его наивная жена и бесчестно-вероломный фат, нарушивший их счастье.

Под влиянием Островского формировались позднее, в конце XIX и начале XX века, такие драматурги, как А.И.Сумбатов-Южин, В.И.Немирович-Данченко, С.А.Найденов, Е.П.Карпов, П.П.Гнедич и многие другие.

Пьесы Островского, самые прогрессивные в драматургии второй половины XIX века, составляют в развитии мирового драматического искусства шаг вперед, самостоятельную и важную главу. Огромное влияние Островского на драматургию отечественную, славянских и других народов, во многом еще неосознанное, требует серьезных изучений. Творчество А.Н.Островского произвело революцию в русском театре. Уже первые его пьесы показали на сцене мир, прекрасно знакомый самому драматургу, но совершенно неизвестный читателям и зрителям середины XIX века. Но творчество его связано не только с прошлым. Оно активно живет и в настоящем. По своему вкладу в театральный репертуар, являющийся выражением текущей жизни, великий драматург – наш современник. Внимание к его творчеству только увеличивается.

А.Н.Островский (1823 – 1886) родился в Москве, вырос в Замоскворечье, в купеческой среде. Его отец занимался частной судебной практикой. Сам Островский закончил гимназию, а затем, недоучившись на юридическом факультете Московского университета, с 1843 по 1851 служил, занимая различные, но каждый раз невысокие посты в судебных учреждениях. Именно здесь он приобрел богатый жизненный опыт и получил бесценный материал для своих первых пьес.

Писать начал рано. Первая из его опубликованных пьес «Свои люди – сочтемся!» («Банкрут»), напечатанная в 1850, произвела сильное впечатление

на читателей. Новым было почти все – купеческая семья, в которой развивается действие, яркий, богатый, жизненный язык героев. И, конечно же, сюжет – история купца Самсона Силыча Большова, решившего обмануть своих кредиторов и объявить себя банкротом, а в результате оказавшегося обманутым и отправленным в долговую тюрьму бессовестной дочерью Липочкой и ее мужем, приказчиком Подхалюзиним. Публикация «Банкрута» сделала Островского знаменитым, но пьеса была запрещена к постановке, а сам драматург отдан под надзор полиции. Его обвинили в неблагонадежности, так как жизнь и характеры, изображенные в комедии, показались властям клеветой на российскую действительность. Многие читатели также не сразу приняли новаторство Островского. Его воспринимали как драматурга, выводящего на сцену недостаточно высокие характеры, пишущего чрезмерно простонародным языком и не видящего ничего светлого в окружающей его жизни.

Несмотря на холодное отношение властей, непонимание части публики и тяжелое финансовое положение, Островский активно работал, выпуская ежегодно по пьесе. В 50-е годы работал в редакции журнала «Москвитянин» вместе с Ап. Григорьевым, Т. Филипповым и другими сотрудниками, близкими ему как по-человечески, так и по своим взглядам. В 50-е исповедовал почвеннические идеи, восхищаясь русской жизнью и широтой русской души и противопоставляя их рассудочной сухости Запада. Во многом под влиянием почвенничества взгляд драматурга на мир в это время стал менее мрачным, в его пьесах, в отличие от более ранних, появились персонажи, несущие свет и любовь. Одна из самых ярких пьес этого периода – комедия «Бедность не порок» (1853, напеч. в 1854). Постановка «Бедности не порок» в 1854 в Малом театре вызвала горячие споры. Так, Аполлон Григорьев опубликовал в «Москвитянине» стихотворную рецензию, в которой превознес пьесу до небес и объявил ее появление началом новой эпохи в русском театре. Это мнение разделяли многие.

Александр Островский довольно поздно обратился к драматургии: и веселые вечеринки; и разговоры с друзьями; и книги из обширной библиотеки, где, прежде всего, читались, конечно, произведения А. Пушкина, Н. Гоголя, статьи В. Белинского, а в журналах и альманахах разные комедии, драмы, трагедии; и, конечно, театр с Мочаловым и Щепкиным во главе.

Своеобразие драматургии Островского, ее новаторство особенно отчетливо проявляется в типизации характеров. Если идеи, темы и сюжеты раскрывают оригинальность и новаторство содержания

драматургии Островского, то принципы типизации касаются уже и ее художественной изобразительности, ее формы.

А.Н.Островского, продолжавшего и развивавшего реалистические традиции западноевропейской и отечественной драматургии, привлекали, как правило, не исключительные личности, а обычные, рядовые социальные характеры большей или меньшей типичности.

Почти любой персонаж Островского своеобразен. При этом индивидуальное в его пьесах не противоречит социальному. Индивидуализируя своих персонажей, драматург глубоко проникает в их психологический мир. Многие эпизоды пьес Островского являются шедеврами реалистического изображения человеческой психологии.

В работе над характерами Островский постоянно совершенствовал приемы своего психологического мастерства, расширяя круг используемых красок, усложняя расцветку образов. В самом первом его произведении перед нами яркие, но более или менее однолинейные характеры действующих лиц. Дальнейшие произведения представляют примеры более углубленного и усложненного раскрытия человеческих образов.

Известно, что Островский в своих многочисленных записках, как и в письмах, неоднократно указывал на тревожные явления в русском театре семидесятых-восемидесятых годов. В 1881 году в своей записке «О причинах упадка драматического театра в Москве он писал о том, что на сценических подмостках, по которым ходили Мочалов, Щепкин, Садовский и великий Мартынов, когда он дарил Москву своим приездом, привелось увидеть таких артистов и артисток, которые и на любительских сценах были далеко не первого сорта. Мало-помалу, с вторжением неподготовленных и дурно подготовленных артистов, традиция нарушалась, тон исполнителя понижался и, наконец, последовало разложение труппы. Исчезли целостность, единство и ансамбль.

Островский считал причиной упадка русской сцены театральную монополию с ее реакционной чиновничьей системой управления театрами. Что касается непосредственных причин разложения театральной труппы, то тут Островский указывал прежде всего на отсутствие театральной школы, следствием чего было падение мастерства, художественной дисциплины, распущенность, небрежность. В результате, по мнению драматурга, на сцене стали задавать актеры неразвитые, необразованные, не очень умные, не знакомые ни с одной литературой, не исключая и своей отечественной.

Во второй половине XIX в. значительно увеличивается интерес к русской современной драме. Революционно-демократическая критика во главе с Чернышевским и Добролюбовым поддерживает драматургию Островского, обличающую темное царство купцов-самодуров, продажность и лицемерие бюрократизма русского самодержавия.

Салтыков-Щедрин (Салтыков) Михаил Евграфович, псевдоним – Н.Щедрин, (1826 – 1889 гг.) – русский писатель-сатирик, один из крупнейших представителей критического реализма в русской литературе. Вместе с Н.Г.Чернышевским, Н.А.Добролюбовым и Н.А.Некрасовым принадлежал к революционным демократам. Сотрудничал с журналами «Современник», «Отечественные записки». Мировоззрение писателя формировалось под влиянием критических статей В.Г.Белинского, идей кружка М.В.Петрашевского (который он посещал в 1845-1847 гг.). Наследник и продолжатель традиций Н.В.Гоголя в литературе, Салтыков-Щедрин развил и углубил его сатирический метод. Творчество писателя, в том числе и его драматические произведения, отличаются суровый, беспощадный реализм, глубокое знание жизни и общественных отношений, публицистическая острота, гротесковость образов, сатирические обобщения.

В 1856 г. вышла книга М.Салтыкова-Щедрина «Губернские очерки» с разделом: «Драматические сцены и монологи», среди которых были такие, как «Просители», «Выгодная женитьба», «Что такое коммерция?» В этих сценах автор рисует картину нравов провинциального чиновничества, показывает их произвол. «Драматические сцены» были запрещены цензурой. Первым произведением Салтыкова-Щедрина, поставленным на сцене, был инсценированный в 1857 г. режиссером Александринского театра Н.И.Куликовым в бенефисе Ю.Линской «Рассказ госпожи Музовкиной». В этом же году «Рассказ» поставили в Малом театре в бенефисе великого комика Василия Игнатьевича Живокини.

В 1857 г. в Александринском и Малом театре поставлены «Провинциальные оригиналы» (также по «Губернским очеркам»); инсценированы очерки «Неприятное посещение» и «Обманутый подпоручик». С этого же года М.Щепкин начал читать «Губернские очерки» с эстрады.

«Драматические сцены», несмотря на запрет цензуры, ставились любителями: «Просители» были поставлены студентами Новороссийского университета, в 1890-х гг. – политическими ссыльными Средне-Колымска. После снятия запрета цензуры «Просители» были поставлены в 1903 г. в Александринском и в 1908 г. в Малом театре.

В 1857 г. Салтыков-Щедрин опубликовал комедию «Смерть Пазухина» с самостоятельным драматическим очерком «Утро у Хрептюгина» (поставлена в 1868 г. в Малом театре), в которой с сатирической остротой показал быт дореформенного купечества. Пьеса сразу же была запрещена цензурой. Впервые «Смерть Пазухина» поставлена в 1889 г. в Харькове, затем ставилась в Орле, Самаре, Одессе и др. городах, в 1893 – в московском Театре Корша, в Александринском театре (в бенефисе К.А.Варламова). Крупнейшим событием в сценической жизни пьесы явилась постановка её МХТом в 1914 (реж. В.И.Немирович-Данченко). В советское время постановка возобновляется. В 1924 «Смерть Пазухина» поставил Ленинградский академический театр драмы, в 1954 – Московский театр-студия киноактера, в 1955 – ленинградский Большой драматический театр и многими другими.

В 1863 г. в книге Салтыкова-Щедрина «Сатиры в прозе» были напечатаны три одноактные пьесы: «Соглашение», «Погоня за счастьем» и «Недовольные» (первоначальное название – «Погребенные заживо»). В этих пьесах Михаил Евграфович с позиций революционных демократов резко критиковал «освободительную реформу» 1861 г. Пьесы были запрещены цензурой; в 1905 г. «Недовольные» поставлены в Александринском театре.

Остротой политического замысла, страстной направленностью отличается пьеса «Тени» (1862 – 1865 гг.), не оконченная писателем и впервые изданная в 1914 г. Салтыков-Щедрин рисует здесь мир бюрократического чиновничества, представителей новых «либеральных» веяний, пытающихся бороться со старыми традициями, либералов. Впервые «Тени» были поставлены в 1914 г. в Александринском театре. Пьеса и спектакль вызвали недовольство реакционной печати и сценическая история этого произведения надолго оборвалась. В советское время пьеса была поставлена в 1953 г. ленинградским Новым театром (сейчас Театр им. Ленсовета) и в Московском театре им. Пушкина.

На драматургический дар Салтыкова-Щедрина указывает также тот факт, что по его прозаическим произведениям за всю историю их существования было создано много инсценировок. Так, режиссер Александринского театра Н.И.Куликов написал пьесу «Иудушка» (по «Господам Головлевым»), которая сначала широко ставилась в провинции, так как для постановки в Александринском театре была запрещена.

В 1910 г. «Господа Головлевы» инсценировал актер Чаргонин (А. Александрович); инсценировка шла в Москве и провинции. В 1931 г. на сцене МХАТа-II была поставлена пьеса П.С.Сухотина «Тень освободителя»

по произведениям «Господа Головлевы», «Губернские очерки», «Сказки», «Помпадурсы и помпадурши».

В 1932 г. Московский театр сатиры поставил пьесу А.Глобы «Город Глупов» (по «Истории одного города»).

Салтыков-Щедрин известен как театральный критик. Известно множество его статей и рецензий, посвященных современному театральному искусству. Его взгляды на театр сложились под влиянием реформаторской деятельности М.С.Щепкина и под воздействием статей В.Г.Белинского. Будучи сторонником демократического реалистического искусства, Салтыков-Щедрин высоко оценивал общественное значение театра, требовал от художника ясности мировоззрения, наличия общественных идеалов. Резко критиковал бессодержательные пьесы, водевили, оперетты, заполнявшие репертуар театров. А также, не приемля полутонов и недосказанности, выступал против драматических произведений разрешающих вопросы современности в либерально-охранительном духе.

Сухово-Кобылин Александр Васильевич (1820 –1903 гг.) – известный драматург, принадлежащий к тому немногочисленному разряду писателей, которых можно назвать «авторами одного произведения». Эти писатели сразу развертывают все свое дарование, дают произведение, которое обеспечивает им имя в истории литературы и потом либо совершенно замолкают, либо пишут вещи, не идущие ни в какое сравнение с первым проявлением их таланта. Таков из русских писателей А.Грибоедов с поразительным контрастом между ранними комедиями, «Горем от ума» и позднейшими пьесами. Таков и Сухово-Кобылин, автор неувядаемой «Свадьбы Кречинского», созданной пятьдесят лет тому назад, в течение которых даровитый автор не написал ничего, кроме двух пьес совершенно второстепенного значения («Дело» и «Смерть Тарелкина»). Все три пьесы написаны по случайным мотивам, чуждым чисто литературных побуждений. Это может быть объяснено обстоятельствами личной жизни драматурга.

Постановка на сцене «Дела» долго встречала цензурные препятствия; «Смерть Тарелкина» была допущена к представлению только осенью 1899 г. (под измененным заглавием «Расплюевские веселые дни» и с переделками), но успеха не имела.

«Свадьба Кречинского», написанная в начале 1850-х гг., возбудила всеобщий восторг при чтении в московских литературных кружках, в 1856 г. была поставлена на сцене в бенефис С.В.Шумского и стала одной из самых репертуарных пьес русского театра. Все три пьесы трилогии изданы в 1869 г. под заглавием «Картины прошлого».

Алексей Константинович Толстой (1817 – 1875 гг.) – известный русский поэт и драматург, автор драматической поэмы “Дон Жуан” (1862 г.), исторической трилогии (1866 – 1870 гг.) и драмы “Посадник”.

Исторически-бытовая драма «Посадник», к сожалению, осталась неоконченной. Драматическая поэма «Дон-Жуан» задумана Толстым не только как драма, для создания которой автор не должен перевоплощать свою собственную психологию в характеры действующих лиц, но также как произведение лирически-философское; между тем спокойный, добродетельный и почти «однолюб» Толстой не мог проникнуться психологией вечно ищущего смены впечатлений, безумно-страстного дон-Жуана. Отсутствие страсти в личном и литературном темпераменте автора привело к тому, что сущность дон-жуанского типа совершенно побледнела в изображении Толстого: именно страсти в его «Дон-Жуане» нет. На первый план между драматическими произведениями Толстого выступает, таким образом, его трилогия.

Наибольшей известностью долго пользовалась первая ее часть – «Смерть Иоанна Грозного». Это объясняется, прежде всего, тем, что до недавнего времени только она одна и ставилась на сцене – а сценическая постановка трагедий Толстого, о которой он и сам так заботился, написав специальное наставление для нее, имеет большое значение для установления репутации его пьес. Сцена, например, где к умирающему Иоанну, в исполнение приказа, с гиком и свистом врывается толпа скоморохов, при чтении не производит и десятой доли того впечатления, как на сцене. Другая причина недавней большей популярности «Смерти Иоанна Грозного» заключается в том, что в свое время это была первая попытка вывести на сцену русского царя не в обычных до того рамках легендарного величия, а в реальных очертаниях живой человеческой личности. По мере того как этот интерес новизны пропадал, уменьшался и интерес к «Смерти Иоанна Грозного», которая постепенно начала ставится всё реже и вообще уступила первенство «Федору Иоанновичу». Непреходящим достоинством трагедии, помимо очень колоритных подробностей и сильного языка, является чрезвычайная стройность в развитии действия: нет ни одного лишнего слова, все направлено к одной цели, выраженной уже в заглавии пьесы. Смерть Иоанна носится над пьесой с первого же момента; всякая мелочь ее подготавливает, настраивая мысль читателя и зрителя в одном направлении. Вместе с тем каждая сцена обрисовывает перед нами Иоанна с какой-нибудь новой стороны; мы узнаем его и как государственного человека, и как мужа,

и как отца, со всех сторон его характера, основу которого составляет крайняя нервность, быстрая смена впечатлений, переход от подъема к упадку духа.

Венцом трилогии является средняя ее пьеса – «Царь Федор Иоаннович». Ее мало заметили при появлении, мало читали, мало комментировали. Но вот, в конце 1890-х годов, был снят запрет ставить пьесу на сцене. Ее поставили сначала в придворно-аристократических кружках, затем на сцене Петербургского театра; позже пьеса обошла всю провинцию. Успех был небывалый. Многие приписывали его удивительной игре актера Орленева, создавшего роль Федора Иоанновича – но и в провинции всюду нашлись «свои Орленевы». Дело, значит, не в актере, а в том замечательно благодарном материале, который дается трагедией. Поскольку исполнению «Дон-Жуана» помешала противоположность между психологией автора и страстным темпераментом героя, постольку родственность душевных настроений внесла чрезвычайную теплоту в изображение Федора Иоанновича. Толстовский Федор Иоаннович – один из мировых типов, созданный из непреходящих элементов человеческой психологии.

В третьей части трилогии – «Царе Борисе» – автор как бы совсем забыл о том Борисе, которого вывел в первых двух частях трилогии, о Борисе косвенном убийце Иоанна и почти прямом – царевича Димитрия, хитром, коварном, жестоком правителе Руси в царствование Феодора, ставившем выше всего свои личные интересы. Теперь, кроме немногих моментов, Борис – идеал царя и семьянина. Толстой не в состоянии был отделаться от обаяния образа, созданного А.Пушкиным, и впал в психологическое противоречие с самим собой, причем еще значительно усилил пушкинскую реабилитацию Годунова. Толстовский Борис прямо сентиментален. Чрезмерно сентиментальны и дети Бориса: жених Ксении, датский королевич, скорее напоминает юношу эпохи Вертера, чем авантюриста, приехавшего в Россию для выгодной женитьбы.

Вклад Алексея Константиновича Толстого в русскую литературу многообразен и значителен. Несмотря на консервативные тенденции, его творчество входило в круг наиболее интересных литературных явлений своего времени. В области русской исторической драмы Толстому принадлежит одно из первых мест; здесь он уступает только одному А.С.Пушкину.

1880–1890 ознаменовали собой, как расцвет мастерства петербургских звезд следующего поколения, так и вновь намечающийся кризис. Особенно остро сказалась на судьбе Александринского театра политическая реакция 80-90-х годов. Засилие бюрократов в руководстве театра пагубно влияло на

его репертуар, делало театр далеким от прогрессивного общественного движения. И все же в эти годы Александринский театр был значительным явлением в художественной жизни России. Своей славой он обязан замечательным актерам, пришедшим в труппу театра в 70-80-х годах. Начиная с конца 1870-х, труппа Александринского театра пополнилась молодыми талантами из провинции. На его сцене дебютировали М.Г.Савина, В.Н.Давыдов, П.А.Стрепетова, К.А.Варламов. Их профессиональному становлению в провинции способствовала актриса и педагог А.И.Шуберт, педагогическая система которой опиралась на творческий опыт М.С.Щепкина и А.Н.Островского. Именно от нее будущие знаменитости петербургской сцены восприняли духовное богатство традиций Малого театра. Тесное общение этих актеров с такими авторами, как А.Н.Островский, И.С.Тургенев, Л.Н.Толстой, несомненно, обогатило их творческую практику, способствовало развитию линии «великой простоты» (Л.Н.Толстой), психологической точности, правды жизни. Но, в отличие от романтически приподнятого над бытом искусства М.Н.Ермоловой, в Александринском театре не увлекались героикой. Девушки «в платочках» М.Г.Савиной – главной премьерши Александринского театра, а позже ее возрастные героини постоянно сравнивались с образами, создаваемыми главной актрисой Малого, Ермоловой. Героини М.Г.Савиной не были созданы для подвига, а к поздним своим героиням она отнеслась и вовсе, как жесткий «прокурор», в то время, как Ермолова прослыла их горячим «адвокатом». И здесь опять прозвучало определяющее отличие петербургской манеры сценического исполнения от московской, более эмоциональной и горячей.

Савина Мария Гавриловна (1854 – 1915 гг.) – великолепная актриса, обладавшая тонкостью, изысканностью мастерства, умением предельно сжато дать исчерпывающую характеристику образа. Первыми сценическими шагами Савиной были роли в амплуа инженеру. Она играла молодых, обаятельных, наивных девушек, лукавых, кокетливых и чувствительных – вплоть до начала 1890-х, когда она перешла в иной репертуар, раскрывший богатейшие стороны дарования актрисы. Обладая безупречным театральным чутьем, актриса опасалась драматического, тем более, трагедийного репертуара. И, тем не менее, всю жизнь Савина искала собственные драматические средства, превратив свои недостатки в свои достоинства. Савина вдохновенно пела и танцевала в опереттах Оффенбаха, водевилях, играла в комедиях скромных девушек в ситцевых платьях и платочках, органично перекочевавших с провинциальных подмостков на сцену

Александринского театра в 1874. Феномен Савиной заключался в том, что она стала «царицей русской сцены», не имея «героических» данных и несмотря на негласные театральные законы, по которым актриса с амплуа-инженю не могла премьерствовать.

Первое десятилетие Савиной на сцене Александринки (с середины 1870-х до середины 1880-х) отличалось невероятной плодотворностью актрисы и по количеству, и по качеству сыгранных ею ролей. Главной заслугой Савиной того периода стало открытие нового женского типа. До Савиной на русской сцене, кроме знаменитой в 1830-е гг. В.Асенковой, «были водевильные попрыгуньи интернационального типа, были мелодраматические невинности, но русской девушки, русской женщины... наша сцена не знала», – отмечал критик. Своим юным героиням Савина передавала огромный заряд оптимизма, веры в себя и в свою любовь, не чуждую обаятельного каприза, изящной игры, легкомыслия, под которым неожиданно скрывался и острый ум, и глубина чувств. Актриса играла в пьесах В.А.Дьяченко, Н.А.Потехина, В.Крылова, которые стали известны благодаря ее участию. В ее репертуаре сотни ролей в пьесах-однодневках. И только десятки – в классике, и в произведениях больших современных авторов. Тургенев, Чехов, Достоевский. Ближе всех для Савиной продолжал оставаться И.С.Тургенев. Ею сыграны главные роли во всех его пьесах: Маша («Холостяк»), Маша («Вечер в Сорренто»), Дарья Ивановна («Провинциалка»), Лиза Калитина в инсценировке «Дворянского гнезда». Но подлинной удачей стала роль Натальи Петровны («Месяц в деревне»), сыгранная в 1903.

В 1899 состоялись гастролы Савиной в Берлине и Праге. В те годы театральный Петербург был искренне захвачен остро современным лирическим искусством молодой Комиссаржевской, покоровшей сердца зрителей в тех ролях, которые не принесли Савиной успеха. В этой ситуации Савина предприняла смелую, но глубоко продуманную попытку привлечь к себе прежнее внимание, явив Европе русскую сценическую школу. Особенно сильное впечатление на европейского зрителя произвела ее Маргарита из пьесы А.Дюма-сына «Дама с камелиями», в которой исполнение Савиной ставилось в один ряд с искусством знаменитой Э.Дузе и С.Бернар. С гастролей Савина возвратилась победительницей: ей было пожаловано звание «Заслуженной артистки императорских театров».

Савина была талантливой представительницей реалистического искусства своего времени. Не случайно К.С.Станиславский включил ее имя в список великих актеров, оказавших на него влияние и служивших ему

образцом. Савина занималась и общественной деятельностью. Большую активность она проявила в создании Российского Театрального Общества, работая вначале секретарем, а затем председателем совета РТО. В 1896 организовывала «Убежище для престарелых сценических деятелей», получившее впоследствии ее имя. О годах своего детства и театральной юности актриса написала воспоминания Горести и скитания (Л., 1983).

Кризис Александринского театра нашел свое завершение в неудачной попытке поставить Чайку А.П.Чехова (1896). Постановка Чайки обнажила консерватизм постановочных принципов театра, отсутствие в нем современной режиссуры и известную ограниченность самих звезд, увидевших в пьесе лишь несценичную комедию. Новизна Чайки столкнулась с устаревшим театральным мышлением. Не спасло спектакль и трепетное, утонченно-нервное исполнение роли Нины молодой В.Ф.Комиссаржевской, вскоре покинувшей театр.

Тема 12. Искусство России к. XIX – нач. XX в.

Изобразительное искусство России к. XIX – нач. XX вв.

Искусство Валентина Александровича Серова трудно отнести к какому-нибудь одному художественному направлению. В нём слышны отголоски многих живописных традиций: от реализма до импрессионизма и модерна. Сам же художник ещё в юности довольно просто и ясно сформулировал одну из своих главных творческих задач: «Я хочу, хочу отрадного и буду писать только отрадное».

Серов родился в семье музыкантов. Его отец — знаменитый композитор Александр Николаевич Серов, мать — пианистка. Дарование будущего живописца обнаружилось рано: на рисунки девятилетнего мальчика обратил внимание Илья Репин, ставший его учителем и другом. Он посоветовал Серову поступить в Академию художеств. Правда, академию Серов не закончил.

Больше всего Серов прославился как портретист. В 1887 г. в Абрамцеве он создал свой шедевр «Девочка с персиками». Это был портрет дочери С. И. Мамонтова Веры. Художник так рассказывал о нём: «Всё, чего я добивался, это — свежести, той особенной свежести, которую всегда чувствуешь в природе и не видишь в картинах. Писал я больше месяца и измучил её, бедную, до смерти, уж очень хотелось сохранить свежесть живописи при полной законченности...». Серов много работал вне мастерской, на открытом воздухе. В портрете М. Я. Симонович — «Девушка, освещённая солнцем»

(1888 г.) — он стремился передать игру света и тени. И вновь — та же свежесть красок, то же ощущение полноты жизни и упоение юностью. В этих произведениях чувствуется увлечение импрессионизмом. Художник всегда с любовью вспоминал о них, считал лучшими в своём творчестве.

Что ни портрет у Серова, то новая композиция, новый психологический образ. Светскую модницу С. М. Боткину (1899 г.) он изобразил «расфуфыренной», на нелепом, безвкусном диване. Изысканностью живописной манеры запоминается портрет З. Н. Юсуповой (1900—1902 гг.). Знатная дама в роскошном шёлковом платье спокойно расположилась в элегантной гостиной, возле неё примостился белый шпиц. Столь же выразительна живопись и в портрете великого князя Павла Александровича (1897 г.). Но как скучны, неподвижны фигура и глаза модели в сравнении с живым взглядом коня, ставшего поистине «героем» произведения. Портрет великого князя получил главный приз на парижской Всемирной выставке 1900 г.

Известная московская меценатка Г. Л. Гиршман (1907 г.) запечатлена в необычной для портрета позе. Она стоит у зеркала вполоборота к зрителю, одной рукой манерно снимает меховую накидку, другой изящно опирается на туалетный столик. Наряд героини преднамеренно «прост» — благородное сочетание чёрного и белого. В её жесте, выражении лица нет ничего вызывающего, вульгарного, однако мимолётные штрихи обнаруживают ироничное отношение художника к роли, которую выбрала для себя Гиршман. Высочайшего мастерства достиг Серов в портрете княгини О. К. Орловой (1911 г.). Её фигура написана в резком изломе, изящен поворот головы. Перед зрителем классический парадный портрет знатной дамы. Но и здесь за внешним блеском скрывается острая ирония автора, почти насмешка.

Больше всего Серов любил изображать художников, писателей, драматических и оперных артистов. Портрет великой русской актрисы Марии Николаевны Ермоловой (1905 г.) самый значительный и известный среди них. Её осанка царственна и горда, уже немолодое лицо одухотворённо, торжественно. Архитектор Фёдор Шехтель, увидев портрет, воскликнул: «Это памятник Ермоловой! С этого холста она продолжает жечь сердца!»

Художник никогда не повторял однажды найденных приёмов. Его творчество поражает поисками необычных решений, неожиданной сменой жанров.

Серов был превосходным пейзажистом. Его ранние этюды на случайные сюжеты выполнены в импрессионистической манере. В пейзаже «Зима в Абрамцево. Церковь» (1886 г.) храм Спаса Нерукотворного изображён среди сияющих снегов. «Заросший пруд» (1888 г.) написан в имени Домотканово, где мастер часто проводил лето. Вновь и вновь Серов обращался к теме русской природы. Неяркий, с сереньким небом и покосившимися, «растрёпанными» сараями, деревенский пейзаж волнует и влечёт живописца: «Октябрь. Домотканово» (1895 г.), «Баба с лошадыю» (1898 г.) и др.

С 1899 г. Серов принимал участие в выставках объединения «Мир искусства», куда входили такие художники, как Александр Бенуа, Лев Бакст, Евгений Лансере. Под их влиянием Серов заинтересовался исторической темой. Художника особенно привлекала эпоха Петра I. На полотне «Пётр I» (1907 г.) царь изображён во время строительства Петербурга. Он стремительно шагает навстречу невским ветрам. Его сподвижники пригнулись и едва поспевают за ним.

В 1907 г. Серов отправился в путешествие по Греции. Впечатления от поездки нашли отражение в картинах «Одиссей и Навзикая», «Похищение Европы» (обе 1910 г.). В последнем полотне художник использовал древнегреческий миф о финикийской царевне Европе, которой пленился бог Зевс. Превратившись в быка, он переплыл море и похитил красавицу. Моделью девушки живописцу послужила античная скульптура портика храма Эрехтейон на Акрополе в Афинах. Чистое серебристое небо, голубизна сияющих на солнце морских вод задают колорит картины. Это уже настоящее произведение модерна, в нём тонко сочетаются реальное и условное.

Михаил Александрович Врубель родился в Омске в семье военного юриста. С детства он интересовался искусством, поэтому брал частные уроки рисования, учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств. Однако профессиональным художником он стал довольно поздно. После окончания юридического факультета Санкт-Петербургского университета в 1880 г. Врубель поступил в Академию художеств. К тому времени он уже был европейски образованным человеком, владел четырьмя языками, хорошо знал современные философские течения. В академии он брал уроки у Ильи Репина, изучал рисунок в мастерской Павла Чистякова.

В 1884 г. Врубель получил приглашение приехать в Киев, чтобы выполнить росписи Кирилловской церкви XII в. Он создал несколько композиций, среди которых особое место занимает образ Богородицы.

Подобно мастерам эпохи Возрождения, живописец придал ей черты женщины, в которую был влюблён. Это вызвало недовольство современников, не пожелавших молиться «на знакомую даму».

Вскоре Врубель уехал в Италию. Вернувшись из Венеции в Киев, художник попал в центр поисков большого национального стиля – этой задачей был вдохновлён Виктор Васнецов, работавший над росписями недавно построенного Владимирского собора. Но стиль Васнецова не привлекал Врубеля – он искал собственный язык.

Своеобразие его живописной манеры заключалось в бесконечном дроблении формы на грани, окрашенные как бы изнутри светом и цветом. «Я хочу, чтобы всё тело Его лучилось, чтобы всё оно сверкало, как один огромный бриллиант жизни», – говорил он о своём видении образа Христа. Эскизы Врубеля из-за несоответствия канону жюри не приняло.

Осенью 1889 г. художник жил в подмосковном Абрамцеве, в имении С. И. Мамонтова. Здесь, работая в гончарной мастерской, он открыл для себя искусство майолики (разновидность керамики). Так возникли красочные изразцовые каминные с русскими богатырями, скамьи с русалками; играющие переливами цвета сказочные скульптуры («Садко», «Снегурочка», «Лель», «Берендей» и др.).

С середины 90-х гг. Врубель работал в Частной русской опере Мамонтова как мастер-декоратор, общался с музыкантами, певцами, художниками. В 1895 г. на репетиции он впервые услышал молодую певицу Надежду Ивановну Забелу, которая впоследствии стала его женой. Надежда Забела вдохновила художника на создание многих сказочных и портретных образов в живописи, графике, майолике. Её черты Врубель запечатлел в «Царевне-лебеди» (1900 г.), по сути сценическом портрете певицы; она воплотилась в «Маргариту» (1896 г.); её огромные глаза проступают сквозь сине-лиловый хаос линий и пятен «Сирени» (1900 г.).

К экзотическим темам, историческим мотивам, фольклору, мифологии, образам Средневековья Врубель обращался и тогда, когда оформлял интерьеры: он выполнил панно «Суд Париса» (1893 г.) для частного особняка; композиции «Фауст», «Маргарита» и «Мефистофель» (1896 г.) для кабинета в доме А. В. Морозова в Москве. В 1896 г. на Нижегородской ярмарке были выставлены два панно Врубеля: «Микула Селянинович», на тему русских былин, и «Принцесса Грёза», по мотивам пьесы французского поэта и драматурга Эдмона Ростана (затем копия этого панно украсила фасад московской гостиницы «Метрополь»).

Врубель нередко писал портреты знакомых и друзей: без малейших затруднений мастер передавал портретное сходство, раскрывал сущность характера человека.

В 1902 г. Врубель тяжело заболел, остаток жизни ему суждено было провести в психиатрических больницах. С тех пор почти всё, что рисовал художник, он уничтожал. Врубель делал карандашом портреты врачей, угрюмых санитаров, изображал настольные игры больных, вид из окна больницы. Ночами, при свете лампы, рисовал углы комнаты, диван, графин, стакан воды, смятую постель, брошенную на спинку кровати одежду. Мастер работал, пока не отказало зрение. В 1906 г. художник создал последнюю работу – «Портрет Брюсова».

Художественное объединение «Мир искусства» заявило о себе выпуском одноимённого журнала на рубеже XIX – XX вв. Выход первого номера журнала «Мир искусства» в Петербурге в конце 1898 г. стал итогом десятилетнего общения группы живописцев и графиков во главе с Александром Николаевичем Бенуа (1870 – 1960).

Главная идея объединения была выражена в статье выдающегося мецената и знатока искусства Сергея Павловича Дягилева (1872 – 1929) «Сложные вопросы. Наш мнимый упадок». Основной целью художественного творчества объявлялась красота, причём красота в субъективном понимании каждого мастера. Такое отношение к задачам искусства давало художнику абсолютную свободу в выборе тем, образов и выразительных средств, что для России было достаточно ново и необычно.

«Мир искусства» открыл для русской публики немало интересных и неизвестных ей ранее явлений западной культуры, в частности финскую и скандинавскую живопись, английских художников-прерафаэлитов и графика Обри Бёрдсли. Огромное значение для мастеров, объединившихся вокруг Бенуа и Дягилева, имело сотрудничество с литераторами-символистами. В двенадцатом номере журнала за 1902 г. поэт Андрей Белый опубликовал статью «Формы искусства», и с тех пор крупнейшие поэты-символисты регулярно печатались на его страницах. Однако художники «Мира искусства» не замкнулись в рамках символизма. Они стремились не только к стилевому единству, но и к формированию неповторимой, свободной творческой личности.

Как цельное литературно-художественное объединение «Мир искусства» просуществовал недолго. Разногласия между художниками и литераторами привели в 1904 г. к тому, что журнал закрыли. Возобновление в 1910 г. деятельности группы уже не могло вернуть её былой роли. Но в

истории русской культуры это объединение оставило глубочайший след. Именно оно переключило внимание мастеров с вопросов содержания на проблемы формы и изобразительного языка.

Отличительной особенностью художников «Мира искусства» была многогранность. Они занимались и живописью, и оформлением театральных постановок, и декоративно-прикладным искусством. Однако важнейшее место в их наследии принадлежит графике.

Лучшие произведения Бенуа графические; среди них особенно интересны иллюстрации к поэме А. С. Пушкина «Медный всадник» (1903 – 1922 гг.). Главным «героем» всего цикла стал Петербург: его улицы, каналы, архитектурные шедевры предстают то в холодной строгости тонких линий, то в драматическом контрасте ярких и тёмных пятен. В кульминационный момент трагедии, когда Евгений бежит от скачущего за ним грозного исполина -памятника Петру, мастер рисует город тёмными, мрачными красками.

Творчеству Бенуа близка романтическая идея противопоставления одинокого страдающего героя и мира, равнодушного к нему и этим убивающего его.

Оформление театральных спектаклей – самая яркая страница в творчестве Льва Самуиловича Бакста (настоящая фамилия Розенберг; 1866 – 1924). Наиболее интересные его работы связаны с оперными и балетными постановками «Русских сезонов» в Париже 1907– 1914 гг. – своеобразного фестиваля русского искусства, организованного Дягилевым. Бакст выполнил эскизы декораций и костюмов к опере «Саломея» Р. Штрауса, сюите «Шехеразада» Н. А. Римского-Корсакова, балету «Послеполуденный отдых фавна» на музыку К. Дебюсси и другим спектаклям. Особенно замечательны эскизы костюмов, ставшие самостоятельными графическими произведениями. Художник моделировал костюм, ориентируясь на систему движений танцовщика, через линии и цвет он стремился раскрыть рисунок танца и характер музыки. В его эскизах поражают острота видения образа, глубокое понимание природы балетных движений и удивительное изящество.

Одной из главных тем для многих мастеров «Мира искусства» стало обращение к прошлому, тоска по утраченному идеальному миру. Любимой эпохой было XVIII столетие, и прежде всего период рококо. Художники не только пытались воскресить это время в своём творчестве – они привлекли внимание публики к подлинному искусству XVIII в., фактически заново открыв творчество французских живописцев Антуана Ватто и Оноре

Фрагонара и своих соотечественников – Фёдора Рокотова и Дмитрия Левицкого.

С образами «галантного века» связаны работы Бенуа, в которых версальские дворцы и парки представлены как прекрасный и гармоничный, но покинутый людьми мир. Евгений Евгеньевич Лансере (1875 – 1946) предпочитал изображать картины русской жизни XVIII в.

С особенной выразительностью мотивы рококо проявились в работах Константина Андреевича Сомова (1869 – 1939). Он рано приобщился к истории искусства (отец

художника был хранителем коллекций Эрмитажа). Закончив Академию художеств, молодой мастер стал великолепным знатоком старой живописи. Сомов блистательно имитировал её технику в своих картинах. Основной жанр его творчества можно было бы назвать вариациями на тему «галантной сцены». Действительно, на полотнах художника словно вновь оживают персонажи Ватто – дамы в пышных платьях и париках, актёры комедии масок. Они кокетничают, флиртуют, поют серенады в аллеях парка, окружённые ласкающим сиянием предзакатного света.

Однако все средства живописи Сомова направлены на то, чтобы показать «галантную сцену» как фантастическое видение, на мгновение вспыхнувшее и сразу же исчезнувшее. После него остаётся лишь воспоминание, причиняющее боль. Не случайно среди лёгкой галантной игры возникает образ смерти, как в акварели «Арлекин и Смерть» (1907 г.). Композиция чётко разделена на два плана. Вдали традиционный «набор штампов» рококо: звёздное небо, влюблённые пары и т. д. А на переднем плане тоже традиционные персонажи-маски: Арлекин в пёстром костюме и Смерть – скелет в чёрном плаще. Силуэты обеих фигур очерчены резкими изломанными линиями. В яркой палитре, в некоем нарочитом стремлении к шаблону чувствуется мрачный гротеск. Утончённое изящество и ужас смерти оказываются двумя сторонами одной медали, и живописец словно пытается с равной лёгкостью отнестись и к той, и к другой.

Ностальгическое восхищение прошлым Сомову удалось особенно тонко выразить через женские образы. Знаменитая работа «Дама в голубом» (1897 – 1900 гг.) – портрет современницы мастера художницы Е.М. Мартыновой. Она одета по старинной моде и изображена на фоне поэтичного пейзажного парка. Манера живописи блестяще имитирует стиль бидермейера. Но явная болезненность облика героини (Мартынова вскоре умерла от туберкулёза) вызывает ощущение острой тоски, а идиллическая

мягкость пейзажа кажется нереальной, существующей только в воображении художника.

Мстислав Валерианович Добужинский (1875 – 1957) сосредоточил своё внимание главным образом на городском пейзаже. Его Петербург в отличие от Петербурга Бенуа лишён романтического ореола. Художник выбирает самые непривлекательные, «серые» виды, показывая город как огромный механизм, убивающий душу человека.

Композиция картины «Человек в очках» («Портрет К.А. Сюннерберга», 1905 – 1906 гг.) строится на противопоставлении героя и города, который виден сквозь широкое окно. На первый взгляд пёстрый ряд домов и фигура человека с погружённым в тень лицом кажутся изолированными друг от друга. Но между этими двумя планами существует глубокая внутренняя связь. За яркостью красок выступает «механическая» унылость городских домов. Герой отрешён, погружен в себя, в его в лице нет ничего, кроме усталости и опустошённости.

Русский театр к. XIX – нач. XX в.

Положение театра в восьмидесятые годы XIX века было трудным. Реакция с особой силой сказалась здесь потому, что, имея в своих руках императорские театры и театральную цензуру, делало все, чтобы уберечь сцену от «опасных мыслей» и, следовательно, от каких бы то ни было свежих веяний.

Авторы пьес и раньше зачастую выводили в них все типы людей, а шаблоны: героев любовников, злодеев, благородных и комических отцов и т.д. Теперь же появились новые ампулы: старых генералов, молодых генералов, купцов, подьячих, благородных, но бедных людей, передовых женщин и т.п.

И получается, что все пьесы репертуара начинают походить друг на друга, интерес публики к театру падает с каждым днем, и для поддержки сборов дирекция начинает ставить плохие переделки или нелепые фарсы.

Об этом же процессе упадка русского театра свидетельствует В.И.Немирович-Данченко. К концу века, пишет он, «знаменитое русское искусство, провозглашенное Гоголем и Щепкиным, все более обрастало штампами, условностями, сентиментализмом и становилось неподвижным.

Однако чем отчетливее выявились кризисные явления, тем яснее становилась необходимость выхода из кризиса. Постепенно созрели и силы, которые призваны были двинуть дальше развитие русского театра. Отмена правительственной монополии на театральное дело в 1882 году была

первой серьезной победой передовой театральной общественности России. И не потому, конечно, что стали возникать частные коммерческие театры, которые были подчас не лучше, а хуже императорских. Это была победа потому, что были возможности для сплочения передовых театральных сил, воспитанных в духе лучших традиций русской сцены. Во главе этой талантливой театральной молодежи и стали во второй половине девяностых годов Вл.И.Немирович-Данченко и К.С.Станиславский. Московский Художественный театр оказался новой закономерной ступенью в развитии русского сценического реализма. Таким образом, в конце XIX века в театре проходил тот же процесс, что и в литературе. Вот почему слились воедино усилия выдающихся реформаторов русского театра Станиславского и Немировича-Данченко, с одной стороны, великого русского писателя Чехова – с другой, вот почему драматургия Чехова оказалась призванной сыграть решающую роль в становлении Московского Художественного театра.

Антон Павлович Чехов (1860 – 1904 гг.)

Большое место в жизни Чехова занимал театр. Известно, что Чехов не только писал пьесы, но и принимал личное участие в работе театра над их постановкой. Его связи с театром, начавшиеся еще с постановок ранних пьес и с дружеских отношений со многими крупнейшими актерами того времени, упрочились в последний период его жизни, когда его пьесы ставились в Московском Художественном театре и когда он близко сошелся со Станиславским, Немировичем-Данченко и со всеми ведущими актерами этого театра. По свидетельству современников Чехова – актеров и театральных деятелей, – он принимал живейшее участие в организации МХТ. Часто бывал на репетициях тех пьес, которыми началась история этого театра, делал указания для исполнения отдельных ролей, сцен, вникал в многочисленные подробности театральной жизни. Из воспоминаний Станиславского и других актеров мы немало узнаем о трактовке Чеховым отдельных образов его пьес, о его понимании задач искусства.

С театральной Москвой Чехов впервые познакомился в 1877 году, когда во время каникул приезжал навестить своих родных. После переезда в Москву знакомство это продолжалось. При этом с годами Чехов все больше и больше сближается с московской театральной жизнью. Многочисленные рецензии, фельетоны, очерки, рассказы свидетельствуют, что интерес Чехова к театру был устойчив. Он тщательно вникает в постановку театрального дела, и не только в Москве, но и по всей стране. Его интересуют и живо волнуют вопросы репертуара, и повседневная жизнь актеров, и вопросы

актерского мастерства, и принципы формирования театральных трупп и многое другое.

А.Чехов был не только несравненным художником, прозаиком, теоретиком театра, но и великим драматургом. Чехов-драматург рождается раньше Чехова-прозаика. Еще восемнадцатилетним юношей, в 1878 году, он принимается за пьесу «Безотцовщина», над которой работал три-четыре года. В 1881 году была закончена пьеса «Без названия». В 1886 году он написал одноактные пьесы «О вреде табака» и «Лебединая песня». За первой пьесой, не увидевшей света при жизни автора, следует драма «Иванов» (1887 – 1890 гг.). В драматическом наследии Чехова видное место занимают водевили: «Медведь» (1888 г.), «Предложение» (1888 г.), «Свадьба» (1889 г.) и «Юбилей» (1891 г.). В них драматург использовал традиционные театральные формы, проявив при этом необычайное мастерство в построении сюжета, показав тонкое умение раскрывать психологию персонажей. Водевиль полны жизнерадостности и подлинного веселья. Они пользовались популярностью при жизни драматурга и не сходят со сцен многих театров и в наше время.

Широкий успех драматургии Чехова начинается с пьесы «Чайка» (к. 1895 – июнь 1896 г.). Сюжет – лабиринт увлечений, роковых привязанностей, из него нет выхода. «Чайка» – трагичнейшая комедия в русской комедиографии. Учитель Медведенко любит Машу, Маша безнадежно влюблена в Треплева, которой столь же безнадежно влюблен в Нину, она – в Тригорина, который после короткого романа с ней возвращается к Аркадиной. Любовные увлечения в «Чайке» – печальные контрасты, у которых нет прямого выхода в сюжет, горестные тупики, движение идет мимо них. Конечно, Треплев имеет гораздо больше «прав» на Нину, но любит она Тригорина. Во всех этих «но», нелогичностях, несообразностях снова и снова проявляется дисгармония строя пьесы, уникальной комедии, не переходящей в обычную драму. Чайка – многозначный символ. «Чайка» занимает совершенно особое место в драматургии Чехова. Ни в одной написанной ранее пьесе («Безотцовщина», «Иванов», «Леший») образный мотив – заглавие не играл такой активной (хотя и скрытой) определяющей роли. «Чайка» – пьеса, рассказывающая о поражении Треплева – драматурга и постановщика, – сама потерпела страшный провал на сцене Александринского театра в Петербурге. Провал «Чайки» был для Чехова тяжелейшим ударом – была осмеяна и освистана пьеса, утверждавшая отказ от рутины, штампа, прокладывающая новые пути в искусстве. Своей триумфальной премьерой 17 декабря 1898 года Художественный театр

реабилитировал чеховскую «Чайку». Пьеса и поныне идет на сценах российских театров, утверждая чеховскую веру в возрождение искусства, его победу над косностью.

Первая постановка «Чайки» в октябре 1896 года в Александринском театре в Петербурге оказалась неудачной. Пьесы артисты не поняли, играли вяло.

По-новому прочли пьесу и раскрыли ее смысл режиссер и актеры Московского Художественного театра. Постановка ее в сезоне 1898/99 года была подлинным триумфом театра и драматурга. Чайка стала эмблемой Художественного театра.

Чехов отказался от построения пьес на прямых столкновениях между персонажами, от борьбы, ведущей одних к поражению, других к победе. Он решительно нарушил драматургические каноны. В «Чайке», «Дяде Ване», «Трех сестрах», в «Вишневом саде», нет «виноватых», нет индивидуально и сознательно препятствующих чужому счастью, стало быть, нет прямых противников, нет и не может быть борьбы.

Вместо внешних конфликтов Чехов выдвинул глубинную конфликтность сюжетов, ситуации, неблагоприятные для героев.

Замедленный темп развития событий, воспроизведение потока событий, внешне между собой не связанных (вместо традиционного «единого действия»), – вот что отличает драматургию Чехова. Главное в его пьесах – групповые сцены. Каждый персонаж (а их одновременно на сцене довольно много) живет своими чувствами, помыслами. И этим достигается своеобразный художественный эффект.

Пьеса «Дядя Ваня», переделанная из написанной в 1889 году комедии «Леший» напечатана в 1897 году. Главная тема ее – тема труда, тема скромного, маленького человека-труженика, тема погибающей красоты, напрасно прожитой жизни.

Период надвигавшейся революции наложил яркий отпечаток на драматические произведения Чехова – «Три сестры» и «Вишневый сад». Эти пьесы составили новый этап в идейно-творческом, развитии писателя. Пьеса «Три сестры», написанная в 1900 году, годом позже была с огромным успехом поставлена в Художественном театре. В этой пьесе в еще большей мере чувствуются художественный подтекст и реалистическая символика с их главным лейтмотивом: все пробуждается к новой жизни, и все большая ненависть пробуждается в людях к обывательщине.

Основной конфликт в пьесе – столкновение морально чистых, светлых личностей (трех сестер Прохоровых, Вершинина и Тузенбаха) с миром обывателей, с их жадностью, пошлостью и грубым, цинизмом.

В пьесе слились воедино комическое и лирическое. Комедийное в пьесе вытесняется лирической грустью. Судьбы милых автору и зрителю героинь действительно печальны. Именно поэтому лирическое начало снимает комизм.

Чехов своеобразно понимал комедию. В его представлении комедия – это драма, с тончайшей иронией высмеивающая пошлость. «Чайку» и «Вишневый сад» он назвал комедиями и требовал от Немировича-Данченко, чтобы они ставились как комедии. Чехов хотел, чтобы зрители смеялись над пошлостью, осуждали Тригорина или Раневскую, любовь которых оказалась бездарно-пошлой. Но зрители плакали на спектаклях.

Вершинным произведением Чехова, его лебединой песней является комедия «Вишневый сад», законченная в 1903 году. Эпоха наибольшего обострения социальных отношений, бурного общественного движения, подготовки первой русской революции нашла отчетливое отражение в последнем крупном произведении. В «Вишневом саде» сказалась общедемократическая позиция Чехова. В пьесе в критическом плане показан мир дворянско-буржуазный и в светлых тонах обрисованы люди, стремящиеся к новой жизни. Чехов откликнулся на самые злободневные запросы времени. Пьеса «Вишневый сад», являясь завершением русского критического реализма XIX в., поразила современников своей необычайной правдивостью.

Хотя «Вишневый сад» основан целиком на бытовом материале, в нем быт имеет обобщающее, символическое значение. Это достигнуто драматургом благодаря использованию «подводного течения». Не сам по себе вишневый сад в центре внимания Чехова: символически сад – это вся родина, поэтому темой пьесы является судьба родины. Идейный смысл «Вишневого сада», его призыв к изменению жизни был правильно понят современниками.

Для Чехова характерно и стремление увидеть в жизни ростки нового, попытки создать и образ положительного героя. Чеховский герой – интеллигент 90-х годов – не является борцом, но он отрицает, существующую действительность, противостоит ей. Это Никитин («Учитель словесности»), осознавший необходимость порвать со старой жизнью, это и Алексей Лаптев («Три года»), сознающий, что надо

порвать с «амбарным» миром, это Иван Великопольский («Студент»), к которому приходит прозрение, открывающее ему путь к новой вере. Чехов убежденно верил в наступление лучшего будущего.

У А.Чехова складывался свой особый стиль, особый язык, ни на кого не похожий. Сюжетная острота сменялась внешне спокойным течением событий, а все драматические коллизии перемещались в сферу духовных переживаний героев. В фабуле ослаблялись элементы занимательности, что восполнялось психологической насыщенностью действия, напряженность которого поддерживалась «случайными» репликами, приобретающими символическую окраску, а также внесловесными средствами (паузами, жестами персонажей, «посторонними» звуками, мелочами обстановки). Все эти составляющие в совокупности создавали чрезвычайно значимый для восприятия чеховской драматургии психологический подтекст. Именно спектакли Московского Художественного театра открыли публике искусство Чехова-драматурга. Постановки чеховских пьес («Дядя Ваня», 1899; «Три сестры», 1901, «Вишневый сад», 1904) осуществлялись только на сцене этого театра. В конце 1890-х – начале 1900-х гг. Чехов – признанный и популярный мастер: журналы ищут его участия, появление новых произведений расценивается критикой как событие литературной жизни, споры вокруг них перерастают в общественно-политические дискуссии – о будущем русской деревни, о роли интеллигенции в обществе и т. д. В его творчестве возникают новые темы. В то же время многие герои его последних произведений все сильнее испытывают «тоску по идеалу», переживают стремление к новой, лучшей жизни.

Величайший стилист, Чехов выступал среди своих литературных и театральных друзей неустанным пропагандистом чистоты литературного языка и предельной экономии речи. О постоянном внимании Чехова к языку свидетельствуют его поправки и замечания, которые он делал на рукописях молодых писателей, развивая у них нетерпимое отношение к литературным штампам, к заезженным оборотам и требуя от них поисков сильных, метких и выразительных слов. Ближайшие к нему литераторы свидетельствуют, сколь велика и постоянна была забота Чехова о слове. От молодых писателей Чехов требовал неугомонного наблюдения жизни и одновременно – постоянного и зоркого изучения языка.

Значительный интерес представляют сообщения современников о неосуществленных сюжетах. Трудно судить, конечно, какую форму они бы могли принять впоследствии, и почему Чехов забыл о них. Возможно, что они являлись простой импровизацией, которой он не придавал художественного значения;

возможно также, что он просто не успел завершить их своевременно, а потом они оказались устаревшими. К числу «устаревших» замыслов, очевидно, относится и водевиль «Сила гипнотизма», содержание которого излагает Щеглов. Работу над этим водевилем Чехов откладывал, а потом просто отказался от него. Сюжет рассказа, который передает художник В.Симов, как он сам об этом указывает, предназначался для тесного, интимного кружка, поэтому не был завершен. Как бы то ни было, неосуществленные сюжеты показывают широту замыслов писателя и служат дополнительным материалом для изучения творческой лаборатории Чехова.

В свое время в критической литературе было высказано мнение, будто взгляды Чехова на театр случайны, исполнены противоречий и, следовательно, не представляют серьезного интереса. Между тем более внимательное знакомство с его статьями, рассказами и письмами приводит к выводу, что они не только основаны на хорошем знании дела, но и представляют собой рано сложившуюся, весьма продуманную и чрезвычайно устойчивую систему взглядов. О серьезности ее можно судить хотя бы по тому, что в основе своей она разительно совпадает с теми мыслями о развитии русского театра, которые неоднократно высказывал в своих многочисленных записках, докладах и письмах А.Н. Островский.

Так же, как и Островский, Чехов высоко ценил дарование выдающихся русских актеров, школу русского сценического реализма. Так, уже в начале восьмидесятых годов он отмечал высокое искусство артистов П.Садовского, В.Живокини, С.Шумского, и своих современников – И.Самарина и Г.Федотовой. Высоко оценивал Чехов дарование М.Савиной, В.Комиссаржевской. Однако в целом актерский состав ведущих русских театров глубоко не удовлетворял Чехова.

В своих суждениях о русском театре Чехов главное внимание уделяет этому вопросу. Больше всего его волнует отсутствие у русских актеров, даже крупных, школы, образования, культуры. В своем фельетоне 1882 года «Гамлет на Пушкинской сцене» Чехов поддерживает обращение театра к Шекспиру, сочувственно относится к рецензируемому спектаклю. Отмечая большое дарование исполнителя роли Гамлета Иванова-Козельского, он вместе с тем обращает внимание на отсутствие у исполнителя необходимой культуры: Он говорил о том, что мало чувствовать и уметь правильно передать свое чувство, мало быть художником, надо еще быть всесторонне знающим. Для того, кто берется изображать Гамлета, необходима образованность.

Чем ближе писатель знакомится с русской сценой, тем настойчивее и резче выступает против тех явлений в жизни русского театра, с которыми до конца своей жизни успешно боролся Островский. Отсутствие ансамбля, небрежная работа над подготовкой спектакля, незнание ролей, отсебятина, бедность постановок и вся та же некультурность, невежество актеров вызывают у Чехова все большее возмущение. Одной из самых важных проблем в русском театре Чехов считал проблему репертуара. Он понимал, что нужны новые пьесы по форме и содержанию. Он внес в создание этой новой драматургии огромную роль. Но будучи новатором в русской драматургии, Чехов соблюдал и лучшие ее традиции.

Новое столетие для русского театра началось раньше календарного. 22 июня 1897 г. в московском ресторане «Славянский базар» встретились два человека. Никто даже не мог предположить, что это событие откроет новую эру в искусстве сцены. Драматург и театральный критик Владимир Иванович Немирович Данченко написал короткую записку. Послание адресовалось сыну одного из наиболее влиятельных московских купцов – Константину Сергеевичу Алексееву (псевдоним Станиславский, 1863 –1938 гг.). Он был актером-любителем, переигравшим бесчисленное количество ролей в драмах и комедиях, фарсах и водевилях. Родился в богатой семье предпринимателя. Учился дома, в гимназии, в Лазаревском институте восточных языков, не окончив ни одно учебное заведение, но был европейски образованным человеком, прежде всего за счет постоянного самообразования, прекрасно знал литературу, историю, искусство, свободно говорил по-французски и по-немецки. Работал в конторе семейной фабрики, вскоре став одним из авторитетнейших директоров «Товарищества Владимира Алексеева». До Октябрьской революции оставался его владельцем и руководителем, сочетая эту деятельность с фанатичной преданностью театру. В селе Любимовке был построен флигель с настоящей сценой, зрительным залом, артистическими уборными, где начал работу любительский кружок («Алексеевский»). Здесь Станиславский стал выступать в качестве режиссера и актера. Станиславский вошел в историю мировой культуры как артист, режиссер, теоретик, создавший науку о творчестве артиста, открыв объективные законы поведения человека на сцене. XX век для театра прошел под знаком системы Станиславского. Раньше, до Станиславского, никаких режиссеров не было. Это одна из многих профессий, созданных двадцатым веком. Правда, слово это появилось еще в веке девятнадцатом, но тогда это была вспомогательная, второстепенная должность. Все вопросы постановки тогда решал или автор

пьесы, или актеры. В 1888 – 1889 Станиславский принял деятельное участие в создании Общества искусства и литературы, любительская труппа которого принесла Станиславскому известность в Москве.

Немирович-Данченко Владимир Иванович (1858, Озургеты, Грузия – 1943, Москва) – режиссер. Родился в семье военного. С детства увлекся театром и участвовал в любительских спектаклях в Тифлисе. Окончив гимназию с серебряной медалью в 1876, Немирович-Данченко поступил сначала на физико-математический, а затем на юридический факультет Московского университета, но ни физиком, ни юристом не стал. С 1877 выступал как театральный критик, писатель, драматург. За пьесы «Новое дело» и «Цена жизни» ему были присуждены Грибоедовские премии. Он начинает заниматься педагогической деятельностью: с 1891 года стал преподавателем Музыкально-драматического филармонического училища. Преодолевая первоначальный скептицизм учащихся, критик и драматург стал воспитателем молодых актеров. Обучая молодежь актерской технике, он исходил из психологии образа и индивидуальных особенностей учащихся. Отбрасывая условно-театральный подход к образу, когда актер преимущественно ищет эффекта в роли, он старался в каждой из них найти живой, неповторимо индивидуальный характер. Он вскрывал перед учащимися мир страстей и переживаний. Он воспитывал их всесторонне. Он учил их видеть драматизм в окружающей жизни, прививал им любовь к литературе и умение в нее вчитываться. На его глазах вырастал новый тип актера, увлеченного драматургией Чехова. Он боялся расстаться с воспитанной им молодежью, желая уберечь ее от тлетворного влияния провинциального театра, в который она неизбежно попала бы после окончания школы. Он понял, что его мечта художника и воля организатора должны были слиться в создании своего театра.

После Октябрьской революции Немирович-Данченко продолжил активную работу в качестве театрального деятеля: вошел в число членов Центротeatра (высший орган, управляющий театрами), стал одним из основателей и редакторов журнала «Культура театра», в 1919 организовал Музыкальную студию, с которой в 1926 отправился гастролировать в Европу и США. Полтора года работал по контракту в Голливуде. Вернувшись в 1928 в Россию, шутил: «Творить можно только в России; продавать надо в Америке, а отдыхать в Европе». В сталинскую эпоху Немирович-Данченко не потерял возможности выезда за границу. В декабре 1937 он говорил: «Я счастлив, что дожил... до блестящего торжества сталинских пятилеток, Сталинской Социалистической Конституции». Был назначен председателем

Комитета по присуждению Сталинских премий. Немирович-Данченко до конца жизни оставался директором и руководителем МХАТа. Дважды удостоивался Сталинской премии.

В записке, отправленной К.С.Станиславскому, Немирович Данченко предлагал обсудить театральные планы. Алексеев ответил срочной телеграммой – и встреча состоялась. После долгого разговора решено было организовать новый театр, который преодолет штампы и рутину российской сцены того времени. Само название – Художественный Общедоступный театр – уже содержало программу. «Художественный» – гарантировался высокий уровень искусства. «Общедоступный» – обращенный ко всем, а не только к избранным, не только к театральным завсегдатаям.

В России тогда была монополия императорского театра – Александринского в Москве, Малого в Петербурге, кроме того, существовали частные театры, которые ставили только лёгкие, развлекательные пьесы. Цели и критерии: пропаганда реалистического искусства, раскрыть и показать «жизнь человеческого духа», какой он есть на самом деле.

Открыть новый театр его создатели решили спектаклем «Царь Фёдор Иоаннович». Пьеса Алексея Константиновича Толстого (1817 – 1875), посвященная русской истории, давала возможность утвердить новые художественные принципы. Режиссёры стремились показать на сцене подлинную историю: с этой целью в Троице-Сергиевой лавре и в Угличе подбирали костюмы и реквизит, закупали старинные ткани. Реализм на грани натурализма: для постановки спектакля «Царь Фёдор Иоаннович» костюм и шапку Мономаха взяли из музея. Главную роль исполнял Иван Михайлович Москвин – характерный актёр исключительной сценической заразительности. По-новому строились и массовые сцены. Это была не привычная безликая массовка – каждый участник имел характерный облик и свою историю. Первое представление вновь созданного театра 14 октября 1898 г. подарило публике (и истории искусства сцены) два открытия: во-первых, всё, что происходило во время спектакля, определялось волей режиссеров-постановщиков; во-вторых, исполнитель роли царя Фёдора, Иван Михайлович Москвин (1874 – 1946), играл так, как до него никто не играл на русской сцене. Современные ему критики затруднялись определить, в чём новизна его актёрской игры. Они повторяли слово «правда», иногда «истинная правда», «настоящая жизнь», удивлялись тонкому и трепетному выражению самых глубоких чувств, отсутствию

«актёрства». Главной должна стать школа переживания, а не школа представления.

Если Малый театр вошёл в историю как “Дом Островского”, то Московский Художественный Общедоступный театр (МХТ) открыл для России и, как оказалось впоследствии, для всего мира драматурга Антона Павловича Чехова (1860 – 1904). Премьера «Чайки» состоялась на сцене Художественного театра 17 декабря 1898 г., спустя два года после провала пьесы на сцене Александринского театра в Санкт Петербурге. Немирович-Данченко понимал, что причина неудачи – в новизне и необычности этого произведения. Спектакль МХТ стал триумфом и прорывом в новый театральный век. Затем с успехом ставятся «Три сестры», «Вишнёвый сад». Именно чеховская драматургия позволила Станиславскому создать собственный, ни на кого не похожий стиль, именно на пьесах Чехова режиссёр разрабатывал метод актёрской игры. Впоследствии это привело к созданию его знаменитой системы. Станиславский понял пьесу не сразу, но его режиссёрский план, хотя отчасти и противоречил представлениям Чехова, всё же стал театральным открытием. Некоторые новшества, введённые в теорию театрального искусства:

- ансамбль: единство решения актёрской игры, режиссёрского замысла, музыкального и художественного оформления;
- система актёрского искусства, базирующаяся на внутреннем переживании, перевоплощении и театральной внешней выразительности (в 1937 меняет свои взгляды – надо 3 – 5 минут побыть настоящим героем, а потом на технике, «запустить флюиды»);
- приём игры спиной «четвёртая стена»;
- реформы театра против премьерства (все актёры равны, нет иерархии, капризов);
- упразднена музыкальная увертюра перед драматическим спектаклем, чтобы не отвлекая зрителя, сосредоточить его на действии сразу;
- отмена выхода актёра на поклон;
- утвердили распорядок на сцене, в зале, за кулисами, строго определили поведение актёра («Театр начинается с вешалки» В.Немирович-Данченко).

Станиславский определил условия, при которых происходит акт перевоплощения артиста в художественный образ. Главным в системе Станиславского было учение о сверхзадаче – основной мысли пьесы, ее идее. В основе мировоззрения единой по своему нравственному облику труппы лежала идея равенства и ценности каждого человека на земле. Станиславский

языком театра оказался способен донести эту демократическую мысль до зрителя. Несмотря на то, что революция национализировала его фабрику, Станиславский легко отнесся к потере капитала, продолжая, невзирая на любые условия быта, оставаться вне политики и фанатически служить театру.

В декабре 1900 Станиславский начал писать «Настольную книгу драматического артиста»; в 1909 приступил к занятиям с учениками, сотрудниками и молодыми артистами МХТ по «системе». В мае 1924 вышла из печати первоначально на английском языке в Бостоне, а в сентябре 1926 на русском в Москве книга «Моя жизнь в искусстве». К изложению собственно системы сам Станиславский приступил только в 1926 году, в книге «Работе актера над собой».

Станиславский оставил огромный след в мировой культуре – и не только потому, что создал режиссуру. Первые гастроли МХАТа в США, в 1923-1924, привлекли к его системе огромное количество почитателей. Американцы выбрали живой театр, и этот выбор заложил основы американского кино. Это не преувеличение, сами американцы признают заслугу Станиславского в формировании американской киноимперии.

Как режиссер, Станиславский отличался удивительным вниманием к актерам, он старался, с одной стороны, научить их игре по изобретенной им самим системе, а с другой стороны – как можно более полно раскрыть их собственные возможности.

Впервые в сценическую практику были введены такие понятия, как «подтекст» и «атмосфера», «настроение» и «внутреннее действие». Это был не просто план – это была партитура наподобие музыкальной. В ней указывались малейшие нюансы поведения актеров, подробно описывалось звуковое и цветовое решение спектакля. И так, Художественный театр, детище Станиславского и Немировича Данченко, занял одно из первых мест в театральной жизни Москвы и в течение долгого времени оставался лучшим в России. После гастролей в Германии в 1906 г. за МХТ закрепилось звание первой европейской сцены, открывшей новую эпоху в театральном искусстве.

Новый век оказался требовательным: даже в годы триумфов МХТ некоторые критики не считали метод Художественного театра безоговорочным и всеобъемлющим. Конечно, в спектаклях МХТ были переданы и поэзия жизни, и драматизм повседневного существования; театр сумел разгадать и какие-то тайны чеховской драматургии. Здесь сложился замечательный ансамбль актёров, которые играют на сцене, как «дышат и

живут». Это признавали даже оппоненты Станиславского. И в это же самое время молодые поэты писали стихи о какой-то иной жизни, полные символов и недосказанности, философы говорили о соборном чувстве и «коллективной душе». А оппоненты из театрального цеха призывали обратиться к традициям комедии масок, когда бал правили театральные условности. В начале XX столетия эти голоса звучали ещё робко. К концу первого десятилетия нового века противники Станиславского открыли свои театры. Их программы, которые во всём противоречили поэтике Художественного театра, стали осуществляться на практике.

Новой страницей во всем театральном искусстве и в истории МХАТа стала драматургия М.Горького, влюбившегося в труппу театра и писавшего Чехову, что не писать для такого театра преступно.

Первая пьеса «Мещане» была написана Горьким в 1902 г. Ее допустили к постановке с обильными цензурными купюрами: вычеркнуто было все, что говорило о тяжелой доле рабочих, их правах, о неизбежной ломке существующих порядков. Но на просмотре пьесы в Петербурге, куда театр приехал на гастроли, в здании театра и вокруг него находился усиленный полицейский наряд. А В.Немирович-Данченко ходил на галерку и просил студенческую молодежь не устраивать никаких демонстраций, чтобы на Горького не обрушились репрессии.

Новый герой М.Горького – рабочий Нил – утверждает: «Хозяин тот, кто трудится... Человек должен сам себе завоевывать права, если не хочет быть раздавленным...». Для народных театров пьеса была запрещена, но все-таки «Мещане» шли во многих городах: в Самаре, Саратове, Киеве, Ярославле, Перми, Выборге, Пинске, Ельце и др.

Через год Горький отдал театру пьесу «На дне». В первом же сезоне за два месяца пьеса на афишах МХАТа появилась 50 раз, а на гастролях в Петербурге – 12 раз. И всегда при переполненном зрительном зале. Фурор после спектаклей выходил за все привычные рамки. По окончании представления не было конца вызовам автора, режиссеров, исполнителей. Главные роли исполняли: К.Станиславский – Сатин, И.Москвин – Лука, В.Качалов – Барон, О.Книппер – Настя, Л.Леонидов – Васька Пепел. Человек – это звучит гордо! – стал паролем народной борьбы с царизмом.

Пьеса «На дне» тоже прошла по большинству театральных сцен России, правда, с разным прочтением. Иногда в провинциальных театрах смаковался жаргон ночлежки, сюжет представлялся комедией. Но в большинстве случаев к пьесе относились серьезно и вдумчиво.

К.С.Станиславский признал, что главным начинателем и создателем общественно-политической жизни театра был Горький. Русский театр становится ареной открытой политической борьбы.

Дальнейший вклад в сценическую интерпретацию горьковской драматургии связан с театром Веры Федоровны Комиссаржевской, которая покинула императорскую сцену Александринского театра в 1902 г., а после гастролей по провинции она создала на паевых началах по типу МХТ свой театр.

В ноябре 1904 г. в театре В.Комиссаржевской состоялась премьера третьей пьесы М.Горького «Дачники» – о русской интеллигенции, которая вышла из демократических слоев, но, достигнув известного социального положения, потеряла связь с народом, забыв о его интересах, о необходимости улучшать его жизнь. Присутствующий на премьере писатель А.Н.Серебров (Тихонов) назвал «Дачников» «спектаклем – демонстрацией, спектаклем – схваткой».

Осенью 1905 г. театр ставит «Дети Солнца». После спектакля требовали автора, хотя все знали, что Горький в ссылке.

Таким образом, пьесы Горького стали ведущими в репертуаре театра Комиссаржевской, МХТ и других театров. Но с 1906 г. положение резко меняется: «Дачники» и «Дети Солнца» исчезли с афиш, на задний план отодвинулись «Мещане» и «На дне». Не были допущены к постановке пьесы М.Горького «Враги» (1906 г.), «Последние» (1908 г.). А то, что ставилось, искажалось. Так «Варваров» в 1907 г. в Петербургском Современном театре поставили как комедию. Как шаблонную мелодраму поставили «Вассу Железнову» в Московском театре Незлобина в 1910 г. В итоге пьесы «Зыковы» (1913 г.), «Фальшивая монета» (1913 г.), «Старик» (1915 г.) до революции не были вовсе поставлены.

МХТ во главе со Станиславским и Немировичем-Данченко, с замечательной труппой молодых актеров, стоял в авангарде театрального искусства.

Событием в театральной жизни стала постановка пьесы Г.Ибсена «Доктор Штокман» (1900). Она приобрела на сцене острейшее социальное звучание. Штокман в исполнении Станиславского стал «героем безгеройного времени».

В театре в это время работают такие актёры как Ольга Леонардовна Книппер-Чехова (амплуа светской дамы, гранд-дамы), Всеволод Эмильевич Мейерхольд (в дальнейшем создаёт свой театр, основанный на внешней

выразительности), Василий Иванович Качалов, М.Лилина, И.Москвин, А.Вишневский и др.

Крупнейшие театры обратились к драматургии символистов. Так в 1904 году по совету А.П.Чехова К.Станиславский поставил в МХТ трилогию Меттерлинка «Слепые», «Непрошенная», «Там внутри». В 1905 г. он открыл Театр-студию на Поварской, где вместе с Вс.Мейерхольдом изучал постановочные возможности нового художественного направления. Вопросов было много: как согласовать условность оформления сцены с бытовой характерностью игры актеров, как возвести творчество актеров на уровень высокого поэтического обобщения и т.д.

Используя приемы символизма в работе над спектаклями «Драма жизни» К.Гамсуна и «Жизнь человека» Л.Андреева, К.Станиславский убедился в необходимости воспитания нового актера, способного глубоко раскрывать «жизнь человеческого духа», начал свои опыты по созданию «системы». В 1908 г. он поставил философскую пьесу-сказку М.Меттерлинка «Синяя птица» (декорации художника В.Е.Егорова) – пожалуй, лучшее произведение из символического репертуара. Сказка продержалась на сцене МХАТа свыше 60 лет.

МХАТ, обращаясь к модной драматургии символистов, не забывал о классике: «Месяц в деревне» И.С.Тургенева (худ. М.Добужинский), «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н.Островского (худ. Б.Кустодиев), «Мнимый больной» Ж.Б.Мольера, «Хозяйка гостиницы» К.Гольдони, «Братья Карамазовы» Ф.М.Достоевского (худ. М.Добужинский) и т.д.

В 1906 – 1907 гг. В.Э.Мейерхольд ставит в театре Комиссаржевской ряд спектаклей, в каждом из которых ищет новые приемы оформления. На символистской драматургии он пытался создать принципы нового «условного театра».

Вместе со своим последователем Л.А.Сулержицким Станиславский в 1912 организовал при МХТ 1-ю Студию, чтобы, работая с молодёжью, проверить и утвердить свою систему. Отсутствие современного реалистического репертуара в предреволюционные годы, влияние вкусов буржуазного зрителя препятствовали осуществлению большой художеств. программы Станиславского сковывали его творческие силы.

Тема 13. Русское советское искусство XX в.

В развитии русской художественной культуры XX столетия чётко выделяются два периода – от начала века до 30-х гг. и 30–80-е гг. Первые два десятилетия XX в. — время расцвета русского искусства, особенно живописи

и архитектуры. Стиль модерн, сложившийся в России в последней трети XIX в., глубоко изменил сознание мастеров, выдвинув на первый план проблему создания новых форм и выразительных средств. Художественная жизнь стала захватывающе интересной: одна за другой следовали выставки, вызывавшие, как правило, бурные дискуссии в прессе, издавались разнообразные журналы. Основные течения европейского искусства — фовизм, кубизм, футуризм и другие — получили в России блестящее развитие. Почти все они пришли на российскую почву с некоторым опозданием, поэтому художники сочетали черты разных стилей, создавая собственные, совершенно новые и уникальные варианты. В свою очередь и русское искусство нашло серьёзных ценителей на Западе. Европейские и отечественные мастера словно заново открыли друг друга, ощутив себя при этом единым творческим целым.

Поиски новых образов привели к более глубокому изучению национальных корней и традиций. Художники-примитивисты включили в сферу «высокого» искусства сложный и парадоксальный мир городского фольклора, обратились к народной и бытовой культуре — лубку, вывескам и афишам. Именно в первые десятилетия XX в. было заново открыто древнерусское наследие, особенно иконопись. Изобразительный язык русских икон во многом повлиял на отношение к цвету, пространству и ритмической организации холста. В начале 10-х гг. возникли первые произведения абстрактного, или беспредметного, искусства, т. е. работы, в которых не было даже намёка на изображение реального мира. Их композиция представляла собой игру линий, цветовых пятен и геометрических конструкций, не связанных конкретным содержанием.

Русское советское искусство 1917 – 1930-х гг.

Революция в октябре 1917 г., приведшая к власти коммунистов, изменила направление развития русского искусства. В первой половине 20-х гг. художники ещё продолжали эксперименты и поиски, создавали новые группы и объединения. Однако во второй половине десятилетия художественная жизнь начала испытывать всё нарастающее идеологическое и административное давление государства. Многие мастера были вынуждены уехать за границу, а оставшиеся подверглись травле в печати, лишились возможности выставляться, некоторые были арестованы. Основной удар приняли на себя те, кто тяготел к абстрактным формам изобразительного искусства.

Государственная идеология выдвинула в качестве главного художественного метода так называемый социалистический реализм — очередной вариант академического искусства, призванный воспитывать

людей в духе коммунистической морали. В 1932 г. специальным правительственным указом были запрещены все независимые художественные объединения и создана государственная система творческих союзов – Союз художников СССР, Союз архитекторов СССР и т. п. Наступила эпоха тоталитаризма, когда любые формы культуры, не укладывавшиеся в нормы соцреализма, могли существовать только в нелегальных условиях (волна «подпольного авангарда» особенно мощной была в 60–70-х гг.). Ситуация стала постепенно меняться только во второй половине 80-х гг.

В 20-х гг. целый ряд художественных направлений сохранял преемственность с искусством русского модерна и авангарда – во многом благодаря тому, что продолжали работать мастера начала века. С другой стороны, функции искусства в обществе становились всё более разнообразными. Возникли новые виды художественной деятельности: кино, реклама, дизайн.

Активные споры вели «станковисты» (сторонники станковых форм искусства) и «производственники», или конструктивисты, деятельность которых была направлена на то, чтобы усовершенствовать предметную среду, окружающую человека. Начало движения конструктивистов связано с московским Обществом молодых художников (ОБМОХУ), которое организовали в 1919 г. Константин (Казимир Константинович) Медунецкий (1899 – 1935) и братья Стенберги – Владимир Августович (1899 – 1982) и Георгий Августович (1900 – 1933). На выставках ОБМОХУ художники демонстрировали в основном трёхмерные конструкции – в пространстве и на плоскости. Если в супрематических композициях Казимира Малевича наибольшую ценность имело непосредственное живописное ощущение, то произведения ОБМОХУ принадлежали к области дизайна. Их легко было применить в оформлении спектакля или книги, в плакате и при фотосъёмке.

Эль Лисицкий (настоящее имя Лазарь Маркович Лисицкий, 1890 – 1941) называл свои работы «проуны» – «проекты утверждения нового». По словам автора, они представляли собой «пересадочную станцию из живописи в архитектуру». Александр Михайлович Родченко (1891 – 1956) «конструировал» книги, создавал рекламные плакаты, проектировал мебель и одежду, занимался фотографией.

Для подготовки художников – инженеров и конструкторов, способных проектировать промышленные изделия, в 1920 г. в Москве были созданы Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС). Мастерские объединяли несколько факультетов: архитектурный, графический

(полиграфии и печатной графики), обработки металла, дерева, живописный, керамический, скульптурный и текстильный. Первые два года учащиеся должны были постигать общие для искусства законы формообразования, а затем предполагалась специализация на каком-либо факультете.

В 1926 г. московский ВХУТЕМАС был преобразован во ВХУТЕИН – Высший художественно-технический институт. (С 1922 г. ВХУТЕИН уже существовал в Ленинграде вместо Академии художеств.) В 1930 г. ВХУТЕИН был закрыт, его факультеты стали отдельными институтами – полиграфическим, текстильным и т. д.

Что касается живописи, то уже в 20-х гг. критики отмечали её «поворот к реализму». Под реализмом они подразумевали прежде всего интерес к изобразительности (в противовес абстракции), к классической живописной традиции. Обращение к классике можно объяснить и требованиями идеологии: искусство советского государства призвано было использовать лучшие достижения мировой культуры. Это определило поиски чётких и ясных форм «большого стиля».

Ассоциация художников революционной России (АХРР), основанная в 1922 г. (с 1928 г. – Ассоциация художников революции, АХР), отчасти приняла эстафету у передвижников. Само Товарищество передвижных художественных выставок прекратило деятельность год спустя, и многие передвижники – среди них, в частности, были Абрам Ефремович Архипов, Николай Алексеевич Касаткин – стали участниками АХРР. В разное время в Ассоциацию входили Сергей Васильевич Малютин (1859 – 1937), Александр Михайлович Герасимов (1881 – 1963), Борис Владимирович Иогансон (1893 – 1973), Митрофан Борисович Греков (1882 – 1934), Исаак Израилевич Бродский (1883 – 1939) и другие художники.

Этих мастеров объединяла общая идеологическая направленность. Они настаивали на создании искусства повествовательного, жанрового, которое было бы понятным народу и правдиво отражало действительность. Ассоциация издавала журнал «Искусство в массы» и вела активную выставочную деятельность.

О тематике произведений художников АХРР говорят названия выставок: «Жизнь и быт рабочих» (1922 г.), «Красная Армия» (1923 г.), «Революция, быт и труд» (1925 г.) и т. д. Своё творчество они определяли понятиями «художественный документализм» и «героический реализм», рассматривая живопись как историческое свидетельство, как летопись эпохи.

В этом духе написаны полотна Грекова на темы Гражданской войны, картины «Владимир Ильич Ленин в Смольном» (1930 г.) Бродского,

«Портрет Д.А. Фурманова» (1922 г.) Малютина. Ассоциация просуществовала до 1932 г.

В 1925 г. выпускники мастерской Давида Петровича Штеренберга (1881 – 1948) во ВХУТЕМАСе образовали Общество станковистов (ОСТ). Они объединились как сторонники станкового искусства – в противовес «производственникам». Тем не менее работы остовцев нельзя считать станковыми в строгом смысле слова. Члены ОСТА занимались и монументальной живописью, и плакатом, оформляли книги, театральные постановки.

Александр Александрович Дейнека (1899 – 1969) первоначально работал как журнальный график, прошёл школу В. А. Фаворского, а позднее сумел «распространить» принципы оформления книжной (журнальной) страницы на оформление стены. В монументально-декоративных картинах 1928 г. «На стройке новых цехов» и «Оборона Петрограда» художник распределяет, «монтирует» светлые и тёмные пятна, они как будто вырезаны и наклеены друг на друга. Белый фон «Обороны Петрограда» в зале Государственной Третьяковской галереи сливается со стеной, уходит в неё, и остаётся только «металлический» костяк изображения.

Композиция Юрия Ивановича Пименова (1903 – 1977) «Даёшь тяжёлую индустрию!» (1927 г.) существует в двух вариантах – картина и плакат, причём в последнем случае она наиболее органична.

Художники ОСТА принимали участие в международных выставках, в том числе в проходивших в Германии. Влияние немецкого искусства – экспрессионизма и «Новой вещественности» – сказалось в графических и живописных работах Александра Григорьевича Тышлера (1898 – 1980), Александра Аркадьевича Лабаса (1900 – 1983) и других художников.

В 1931 г. Общество станковистов раскололось на два объединения – ОСТ и «Изобригада», а в 1932 г. они прекратили своё существование.

В 20 – 30-х гг. всё большее значение приобретала графика: книжная иллюстрация, рисунок, гравюра – искусство, предназначенное для тиражирования, доступное массам, непосредственно обращенное к человеку. Выдающиеся художники-иллюстраторы Алексей Ильич Кравченко (1889 – 1940) и Владимир Андреевич Фаворский (1886 – 1964) работали преимущественно в технике ксилографии – гравюры на дереве. Фаворский был преподавателем ВХУТЕМАСа – ВХУТЕИНа, а с 1930 г. – Московского полиграфического института. Он стремился к синтетическому оформлению книги, когда все художественные элементы – сюжетные иллюстрации, заставки и шрифты – составляют единый образно-стилистический ансамбль.

Иллюстрированию детской книги посвятили своё творчество Владимир Михайлович Конашевич (1888—1963) и Владимир Васильевич Лебедев (1891 — 1967). В 1932 г. вышел указ о расформировании всех художественных группировок и создании единого Союза художников СССР. Теперь только государство могло делать заказы, устраивать крупномасштабные тематические выставки, посвящённые индустрии социализма; оно командировало художников писать всесоюзные стройки и портреты ударников производства.

Критики и исследователи рассматривают искусство 30-х гг. как период неоклассики. О классике спорили, её активно использовали. Увлечение образцами искусства прошлых времён процветало, в то время как самостоятельное изучение природы отодвинулось на второй план.

Наиболее именитыми мастерами социалистического реализма 30-х гг. стали бывшие ахровцы А. М. Герасимов и Б. В. Иогансон. Герасимов в своих парадных портретах-картинах 1938 г. «И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле», «Портрет балерины О. В. Лепешинской» достигает почти фотографического эффекта. Работы Иогансона «Допрос коммунистов» (1933 г.) и «На старом уральском заводе» (1937 г.) продолжают традицию передвижников. Художник иногда прямо «цитирует» их в отдельных изображениях.

Во время Великой Отечественной войны 1941 – 1945 гг. наибольшее развитие получила массово тиражируемая графика, и прежде всего плакат.

После Октябрьской революции и последовавшего за ним установления государственного контроля над театрами возникла необходимость в новом репертуаре, отвечающем современной идеологии. Однако из самых ранних пьес, пожалуй, можно сегодня назвать лишь одну – «Мистерия-Буфф» В. Маяковского (1918). В основном же современный репертуар раннего советского периода формировался на злободневных «агитках», терявших свою актуальность в течение короткого периода.

Театр оказался наиболее востребованным в первые годы Советской власти искусством. В обстановке гражданской войны, нищеты, разрухи поразительно невероятной была тяга народа к театральному искусству. Синтетический характер театра, органично объединяющего литературу, изобразительное искусство, архитектуру, музыку, хореографию, открывал перед сценическим искусством широкие возможности выразить едва ли не все художественные тенденции времени.

Неграмотная Россия не могла читать, издательское дело в разоренной стране было налажено плохо. Кинематограф как новый вид зрелищного

искусства только зарождался. Поэтому именно театр являлся тогда наиболее сильным средством воздействия на массы. Понимая это, новая власть первым делом начала «завоевание» театра.

В Петрограде работали три казенных театра: Мариинский, Михайловский и Александринский. Они обладали всемирной славой, составляющей гордость российской сцены, прославленными труппами и блестящим репертуаром. Революция вторглась в творчество.

В.Э.Мейерхольд в публичном докладе «Революция и театр» заявлял, что только приход в зрительный зал крестьян, солдат, рабочих, прогрессивной интеллигенции возродит сценическое искусство, сделает его достоянием революции [там же]. Но на деле процесс демократизации театральной аудитории после Февраля 1917 мало коснулся широких масс трудящихся. Театр нового типа возник только после Октября 1917 г.

С первых дней новая власть особое значение придавала вопросам культуры. 9 ноября 1917 г. был издан декрет «Об учреждении Государственной комиссии по просвещению». При Комиссии предполагалось иметь «Отдел искусств». Если в царской России императорскими театрами ведало Министерство двора, то теперь театры приравнивались к органам просвещения народа.

Одновременно художественно-репертуарные комитеты Мариинского и Александринского театров получили обращение наркома с призывом встретиться и обсудить вопросы, волнующие обе стороны. Деятели сцены сами должны были сделать выбор, только от них зависело, как будут складываться взаимоотношения театра с государством. Но актеры ответили на призыв наркома отказом. Нарком настойчиво в статьях и письмах объяснял актерам политику Советской власти в области искусства и отношение к работникам этой сферы.

Вскоре Луначарский выступил с развернутой программой деятельности Советской власти в области театрального строительства вообще и в сфере регулирования жизни старейших театров страны в частности. Эта программа была сформулирована им в большой статье «О задачах государственных театров». Основной пафос статьи сводился к тому, что в условиях диктатуры пролетариата каждый настоящий художник должен подчинить свое творчество интересам трудящихся масс, что только сознательное служение художественной интеллигенции народу может явиться залогом подлинного расцвета искусства.

В феврале 1918 г. в структуре Наркомпроса был образован подотдел государственных театров. Тогда же при подотделе начал работать

совещательный Театральный совет. В марте 1918 г. принимается «Устав автономных государственных театров». Устав открывал перспективу самоуправления и поэтому был положительно воспринят в актерской среде. Хотя, документ оговаривал, что контроль над финансами и делопроизводством остается за государством.

На совещании 18 июня 1918 было решено обратиться к правительству с ходатайством о присвоении шести крупнейшим театрам страны звания академических и о создании ассоциации академических театров. Декрет «Об объединении театрального дела», подписанный Лениным и Луначарским 26 августа 1919 г., оградил права старейших театров от самочинных посягательств. Декрет закрепил форму управления академическими театрами, сложившуюся к тому времени, не предусматривая никаких перемен в их деятельности. Наконец, 7 декабря 1919 г. официально был установлен разряд ассоциированных академических театров. А 1 января 1920 г. Мариинскому, Михайловскому и Александринскому театрам Петрограда было присвоено наименование академических. Это позволило государственным театрам Петрограда сохранить свои творческие силы и занять ведущее место в ряду театров, работающих для народного зрителя.

Через три месяца после революции состоялись первые спектакли в государственных театрах: 23.01.1918 Мариинский театр дал первый спектакль для народа по доступным ценам – опера М.И.Глинки «Руслан и Людмила».

19 октября 1918 г., когда давали «Севильского цирюльника», Луначарский огласил еще не опубликованное постановление о введении звания народного артиста Северной области и о присвоении его Ф.И.Шаялину.

С весны 1918 г. Михайловский театр являлся вторым государственным оперным коллективом Петрограда. Французская труппа, игравшая в нем, покинула Советскую Россию, и по распоряжению А.В.Луначарского театр стал филиалом Мариинского. Затем в Михайловский из Мариинского были перенесены небольшие или более легкие для постановки оперы, игрались комические оперы и оперетты. (Кроме того, на сцене Михайловского театра музыкальные спектакли чередовались со спектаклями Александринского театра драмы). С декабря 1919 по март 1920 г. по указанию председателя Исполкома Петроградского Совета он был закрыт из-за топливного кризиса. Открылся театр уже в новом качестве Государственного академического театра комической оперы. Первой премьерой после открытия была опера «Ромео и Джульетта». Значительное место в репертуаре театра заняла

классическая оперетта. В следующих сезонах театр продолжал расширять свой репертуар. Но наименование театр комической оперы ограничивало репертуарные возможности крепнущего театрального коллектива, его деятельность выходила за рамки, предуказанные названием, и в августе 1921 г. он был окончательно переименован в Малый Петроградский государственный академический театр. У него сложился свой контингент зрителей, публика полюбила этот театр.

После Октябрьской революции Александринский театр по-прежнему возглавлял список ведущих драматических театров страны и не мог пожаловаться на равнодушие зрителя. 16 февраля 1918 г. Александринский театр дал первый спектакль для рабочих и солдат. Слово перед началом спектакля произнес Луначарский. В этот день в театре играли «Ревизора» Н.В.Гоголя. По сообщению прессы спектакль прошел «подобно празднику возрождения».

Репертуар Александринского театра в 1917-1922 гг. был внушительным. Преобладала классика. Ставились пьесы Фонвизина, Грибоедова, Гоголя, Островского, Тургенева, Л.Н.Толстого и А.К.Толстого, Чехова, Горького и др. Из зарубежных авторов шли пьесы Мольера, Бомарше, Шиллера, Ибсена, Уайльда и др. авторов. Половина этого репертуара была поставлена заново или возобновлена. Такой афишей Александринский театр давно не мог похвастаться. Но театр находился в поиске, для него это был период переходный. Театр постепенно менялся, менялся его зрительный зал. В 1918 г. театр отверг революционную пьесу В.Маяковского «Мистерия-буфф» и инсценировал легенду Л.Н.Толстого «Петр Хлебник», постановку осуществил Мейерхольд. Новый зритель по-своему оценивал пьесы, иные принял, другие отбросил. Продолжая работать над народным репертуаром, осенью 1918 г. александринцы показали без прежних цензурных изъятий шедшую ранее историческую хронику П.И.Гнедича «Холопы». Постановка вызвала горячий отклик у рабочего зрителя, и, одобренный успехом, театр показал продолжение «Холопов» – историческую хронику «Декабристы». В ближайшие сезоны обе постановки шли чаще других пьес. Но преобладающей в репертуаре театра оставалась русская классика. Она помогала актерам сохранять свое мастерство.

Активную позицию по привлечению рабочих и солдат в театры занимали петроградские профсоюзы и культурно-просветительные организации. С начала сезона 1919/20 гг. были аннулированы все абонементы в государственные театры. Это мероприятие избавило театры от консервированного состава публики и, как писала пресса, от «монополии

группы театралов». Одной из форм поощрения ударников труда Петрограда стала организация для них академическими театрами специальных спектаклей. Билеты частично распространялись бесплатно, частично продавались по единой расценке. А с 15 февраля 1921 г. в соответствии с принципами военного коммунизма билеты во все академические театры предоставлялись бесплатно для организованного зрителя. Бюджетный дефицит театров покрывало государство.

С целью приблизить театры к народному зрителю профессиональные союзы организовывали выездные спектакли трупп академических театров на фабрики и заводы, в рабочие, солдатские, матросские клубы и театральные площадки. Когда Петроград перешел на осадное положение и обычные спектакли прекратились, театры систематически играли для солдат и матросов Красной Армии, организуя выезд театральных бригад на фронт.

Искусство 1940–50-х гг.

В 1947 г. была создана Академия художеств СССР, и к 50-м гг. в области изобразительного искусства утвердилась жёсткая учебно-производственная система. Будущий художник должен был пройти ряд обязательных этапов: художественную школу, училище или институт. Своё обучение он, как правило, заканчивал большой тематической картиной и затем становился членом Союза художников, периодически представляя на официальные выставки новые работы. Государство являлось главным заказчиком и покупателем этих произведений.

В советской живописи конца 50-х — начала 60-х гг. утвердился «суровый стиль». Название, придуманное критиками, относилось прежде всего к работам художников из молодёжной секции Московского отделения Союза художников (МОСХ), обратившихся к традициям отечественной живописи 20-х гг. Это было обусловлено социально-политическими причинами: после разоблачения культа личности И. В. Сталина провозглашался возврат к идеалам революционной эпохи, не искажённым сталинским правлением.

Источником вдохновения для мастеров «сурового стиля» стала жизнь простых людей, которую они передавали в возвышенно-поэтическом духе. Художники воспевали судьбы современников, их энергию и волю, «героику трудовых будней». В «Наших буднях» (1960 г.) Павла Фёдоровича Никонова (1930—1998) и «Плотогонах» (1961 г.) Николая Ивановича Андропова (родился в 1929 г.) изображения обобщены и лаконичны. Основой выразительности служат большие плоскости цвета и линейные контуры фигур. Картина становится похожей на плакат или гравюру.

Некоторые мастера в противоположность навязываемой соцреализмом тематической картине обратились к «низким» в академической иерархии жанрам — портрету, пейзажу, натюрморту. Их камерные, интимные произведения не представляли собой оппозиции социалистическому реализму: создававшие их художники просто занимались живописью.

Советское кино. Общая характеристика

Началом эры кино в России считается 1896 год. Именно в этом году на экранах отечественных кинотеатров были показаны картины братьев Люмьер.

Эпоха синематографа в России (1896-1917)

Долгое время на территории нашей страны транслировались зарубежные киноленты. Первый российский фильм «Понизовая вольница» (известный еще как «Стенька Разин») был снят лишь в 1908 году режиссёрами Александром Дранковым и Владимиром Ромашковым. В нем в нескольких сценах был проиллюстрирован сюжет народной песни.

В основу других дореволюционных отечественных игровых кинолент также были положены исторические сюжеты или произведения русских писателей. Например, в первой полнометражной российской киноленте «Оборона Севастополя», которая была снята в 1911 г., режиссёры Александр Хажонков и Василий Гончаров попытались воспроизвести одноименное историческое событие: картину завершали кадры выживших защитников города. В это же время увидели свет и первые экранизации известных повестей и романов: снятая по одноимённому роману Тургенева кинолента «Дворянское гнездо» (1915 г., режиссёр – В. Гардин) и «Пиковая дама» (1916 г., режиссёр – Я. Протазанов), в основу которой была положена одноимённая повесть Пушкина.

В годы Первой мировой войны в Россию практически перестали завозить зарубежные картины, что благоприятным образом повлияло на развитие отечественной киноиндустрии. Только за один 1916 год было снято около 500 картин! В основном, это были уголовно-приключенческие фильмы, салонные мелодрамы и комические киноленты, которые своим успехом в значительной степени обязаны первой русской кинодиве Вере Холодной. Таким образом, перед началом Октябрьской революции отечественные кинематографисты уже имели достаточный опыт в создании разножанровых кинокартин.

После Октябрьской революции молодая советская власть всеми силами пытается сделать кинематограф орудием идеологической борьбы. В сборнике «Кинематограф» за 1919 год было сказано, что новый жанр искусства должен

стать могучим агитатором, безмолвным пропагандистом и книгой для неграмотных. Для решения этих задач на экраны регулярно выходят агитационные короткометражки на злобу дня: «Мир хижинам – война дворцам!», «Красноармеец, кто твой враг?», «На фронт!»

В это время большой популярностью пользуется приключенческий фильм «Красные дьяволята», снятый режиссёром И. Перестиани в 1923 году. А легендарный «Броненосец Потемкин» (1925 г.) Сергея Эйзенштейна даже вошел в перечень лучших фильмов человечества, который был определен в результате международного голосования. В киноленте была воспроизведена череда событий: отказ матросов от червивого борща, восстание на судне, расстрел солдатами толпы на ступеньках одесской лестницы, залп орудий броненосца, поднятие красного флага на мачте. Фильм был снят в определённом политизированном контексте, однако в нем был сделан упор на связанные с гуманистическими традициями общечеловеческие мотивы. Ярчайшим подтверждением этого может служить эпизод на одесской лестнице. Здесь режиссёр показал спускающуюся сверху безликую шеренгу солдат и в противовес ей мгновенные зарисовки человеческих судеб: коляска с ребенком, бегущая по лестничным уступам, и обезумевшая от горя мать с телом застреленного сына на руках.

Значительное внимание в это время уделялось и воспитательным фильмам, среди которых можно выделить «Путевку в жизнь» (1931 г.) режиссёра Николая Экка.

Тогда же появляется и жанр звуковой комедии, звездами которой были Любовь Орлова, Леонид Утесов, Владимир Зельдин и Марина Ладынина. В эти годы на экраны выходят такие шедевры советского кинематографа, как: «Веселые ребята» (1934 г.) режиссёра Григория Александрова и снятые Иваном Пырьевым киноленты «Богатая невеста» (1937 г.), «Трактористы» (1939 г.), «Свинарка и пастух» (1941 г.).

Основной задачей фильмов, появившихся в годы ВОВ (1941-1945), было поднятие боевого духа граждан. Однако антифашистский лейтмотив картин совсем не исключал юмор, проникновенные интонации и лирику. Самыми известными кинолентами военных лет стали: снятые в 1943 году «Жди меня» Александра Столпера и «Два бойца» Леонида Лукова, а также вышедший на экраны в 1944 году фильм Ивана Пырева «В 6 часов вечера после войны». Благодаря этим лентам широкая известность пришла и к актерам Валентине Серовой, Марку Бернесу и Евгению Самойлову.

После окончания ВОВ появляется множество экранизаций современных на тот момент произведений. Так, в 1946 году Александр

Столпер снял «Повесть о настоящем человеке» по произведению Б. Полевого. В 1948 году увидела свет «Молодая гвардия» режиссёра Сергея Герасимова, в основу которой был положен роман А. Фадеева. А в 1972 году Станиславом Ростоцким была экранизирована повесть Б. Васильева «А зори здесь тихие...». Тогда же снимается ряд кинобиографий (например, «Мусоргский» (1950 г.) Григория Рошаля), лент, рассказывающих о жизни рабочего класса («Большая семья» (1954 г.) Иосифа Хейфица, «Высота» (1957 г.) Александра Зархи), фильмов, в ином ключе освещающих события ВОВ («Летят журавли» (1954 г.) Михаила Калатозова, «Баллада о солдате» (1959 г.) Григория Чухрая).

Эти же годы стали расцветом комедийного жанра советского кино. На экраны выходят ставшие классикой юмористические фильмы Ивана Лукинского («Солдат Иван Бровкин» и «Иван Бровкин на целине»), Эльдара Рязанова («Карнавальная ночь», «Дайте жалобную книгу», «Берегись автомобиля», «Служебный роман»), Юрия Чулюкина («Девчата» (1961 г.)), Леонида Гайдая («Операция «Ы» и другие приключения Шурика», «Бриллиантовая рука», «Иван Васильевич меняет профессию»), Георгия Данелии («Джентельмены удачи» (1971 г.)).

В кинематограф приходит новое поколение режиссёров, ярчайшим представителем которого становится Андрей Тарковский, снявший «Солярис», «Зеркало» и «Сталкер».

Новое видение получают в кинолентах и классические русские и зарубежные литературные произведения. На экраны выходят «Гамлет» Г. Козинцева, «Война и мир» С. Бондарчука, «Братья Карамазовы» И. Пырьева.

В 80-х годах советские фильмы всё чаще демонстрируются в капиталистических странах и получают всемирное признание.

Искусство 1960 – 1980-х гг. Театральное искусство 1960-1980 х гг.

В 60-х гг. начался новый важный этап в истории отечественной культуры. В кругах творческой интеллигенции – литераторов, художников, кинематографистов (позднее их назвали «шестидесятниками») – формировалась всё более мощная оппозиция официальному искусству, идеологическому диктату со стороны государства. Ярче всего феномен «шестидесятничества» проявился в «неформальной» деятельности: «самиздате», авторской песне, полуофициальных выставках и т. п.

Важным источником художественной информации стали выставки современного западного искусства, проведённые в Москве в конце 50-х – начале 60-х гг. в рамках Всемирного фестиваля молодёжи и студентов (1957 г.) и после него. В залах московского Государственного музея

изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и ленинградского Эрмитажа открылись постоянные экспозиции французской живописи рубежа XIX—XX вв. обеих сторон — не только властями, но и самими художниками. Для многих «неформалов» он послужил началом карьеры на Западе. Спустя некоторое время после выставки «нонконформисты» ушли «в подполье»: они устраивали показы своих работ на частных квартирах, иногда в клубах и кафе, а также в научно-исследовательских институтах. Некоторые художники нашли покровителей и покупателей в среде научно-технической интеллигенции.

Следующим крупным выступлением «нонконформистов» стала выставка на пустыре в московском районе Беляево (1974 г.), которую городские власти в присутствии иностранных журналистов разогнали с помощью бульдозеров (она вошла в историю как «Бульдозерная выставка»). Событие получило международную огласку, и спустя две недели уже с разрешения властей в Измайлове состоялась новая выставка на открытом воздухе. С тех пор в официальных экспозициях, в частности на выставках, проходивших в Москве на Малой Грузинской улице с 1974 г. до середины 80-х гг., допускалось большее разнообразие тем, традиций, манер исполнения.

В 70–80-х гг. среди «нонконформистов» всё более популярными становились формы авангардного искусства, такие, как акции, хэппенинги, перформансы. Здесь художник представлял не какую-либо работу, а самого себя как носителя идеи. Произведения стали частью (реквизитом) театрализованного действия или иллюстрацией к художественной программе.

В 80–90-х гг. русское искусство развивалось параллельно западному. Возникли частные галереи (М. Гельмана, А. Салаховой и др.), поддерживающие «нетрадиционные» формы искусства. Сегодня произведения мастеров самых разных направлений можно видеть на крупнейших экспозициях, включая выставки в Государственной Третьяковской галерее и Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

В период Великой Отечественной войны 1941–1945 и в первые послевоенные годы на первый план закономерно вышла патриотическая драматургия как на современные, так и на исторические темы. После войны широкое распространение получили пьесы, посвященные международной борьбе за мир.

В 1950-е в СССР был издан ряд постановлений, направленных на повышение качества драматургии. Была осуждена т.н. «теория

бесконфликтности», провозглашавшая единственно возможным драматургический конфликт «хорошего с лучшим». Пристальный интерес правящих кругов к современной драматургии обуславливался не только общими идеологическими соображениями, но и еще одной дополнительной причиной. Сезонный репертуар советского театра должен был состоять из тематических разделов (русская классика, зарубежная классика, спектакль, посвященный юбилейной или праздничной дате, и т.д.). Не менее половины премьер должны были готовиться по современной драматургии. Желательным было, чтобы основные спектакли ставились не по легким комедийным пьесам, но произведениям серьезной тематики. В этих условиях большинство театров страны, озабоченных проблемой оригинального репертуара, искали новые пьесы. Ежегодно проводились конкурсы современной драматургии, журнал «Театр» в каждом выпуске публиковал одну-две новые пьесы. Всесоюзное агентство по авторским правам для служебного театрального пользования издавало ежегодно несколько сотен современных пьес, закупленных и рекомендованных к постановке министерством культуры. Однако самым интересным и популярным в театральных кругах центром распространения современной драматургии был источник полуофициальный – машбюро ВТО (Всесоюзного театрального общества, позднее переименованного в Союз Театральных деятелей). Туда стекались новинки драматургии – как официально одобренные, так и нет. Машинистки распечатывали новые тексты, и в машбюро за небольшую плату можно было получить практически любую только что написанную пьесу.

Общий подъем театрального искусства в конце 1950-х повлек за собой и подъем драматургии. Появились произведения новых талантливых авторов, многие из которых определили основные пути развития драматургии ближайших десятилетий. Примерно в этот период сформировались индивидуальности трех драматургов, чьи пьесы много ставились на протяжении всего советского периода – В.Розова, А.Володина, А.Арбузова. Арбузов дебютировал еще в 1939 пьесой Тая и оставался созвучным своему зрителю и читателю в течение многих десятилетий. Конечно, репертуар 1950-х–1960-х не исчерпывался этими именами, в драматургии активно работали Л.Зорин, С.Алешин, И.Шток, А.Штейн, К.Финн, С.Михалков, А.Софронов, А.Салынский, Ю.Мирошниченко, и др. Наибольшее количество постановок по театрам страны в течение двух-трех десятилетий приходилось на непритязательные комедии В.Константинова и Б.Рацера, работавших в соавторстве. Однако подавляющее большинство пьес всех этих авторов

сегодня известны лишь историкам театра. Произведения же Розова, Арбузова и Володина вошли в золотой фонд российской и советской классики.

Конец 1950 – начало 1970-х отмечены яркой индивидуальностью А. Вампилова. За свою недолгую жизнь он написал всего несколько пьес: «Прощание в июне», «Старший сын», «Утиная охота», «Провинциальные анекдоты» («Двадцать минут с ангелом» и «Случай с метранпажем»), «Прошлым летом в Чулимске» и неоконченный водевиль «Несравненный Наконечников». Вернувшись к эстетике Чехова, Вампилов определил направление развития российской драматургии двух последующих десятилетий. Главные драматургические удачи 1970–1980-х в России связаны с жанром трагикомедии. Это были пьесы Э. Радзинского, Л. Петрушевской, А. Соколовой, Л. Разумовской, М. Рощина, А. Галина, Гр. Горина, А. Червинского, А. Смирнова, В. Славкина, А. Казанцева, С. Злотникова, Н. Коляды, В. Мережко, О. Кучкиной и др. Эстетика Вампилова оказала опосредованное, но ощутимое влияние и на мэтров российской драматургии. Трагикомические мотивы ощутимы в пьесах того времени, написанных В. Розовым («Кабанчик»), А. Володиным («Две стрелы», «Ящерица», сценарий кинофильма «Осенний марафон»), и особенно А. Арбузовым («Мое загляденье», «Счастливые дни несчастливого человека», «Сказки старого Арбата», «В этом милом старом доме», «Победительница», «Жестокие игры»).

Не все пьесы, особенно молодых драматургов, сразу доходили до зрителя. Однако и в то время, и позже существовало множество творческих структур, объединяющих драматургов: Экспериментальная творческая лаборатория при театре им. Пушкина для драматургов Поволжья, Нечерноземья и Юга РСФСР; Экспериментальная творческая лаборатория драматургов Сибири, Урала и Дальнего Востока; проводились семинары в Прибалтике, в Домах творчества России; в Москве был создан «Центр драматургии и режиссуры»; и т.д. С 1982 выходит альманах «Современная драматургия», публикующий драматургические тексты современных писателей и аналитические материалы. В начале 1990-х драматурги Санкт-Петербурга создали свое объединение – «Домик драматурга».

Тэма 14. Мастацтва беларускіх зямель IX – XVI ст.

Уводзіны. Асноўныя перыяды развіцця беларускага мастацтва

Беларускі народ за сваю шматвяковую гісторыю стварыў самабытную культуру, якая ўвайшла ў славянскую і агульнаэўрапейскую прастору.

Гістарычны шлях станаўлення і развіцця беларускай культуры даволі складаны. Вытокі беларускага мастацтва звязаны з першабытным грамадствам, эпохай палеаліту. З'яўленне мастацтва ў жыцці чалавека адносіцца да далёкага перыяду гісторыі, калі ён пачаў ствараць прадметы хатняга ўжытку і прылады працы. У працэсе практычнай дзейнасці ў нашага продка пачало абуджацца пачуццё прыгажосці. Яго прыцягвала гармонія навакольнага прыроднага асяроддзя, чалавечага цела. Усё гэта не магло не адбіцца на прадметах быту, якія вырабляў першабытны чалавек.

Сведчаннем ранняй рамеснай дзейнасці на тэрыторыі сучаснай Беларусі з'яўляюцца старажытныя археалагічныя помнікі. Даследаванне прылад працы, выяўленых пры раскопках, паказвае: гэта не толькі прадметы хатняга ўжытку, але і ў пэўнай ступені творы прыкладнога мастацтва. Першыя прыкметы ўзнікнення выяўленчага мастацтва ў Беларусі адносяцца да эпохі позняга палеаліту. Пры даследаванні стаянкі першабытнага чалавека ў вёсцы Елісеевічы Бранскай вобласці знойдзена шмат караляў з ракавінак і некалькі пласцінак з біўня маманта, упрыгожаных геаметрычным арнамантам, невялікая пятнаццацісантыметровая, выразаная таксама з біўня маманта, статуэтка жанчыны. Формы яе цела перададзены выразна і пластычна, што сведчыць аб зараджэнні ў першабытнага чалавека рэалістычнага ўспрымання навакольнага свету.

Чалавек гэтага часу займаўся паляваннем, збіральніцтвам, выкарыстоўваў каменныя і касцяныя прылады працы. Да часу сярэдняга палеаліту адносіцца пачатак здабывання агню, новыя, больш дасканалыя спосабы апрацоўкі каменю. Разнастайнымі становяцца прылады працы, – скрабкі, ручныя рубілы, – што было значным крокам у прагрэсіўным развіцці чалавека.

У эпоху палеаліту ўзнікаюць прымітыўныя рэлігійныя вераванні, якія ў далейшым аказалі вялікі ўплыў на развіццё мастацтва, вызначылі яго характар. Гэта былі фантастычныя адлюстраванні рэчаіснасці ў свядомасці чалавека, цесна звязаныя таксама з культам продкаў, замагільным культам і адпаведнымі абрадамі.

Да эпохі позняга палеаліту адносяцца знаходкі ўпрыгожанняў. У большасці гэта былі прыстасаваныя прыродныя формы – зубы жывёл, ракавіны з прасвідраванымі адтулінамі, касцяныя трубачкі. Значнае месца ў мастацкай дзейнасці чалавека позняга палеаліту займаюць таксама скульптурныя вырабы, прадметы культу, упрыгожанні. Часцей за ўсё яны вырабляліся з косці, крэмна, а ўпрыгожанні – з бурштыну.

У мезаліце (IX – V тыс. да н.э.) адбываюцца важныя змены ў характары жыцця першабытнага грамадства. У іх аснове ляжыць вынаходства лука, стрэл з крэмневымі наканечнікамі, прыручэнне дзікіх жывёл, засяленне лясной зоны. Людзі гэтага часу карысталіся крэмневымі прыладамі працы: нажамі, скрабкамі, разцамі разнастайнай формы, якія вырабляліся спосабам абіўкі. Часцей за ўсё крэмневыя дэталі замацоўваліся ў пазах трымальнікаў. Знаходкі такога тыпу былі зроблены ў паўднёвых раёнах Беларусі (Петрыкаўскі раён, стаянкі Беласарока, Юравічы, Лескавічы).

Прымітыўнае мастацтва эпохі неаліту (V – III тыс. да н. э.) было акрэслена арнамантам і скульптурай. Гэту выснову можна зрабіць на падставе знойдзеных твораў старажытных майстроў, якія маюць дэкаратыўна-прыкладны і культывы характар. Арнамент быў часцей за ўсё геаметрычным і меў выгляд хвалістых, ламаных ліній, зігзагаў, рысак, кропкавых паглыбленняў. Ім упрыгожвалі прылады працы, прадметы, якія, на думку археолагаў, выкарыстоўваліся ў магічных абрадах. Існаванне мацярынска-радавой абшчыны стварыла культ жанчыны, што адлюстравалася ў тагачаснай скульптуры. Невялікія па памерах фігуркі жанчын выразалі з косці, каменю. Іх аўтары падкрэслівалі перш за ўсё біялагічны пачатак, гіпертрафіруючы ў выявах асобныя часткі цела, што, магчыма, павінна было ўвасабляць вобраз прамаци, ідэю плоднасці. Гэтаму садзейнічаў працэс пераходу ад прысвойваючага вядзення гаспадаркі (паляванне, рыбная лоўля, збіральніцтва) да вытворчых форм (земляробства, жывёлагадоўля). Важным дасягненнем неаліту з'яўляецца пачатак вырабу глінянага посуду, узнікненне прадзення і ткацтва. Гліняны посуд, пераважна востраканечнай формы з конусападобным дном, выраблялі ўручную, упрыгожвалі арнамантам і абпальвалі. Выкарыстанне і размяшчэнне арнаменту было самым разнастайным, а яго характар сведчыць аб развітым пачуцці формы ў старажытных майстроў. Найбольш часта сустракаюцца вырабы з геаметрычным вузорам, які наносілі зубчастым штампам, пальцамі, пазногцямі, заостранымі палачкамі (знаходкі з басейна Прыпяці – паселішча Лысая Гара, в. Кругліца, паселішча ля в. Рудакова Слонімскага раёна).

У часы позняга неаліту (III тыс. да н. э.) атрымлівае распаўсюджанне кераміка шарападобных і пласкадонных форм (гаршкі, амфары, міскі) з выявамі жывёл, птушак, якія па свайму выгляду нагадваюць арнамент.

На Асавецкай стаянцы ў Бешанковіцкім раёне былі знойдзены выява ляся, выразаная з рога, некалькі выяваў галавы чалавека, фігуркі птушак, падвескі і пацеркі з бурштыну, зубоў жывёл. У параўнанні з палеалітычнымі фігуркамі жанчын, дзе галоўным быў біялагічны пачатак, у неалітычнай

скульптуры асноўная ўвага надаецца выяўленню мужчынскіх вобразаў, галавы, твару. Такага роду скульптура, прадметы культу, упрыгожанні маюць падабенства са знаходкамі ў паўднёва-ўсходняй Прыбалтыцы, на паўночна-ўсходніх тэрыторыях Расіі.

У эпоху бронзы (кан. III – пач. II тыс. да н.э.) назіраецца пашырэнне матэрыяльнай дзейнасці чалавека. Адначасова з каменнымі прыладамі працы выкарыстоўваюцца медныя і бронзавыя сякеры, наканечнікі коп'яў, долаты, нажы, разнастайныя ўпрыгожанні, Пры гэтым вырабы з каменю вызначаюцца добрай апрацоўкай. Пашырэнне аб'ёму вытворчасці прылад працы, паляпшэнне іх якасці прывяло да абмену, услед за чым прыходзіць і маёмасны падзел грамадства. Чалавек пасяляецца ў найбольш зручных для вядзення гаспадаркі месцах – на берагах вадаёмаў, на ўрадлівых землях.

У развіцці мастацтва бронзавага веку асаблівую ролю пачынае адыгрываць рэлігія. Пашыраецца і ўскладняецца касмаганічны культ і культ продкаў. Пахаванні бронзавага веку вядомы двух тыпаў – трупалаженні і трупалахаванні (курганы ля в. Хадасевічы Рагачоўскага раёна, грунтавыя магільнікі ва ўрочышчы Стрэліца Веткаўскага раёна).

Пераважнае развіццё арнаментальнага падыходу ў мастацкай дзейнасці чалавека прывяло да значнага памяншэння колькасці скульптурных выяў у эпоху бронзы. Тым жа, што вядомы зараз, маюць ясна выказаны магічны характар. Так, у верхніх пластах паселішча ля в. Асавец (Бешанковіцкі раён) была знойдзена касцяная скульптура ў выглядзе галавы чалавека. Мяркуючы па яе форме і наяўнасці адтуліны для нашэння, яна выкарыстоўвалася ў рытуальных і магічных абрадах.

З разлажэннем у першым тысячагоддзі да нашай эры першабытнаабшчыннага ладу ва ўсходніх славян пачынае мяняцца і характар іх гаспадарчай дзейнасці. У сувязі з развіццём земляробства вялікае значэнне набывае вытворчасць рамесных вырабаў. Здабыча і коўка жалеза адкрылі вялікія магчымасці для развіцця кавальскага і ювелірнага рамёстваў. Удасканаленне майстэрства рамеснікаў мела вялікае значэнне для развіцця дэкаратыўнага-прыкладнага мастацтва. Тагачасныя рамяство і мастацтва былі цесна звязаны. Нярэдка ў адной асобе выступаў і рамеснік, і мастак.

Наступным важным этапам у развіцці мастацтва першабытнага грамадства з'яўляецца жалезны век (VII – VI стст. да н. э.). Ён звязаны з пачаткам здабывання жалеза. Выраб прылад працы з больш трывалага металу садзейнічаў наакупленню матэрыяльных каштоўнасцей спачатку ў родзе, а потым у асобных сем'ях. Гэта паскорыла распад першабытнаабшчынных і сфарміравала прадумовы для зацвярджэння феадальных адносін. У эпоху

жалеза на тэрыторыі Беларусі і суседніх землях складваюцца ўстойлівыя этнічныя ўтварэнні, на аснове якіх у пачатку II – канцы I ст. да н. э. узнікаюць сучасныя ўсходнеславянскія і балтамоўныя народы.

У эпоху жалеза вялікай разнастайнасцю вызначаецца кераміка. Пры раскопках месц жылля старажытнага чалавека найбольш часта сустракаюцца гаршкі і жбаны цюльпанападобнай і цыліндрычнай формы, падстаўкі, кубкі, патэльні, міскі. Амаль усе вырабы ўпрыгожваліся арнамантам. Яго характар сведчыць аб адносна высокім узроўні эстэтычных уяўленняў людзей таго часу, а таксама аб сувязі гэтых уяўленняў з вераваннямі.

У выніку археалагічных раскопак былі знойдзены шматлікія скульптурныя выявы. Большасць з іх насіла культавы характар і была амулетами. Часцей сустракаюцца выявы жывёл і птушак, радзей – чалавека. Да часоў першабытнаабшчыннага ладу адносіцца зараджэнне манументальнай скульптуры. Тэматыка яе вызначалася язычніцкай міфалогіяй. У дрыгавічоў, радзімічаў і крывічоў, што насялялі тэрыторыю сучаснай Беларусі, было даволі шмат язычніцкіх бажастоў, якім яны пакланяліся і прыносілі ахвяры, чые скульптуры стваралі. На жаль, большасць з іх, асабліва драўляных, не захаваліся да нашага часу.

З прыняццем старажытнай Руссю хрысціянства ўсе язычніцкія ідалы былі знішчаны. Да нас дайшло літаральна некалькі каменных выяў. Чатырохтварны ідал, знойдзены ў 1848 г. у раце Збруч, мае выгляд чатырохграннага слупа, завершанага галавой з чатырма тварамі. Так званы «шклоўскі ідал» знойдзены ў 1963 г. на беразе ракі Серабранка – прытока Дняпра. Гэта манументальная скульптура з пясчаніка мае вышыню 120 см і вагу 250 кг. Форма яе – цыліндрычная. Твар старажытнага бажества ўзбуйнены ў параўнанні з фігурай. Вельмі абагуленыя формы надаюць скульптуры манументальнасць. Такая прымітыўная апрацоўка, напрыклад, уласцівая галаве антрапаморфнага ідала з каменя-ракушачніка вышынёй 46 см, знойдзенага пры раскопках на ўскраіне Слоніма. Язычніцкія культавыя выявы людзей і жывёл знойдзены і ў іншых месцах Беларусі. Так, у развалінах старажытнага будынка ў Віцебску адшукана залатая статуя язычніцкага бога.

Другі від старажытных манументальных скульптур – каменныя “бабы”. Найбольш цікавымі сярод іх з’яўляліся фігуры жанчын, знойдзеныя у Слонімскім раёне. Там жа былі выяўлены каменныя скульптуры гусака, гадзюкі і іншых жывёлін. Найбольш старажытным адлюстраваннем першага тысячагоддзя да нашай эры з’яўляецца фігурка з абпаленай гліны вышынёй 3,5 см, якая ўяўляе старога з барадой, зачасанымі валасамі (знойдзена паблізу

вёскі Багушевічы Бярэзінскага раёна). Першабытнае мастацтва мае вялікае пазнавальнае значэнне для вывучэння гісторыі культуры Беларусі.

У эпоху жалеза шматлікія плямёны падтрымлівалі рознахарактарныя сувязі са скіфамі, сарматамі, кельтамі, гарадамі паўночнага Прычарнамор'я (зарубянецкая культура), з плямёнамі, якія насялялі тэрыторыю сучаснай Польшчы і Прыбалтыкі (усходне-паморская культура).

Найбольш старажытнае жыллё на тэрыторыі Беларусі адносіцца да часоў неаліту. Прыкладам могуць быць жытлы, знойдзеныя каля в. Бердыж у Чачэрскім раёне і в. Юравічы ў Калінкавіцкім раёне. Гэтыя пабудовы, паглыбленыя ў зямлю і авальныя ў плане, былі зроблены з касцей буйных жывёл. Іх дахі нагадвалі шатровую канструкцыю. Звычайна ў цэнтры жытлаў знаходзіўся ачаг.

Больш складаныя прыклады жылля адносяцца да неаліту і эпохі жалеза і бронзы – зямлянкі, паўзямлянкі і надземныя будынкі. Рэшткі такіх жытлаў знойдзены пры раскопках неалітычных стаянак у далінах рэк Прыпяці, Сожа, Нёмана. У вярхоў'ях Дняпра адкрыты будынкі слупавой канструкцыі (Рагачоўскі раён). Жыллё гэтага часу звычайна перакрывалася конусападобнымі і двухсхільнымі дахамі.

У эпоху жалеза атрымліваюць распаўсюджанне разнастайныя па форме паселішчы. Сярод іх заслугоўваюць увагі ўмацаваныя гарадзішчы. Яны рамяшчаліся сярод лясоў і балот, на астравах, пагорках і мысах. Звычайна гарадзішчы мелі сістэму ўмацаванняў, якая складалася з валоў і рвоў, разнастайных драўляных канструкцый.

Другім прыкладам культуры будаўніцтва першабытнага ладу з'яўляюцца пахавальныя курганы. Напачатку яны былі калектыўнымі магільнікамі, затым месцам пахавання знаці. Формы і памеры пахавальных курганоў самыя разнастайныя: ад авальных, круглых да валападобных. З IX ст. большае распаўсюджанне атрымліваюць круглыя курганы.

У VII – VIII стагоддзях н. э. на тэрыторыі Беларусі фарміруюцца ўсходнеславянскія плямёны дрыгавічоў, радзімічаў, крывічоў. Гэты перыяд звязаны з распадам першабытнаабшчынных адносін і фарміраваннем феадальных.

Першабытныя людзі працавалі і жылі ў прыроднай прасторы пад адкрытым небам, у засені дрэў, у прымітыўных будынках альбо ў пачорах. З часам яны навучыліся ўзводзіць будынкі, ствараць так званую архітэктурную прастору, якая не проста абмежавана сценамі і дахам, але і эстэтычным развіццём асобы. Гэтую прастору людзі дзеля зручнасці абсталёўваюць рознымі рэчамі. Розныя тыпы будынкаў з'яўляюцца асновай архітэктурнага

асяроддзя Беларусі: існавалі гаспадарчыя і жылыя пабудовы; абарончыя; культавыя (храмы, касцелы). Да X ст. архітэктура Кіеўскай Русі – першай дзяржавы ўсходніх славян – была цалкам драўлянай. Пасля таго, як кіеўскі князь Уладзімір у 988 г. прыняў новую дзяржаўную рэлігію – хрысціянства, у Кіеў прыбылі і першыя візантыйскія дойдзіды. Яны прынеслі на Русь сістэму крыжова-купальнага храма.

Мастацтва старажытных зямель Беларусі 9 – 13 стст.

Беларусь знаходзіцца на духоўнай мяжы Усходняй і Заходняй Еўропы, на разломе іх культур і рэлігій, што, бясспрэчна, адбілася на спецыфіцы беларускага дойдзіства. Першыя гарады на тэрыторыі Беларусі ўзніклі ў перыяд ранняга сярэднявечча. Згодна з летапісам, у IX – XI стст. узніклі гарады: Полацк (862 г.), Тураў (980 г.), Заслаўе (канец X ст.), Мінск і Орша (1067 г.). У іх узводзяцца збудаванні самага рознага прызначэння: княжацкія харомы, царквы, манастыры.

Да ліку самых старых гарадоў Беларусі належыць Полацк. Ранняе паселішча ў раёне сучаснага Полацка ўзнікла на месцы ўмацаванага валамі гарадзішча, размешчанага ў нізоўях прытока Заходняй Дзвіны – Палоты. На мяжы X – XI стст. гэта ўжо быў добра ўмацаваны горад, плошча дзяцінца якога дасягала сямі гектараў.

Сафійскі сабор у Полацку – унікальны храм сярод святынь Еўропы, адзін з самых ранніх у старажытнай Русі і першы мураваны (каменны) на тэрыторыі Беларусі. Гэты старадаўні помнік з сапраўды асаблівай і сімвалічнай архітэктурай прадстаўлены ў Спіс сусветнай спадчыны ЮНЕСКА.

Сабор Сафії Прамудрасці Божай быў пабудаваны ў Полацку на правым беразе Заходняй Дзвіны ў XI стагоддзі. У сярэдзіне XVIII стагоддзя яго перабудавалі ў стылі віленскага (познебеларускага) барока. Аднак да нашых дзён ад храма XI стагоддзя дайшоў толькі фундамент і фрагменты муроўкі, слупоў і сцен, а таксама фрэскавыя роспісы другой паловы XI стагоддзя.

Цікава, што зараз дакладную копію Сафійскага сабора XI стагоддзя плануець пабудавать таксама на беразе Заходняй Дзвіны, але ўжо ў іншым горадзе – Віцебску.

Мураваны сабор у Полацку з’явіўся пасля сваіх «старэйшых сяцёр» у Кіеве і Ноўгарадзе, пабудаваных па ўзоры сабора ў Канстанцінопалі, і стаў чацвёртым у свеце храмам Святой Сафії.

Грэчаскае слова «сафія» азначае «мудрасць, майстэрства. Упершыню храм згадваецца ў «Жыцці прападобнай Ефрасінні Полацкай» і «Слове пра паход Ігараў» XII стагоддзя.

Будынак узводзілі ў 1044 – 1066 гадах па распараджэнні князя Ўсяслава Чарадзея. Сімвал незалежнасці і магутнасці Полацкага княства, храм нагадваў белы карабель, які плыве па Дзвіне. Полацкая Сафія стала праваслаўным і культурна-асветніцкім цэнтрам. Тут знаходзіліся бібліятэка, архіў, казначэйства, захоўваліся рэлігійныя святыні і праводзіліся прыёмы паслоў. У саборы быў і княскі магільны склеп, дзе археолагі знайшлі 16 саркафагаў.

Падчас вайны 1812 года ў сцяне сабора ў спецыяльна зробленай нішы захоўвалася свяшчэнная праваслаўная рэліквія – Крыж Ефрасінні Полацкай. У час Вялікай Айчыннай вайны ў саборы размяшчаўся гарнізонны касцёл нямецкіх войскаў. Да нашых дзён часткова захаваліся старадаўнія фрэскі. Цяпер Сафійскі сабор – адзін з буйнейшых культурных цэнтраў Беларусі. Гэта музей гісторыі архітэктуры і канцэртная зала. З 1985 года тут гучыць арган. У Сафійскім саборы штогод праходзяць Міжнародны фестываль старадаўняй і сучаснай камернай музыкі (сакавік-красавік) і Міжнародны фестываль арганнай музыкі «Званы Сафіі» (лістапад – снежань).

У першай палове XII ст. у Полацку склалася самастойная архітэктурная школа. Полацкія дойдлы выпрацавалі сваю будаўнічую тэхніку і форму будынка. Яна захавала старадаўнюю муроўку са «схаваным радам», хаця ўсе суседнія княствы ад яе на той час ужо адмовіліся. Асноўныя рысы, выпрацаваныя полацкімі дойдламі ўвасабляе Праабражэнская царква Спаса-Ефрасіньеўскага манастыра ў Полацку, якая была пабудавана паміж 1128 і 1156 гадамі дойдламі Іаанам. Храм знаходзіцца на высокім беразе ракі Палаты. Гэта аднагаловая пабудова невялікага памеру, простага плана. Манументальнасць яе знешняму выглядзе надае ярусная вонкавая кампазіцыя. Існуе павер’е, што сама Ефрасіння Полацкая, якая шмат зрабіла для развіцця пісьменнасці ў Полацку, і была ініцыятарам будаўніцтва гэтай царквы. Пачатковы выгляд яго значна змяніўся пасля рамонту ў XIX ст. Збудаванне заняло ганаровае месца ў гісторыі дойдліства і паклала пачатак распаўсюджанню пірамідальна-шатровых храмаў у Расіі, на Украіне і ў Беларусі.

Адным з найбольш значных помнікаў дойдліства раннефеадальнай эпохі на тэрыторыі Беларусі была Благавешчанская царква ў г. Віцебску (сярэдзіна XII ст.). Гэты аднакупальны, трохапсідны храм размяшчаўся на левым беразе Заходняй Дзвіны. Архітэктурна яго была простаай, але выразнай: сцены ажыўляліся толькі паўцыркульнымі кіламі і вертыкальнымі лапаткамі. На жаль, зруйнаваны ён ужо ў наш час.

Разам з полацкай архітэктурнай школай існавала іншая, больш

прагрэсіўная па сваіх будынках – гродзенская. Прыкладам работы вучняў гэтай школы з’яўляецца Барысаглебская (Каложская) царква. Размясцілася яна над Нёманам на Замкавай гары г. Гродна. З даўніх часоў гэта мясцовасць мела назву Каложа. Будынак адносіцца да шасціслупных храмаў крыжова-купальнай сістэмы. Сцены невялікага храма выкладзены з чырвонай цэгля. У іх умураваны паліраваныя плоскія цёмна-чырвоныя камяні, а таксама керамічныя пліты, пакрытыя глазурай жоўта-залатых і бірузова-зялёных таноў. Амаль васемсот гадоў упрыгожваюць яны фасады пабудовы. Ствараецца ілюзія інкрустацыі каштоўнымі каменнямі. У скляпенні і верхняй часткі ўнутраных сцен былі ўмураваны керамічныя гаршчкі – галаснікі. Гэты доўгі прыём змягчаў гук, забяспечваючы незвычайную акустыку. Падлога храма была пакрыта керамічнымі пліткамі зялёнага, жоўтага, і карычневага колеру, што ўтваралі арнаментальны дыван. За гады свайго існавання гэты ўнікальны помнік панёс значныя страты. Скляпенні яго і купал зніклі даўно, паўднёвая і частка заходняй сцяны абваліліся ў выніку апоўзня 1853 г.

Да XIII ст. звесткі аб мураваных крапасных збудаваннях на тэрыторыі Беларусі адсутнічаюць. Але ўжо ў перыяд феадальнай раздробленасці і распаду Кіеўскай дзяржавы з’яўляюцца першыя мураваныя збудаванні тыпу асобнай магутнай абарончай вежы, якая абкружалася землянымі і драўлянымі ўмацаваннямі. Падобныя вежы-данжоны ў VIII – XIV стст. былі пашыраныя таксама ў Польшчы, Скандынавіі, Прыбалтыцы, паўночна-заходняй Русі, на Валыні. Такія вежы ў XIII ст. увайшлі ў абарончую сістэму беларускіх гарадоў. З розных крыніц вядома пра вежы ў Полацку, Тураве, Гародні, Навагрудку, Бярэсці. Больш дасканалому тыпу ўзбраення спрыялі складаныя ваенныя і палітычныя абставіны, якія прымушалі нашых продкаў удасканалваць абарончыя збудаванні.

У раённым цэнтры Камянец Брэсцкай вобласці да цяперашніх дзён захавалася абаронна-вартавое збудаванне, вядомае як Белая Вежа. Летапіс сведчыць, што ўзведзена яна майстрам Алексай пры дапамозе мясцовых жыхароў у XIII стагодзі (паміж 1276 і 1288 гг.). Вежа круглая з вонкавым дыяметрам 13,6 м пры таўшчыні сцен 2,5 м. Вышыня – 29,4 м. Пяць яе ярусаў злучаны паміж сабой унутранай лесвіцай. А з трэцяга яруса можна было дабрацца да верхняй пляцоўкі таксама і па каменных прыступках, што знаходзіліся ў тоўстых сценах. Агульная плошча памяшканняў на ўсіх паверхах дасягала 300 кв. м., што дазваляла ў час абароны размясціць шмат воінаў. Змураваныя з цэгля сцены крыху нахіленыя ўнутр, не маюць звонку гарызантальных члянэнняў і завершаныя буйнымі зубцамі, адпаведнымі

агульным прапорцыям вежы. У гэтым помніку спалучыліся кампазіцыйныя, канструктыўныя і дэкаратыўныя прыёмы раманскай архітэктуры з раннегатычнымі. Складзена вежа з вялікапамернай цэглы цёмна-чырвонага і жаўтаватага колеру, якая на адным з шырокіх бакоў мае барозны. Такая цэгла ўжывалася на тэрыторыі Беларусі з XIII да канца XVII ст. і атрымала назву “пільчатка”. Пры яе будаўніцтве дойліды ўпершыню выкарысталі элементы цаглянай готыкі. Цяпер Камянецкая вежа ператворана ў філіял Брэсцкага краязнаўчага музея і стала месцам турысцкіх экскурсій.

XIII стагоддзе – перыяд татальнага абароннага дойлідства. Асноўным відам манументальнага будаўніцтва становяцца замкі князеў і магнатаў з магутнымі сценамі і вежамі, узведзенымі з вялізных валуноў і буйнапамернай цэглы, абведзеныя валамі і рвамі (вежа-данжон у Камянцы, замкі ў Лідзе, Крэве, Міры, Нясвіжы, Гродна). Праваслаўныя цэрквы ператвараюцца ў маленькія крэпасці, фланкіраваныя па кутах баявымі вежамі. У іх у выпадку ваеннай небяспекі збіралася насельніцтва з усёй аколiцы.

За часы свайго існавання беларускі народ стварыў выдатную і самабытную спадчыну. Нягледзечы на вялікія страты падчас шматлікіх разбуральных войнаў, на Беларусі захаваліся непаўторныя па сваёй прыгажосці і арыгінальнаму архітэктурнаму вырашэнню помнікі.

На Беларусі заўсёды быў вельмі інтэнсіўны працэс узаемадзеяння культур. Многія грамадска-культурныя плыні як з Усходу, так і з Захаду накладваліся на мясцовыя традыцыі, узбагачалі тым самым традыцыйную культуру і садзейнічалі развіццю новых плыняў.

Жывапіс з’яўляецца адным з самых распаўсюджаных відаў выяўленчага мастацтва, пры дапамозе тэхнічных сродкаў якога мы бачым акаляючы нас свет. Выконваючы свае творы на плоскасці, мастакі перадаюць аб’ёмную форму прадмета, паветраную і лінейную перспектыву, ідэю твора.

Развіццё беларускага жывапісу цесна звязана з мастацтвам такіх старажытных княстваў, як Полацкае, Турава-Пінскае, Віцебскае, Мінскае і інш. У той час пры дварах феадалаў, манастырах пісаліся іконы, афармляліся пакоі, ствараліся прадметы упрыгожання. З’яўленне жывапісу на драўляных дошках (ікананіс) паклала пачатак развіццю жанравай карціны, што стала асабліва прыкметна ў XIV – XVI стст.

Значнай часткай культуры старажытнабеларускіх зямель з’яўляецца жывапіс. Прыклады гэтага віду мастацтва, якое захавалася да нашых дзён, звязаны з манументальным жывапісам, кніжнай мініяцюрай, эмалевымі выявамі. Самымі старажытнымі фрэскамі, якія вядомы на тэрыторыі Беларусі, з’яўляюцца роспісы Сафійскага сабора ў Полацку. У сувязі з яго

рэканструкцыяй фрэскі захаваліся толькі ў трох усходніх апсідах, на ніжніх частках слупоў, на сценах склепа. Гэта сцэны «Еўхарыстыі» з выявамі Хрыста і апосталаў. Па захаваных фрагментах роспісаў можна меркаваць, што акрамя выяў фігур храм быў багата арнаментаваны. Найбольш часта сустракаецца раслінны і струменны (ён імітаваў мармуровую кладку) арнамент. У тэхнічным плане роспісы традыцыйныя. Масткі карысталіся тэмпернымі фарбамі, якія наносілі на вільготную вапнавую тынкоўку. Каларыстычныя пабудова фрэсак заснавана на прыглушаных шэрых, вохрыстых тонах. Такім чынам, роспісы Сафійскага сабора ў Полацку сведчаць не толькі аб арыентацыі на Кіеўскую мастацкую школу, але і аб пошуку і развіцці асабістых, самастойных шляхоў. Яны звязаны з эвалюцыяй старажытнарускага манументальнага жывапісу.

Больш высокім мастацкім узроўнем вызначаюцца фрэскі Вялікага сабора, Пятніцкай і Барысаглебскай царквы Бельчыцкага манастыра. Захаваныя матэрыялы абследаванняў пачатку XIX ст. і фрагменты роспісаў гэтых будынкаў даюць падставы сцвярджаць аб новым этапе развіцця Полацкай мастацкай жывапіснай школы. Па мастацкіх якасцях вельмі блізка да іх стаяць фрэскі Спаса-Праабражэнскага сабора Ефрасінеўскага манастыра. Яны былі выканы ў 40 – 50-х гадах XII стагоддзя. Гэта адзіны помнік, які дайшоў да нашага часу ў амаль непашкоджаным і першапачатковым варыянце. Сістэма роспісаў Спаса-Праабражэнскага сабора падобна да візантыйска-кіеўскай. У купале размешчана выява Спаса, на ветразях – выявы евангелістаў. У конусе апсіды знаходзіцца выява Маці Боскай Аранты. Роспісы паўднёвай і паўночнай сцен сабора пабудаваны таксама з арыентацыяй на візантыйскую схему. Яны падзяляюцца на некалькі ярусаў-рэгістраў. Распісаны таксама і ўнутраныя слупы, на кожнай грані якіх размешчаны выявы святых.

Акрамя манументальных роспісаў у Полацку да выдатных дасягненнеў жывапісу XII стагоддзя можна аднесці фрэскі ў Дабравешчанскай царкве ў Віцебску, Петрапаўлаўскай і Іаанабагаслоўскай царкве ў Смаленску. Манументальны жывапіс уключае насценны роспіс грамадскіх будынкаў, мазаіку. Для нас каштоўнасць уяўляюць роспісы віцебскай Благавешчанскай царквы XII ст., захаваныя толькі часткова, – адлюстраванне анёла, дэкор вакол праёмаў і уздоўж сцяны ля падлогі, а таксама роспіс алтара гродзенскай Барысаглебскай царквы, Спаса-Ефрасінеўскай царквы ў Полацку. У Беларусі многа помнікаў, напрыклад замкі ў Міры, Віцебску і іншых гарадах, якія былі распісаны фрэскамі.

Больш самастойным шляхам ішло развіццё манументальнага жывапісу ў Гродзенскай мастацкай школе. Да яе найбольш значных помнікаў належыць аднесці жывапіс алтарнай часткі царквы Барыса і Глеба (II пал. XII ст.) у Гродне. Блізка да іх стаяць фрэскі Барысаглебскай царквы ў Навагрудку.

Манументальны жывапіс старажытнабеларускіх зямель вызначаецца высокім узроўнем развіцця. Яго прыклады звязаны з буйнымі культурна-палітычнымі цэнтрамі. Рознячыся некаторымі дэталямі, яны сведчаць аб адзіным характары тэхнічных прыёмаў, аб адзінай сістэме размяшчэння жывапісных выяў у інтэр'еры, аб арыентацыі на візантыйскія традыцыі.

Асаблівасці развіцця жывапісу старажытнабеларускіх зямель паказвае кніжная мініяцюра. Кнігі гэтага часу пісаліся на пергаменце. Перапісчыкі карысталіся птушынымі, часцей за ўсё гусінымі, пёрамі ці спецыяльным спосабам падрэзанымі кавалачкамі трасніку. У якасці чарніла ўжывалі раслінныя адвары, якія мелі цёмна-карычневы або чорны колер. Мініяцюры выконваліся тэмпернымі фарбамі расліннага ці мінеральнага паходжання. Асноўная колеравая гамма мініяцюр – карычневая-вохрыстая, залацістая, чырвоная. Кнігі аздаблялі застаўкамі, ініцыяламі, буквіцамі, канцоўкамі. Але вядучая роля ў іх належыць мініяцюрам. Да найбольш вядомых адносяцца «Тураўскае Евангелле» (XI ст.), «Полацкае» (XIII – XIV стст.), «Аршанскае» (XII – XIII стст.) евангеллі, «Ізборнік Святаслава» (1073 г.).

Для рукапісаў ранняга перыяду характэрны візантыйскі стыль, заснаваны на выкарыстанні (асабліва ў арнаментцыі) простых раслінных і геаметрычных матываў.

У жывапісе старажытнабеларускіх княстваў прасочваецца ўплывы раманскага мастацтва. Распаўсюджаны на той час у культуры Заходняй Еўропы стыль не мог не закрануць і мініяцюры рукапісаў, што ствараліся на беларускіх землях. Яскравым прыкладам такіх ўплываў з'яўляецца «Кодэкс Гертруды», або «Трырскі псалтыр» (к. X ст.). Прывезены на Беларусь рукапіс, як мяркуюць вучоныя, быў дапоўнены мастакамі асобнымі аркушамі з партрэтнымі і сюжэтнымі выявамі: уладальніцы «Кодэкса Гертруды», яе сына Яраполка з сям'ёй («Каранаванне Яраполка», «Апостал Пётр з сям'ёй Яраполка», 1078 – 1087 гг.). Манера вырашэння гэтых мініяцюр значна адрозніваецца ад той, якая была характэрнай для старажытна-кіеўскіх рукапісаў. Выявы Кодэкса будуецца на спалучэнні дакладнай мадэліроўкі фігур, прадметаў, тонкіх колеравых пераходах і падкрэсленай урачыстай манументальнасці.

У XII – XIII стагоддзях асноўная роля у развіцці кніжнага жывапісу належыць Полацку. Верагодна, да Полацкай школы адносіцца «Служэбнік Варлаама Хутынскага» (кан. XII – пач. XIII ст.), мініяцюры якога з выявамі Іаана Златавуста і Васіля Вялікага сведчаць аб значным мастацкім і тэхнічным мастацкім узроўні рукапісаў таго часу. Такія ж высокія мастацкія якасці вызначаюць мініяцюры «Аршанскага» і «Універсітэцкага» (XIII ст.) евангелляў.

Развіццё кніжнага жывапісу старажытнабеларускіх зямель не праходзіла ізалявана. Візантыйскія, раманскія, і асабліва мясцовыя традыцыі вызначаюць высокі ўзровень гэтага віду мастацтва.

Высокім узроўнем вызначаецца дэкаратыўна-прыкладное мастацтва старажытнабеларускіх зямель. Яно цесным чынам звязана з характарам сацыяльна-эканамічных зносін феадальнага грамадства, развіццём рамёстваў: ганчарства, ткацтва, мастацкай апрацоўкі дрэва, косці і металу. Найбольш значнай часткай такіх твораў былі ўпрыгожанні. Гэта бранзалеты, пацеркі, падвескі, лунніцы, крыжы, котлы. Вырабляліся таксама зброя, конскі рыштунак і зброя, абклады кніг і абразоў. Майстры ўжывалі зярненне, гравіраванне, скань, эмаліраванне, чарненне, ліццё, чаканку – тыя віды апрацоўкі металаў, якія патрабавалі высокага майстэрства, дасканалы веданні тэхналогіі. Разнастайным было і аздабленне прадметаў побыту. У асноўным выкарыстоўваўся геаметрычны і раслінны арнамент, матывы жывёльнага свету, у якіх можна прасачыць водгукі старажытных язычніцкіх вераванняў, часта аб'яднаных з новай хрысціянскай сімволікай.

Характар развіцця дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва адлюстроўвае высокі ўзровень касцярэзнага майстэрства (грабяні, накладкі на калчаны, ручкі нажоў і лыжак, вухачысткі), кавальства, ткацтва, вырабаў са шкла (пацёркі, бранзалеты, скроневыя кольца, пярсцёнкі, устаўкі ў металічныя вырабы, посуд), скуры (паясы, абутак), дрэва (посуд, дробныя бытавыя рэчы), твораў бытавой і архітэктурнай керамікі (гліняны посуд, паліваныя керамічныя пліткі).

Значнай часткай помнікаў скульптуры з'яўляецца свецкая пластыка. У асноўным гэта невялікія па памерах вырабы, якімі карысталіся ў побыце: фігуркі шахмат, шматлікія рэльефныя накладкі, вухачысткі і г. д. (шахматная фігура «Насада» з Гродна, XII ст.; «Барабаншчык» з Ваўкавыска, XII ст.; фігурка «Музыкант» з Навагрудка, XII ст.).

Да пластыкі малых форм трэба аднесці віслыя пячаткі, якімі карысталіся члены княжацкіх сем'яў і прадстаўнікі духавенства. Вядомы пячаткі полацкага князя Ізяслава (X ст.), маці Ефрасінні Полацкай (XII ст.),

печатка полацкага епіскапа Дзіянісія (XII ст.), а таксама печаткі з Полацка, Пінска, Ваўкавыска, прыналежнасць якіх да канкрэтных асоб не высветлена.

Вядомым творам дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва старажытнабеларускіх зямель з'яўляецца крыж Ефрасінні Полацкай. Лёс гэтага выдатнага помніка трагічны. Пакінуты сярод “некаштоўных” рэчаў у Магілёўскім краязнаўчым музеі, ён быў вывезены ў Германію ў час Вялікай Айчыннай вайны. Зараз яго месцазнаходжанне невядома. Крыж быў зроблены ў 1161 годзе полацкім майстрам Лазарам Богшам. Даўжыня крыжа 51,8 см, верхняга перакрывавання – 14 см, ніжняга – 21 см. Твор выкананы з дрэва. Да кожнай яго грані былі прымацаваны залатыя, сярэбраныя і пазалочаныя пласціны, на якіх змешчаны выявы Хрыста, Іаана, Марыі, Мацфея, Пятра, Паўла, некаторых іншых святых.

Беларускае мастацтва XIV – XVI стст.

З другой паловы XIII стагоддзя пачынаецца працэс уваходжання беларускіх зямель у склад Вялікага княства Літоўскага. Ён суправаджаўся значнымі зменамі, як у сацыяльна-палітычным, эканамічным, так і культурным жыцці. Гэта быў час, напоўнены важнымі гістарычнымі падзеямі. Утварэнне Вялікага княства Літоўскага і далучэнне да яго беларускіх зямель абумовілі мноства прычын. Сярод галоўных – пагроза з боку Тэўтонскага ордэна і татара-манголаў. Менавіта яны падштурхоўвалі як літоўскіх, так і беларускіх князёў да аб'яднання. Працэс фарміравання Вялікага княства Літоўскага быў працяглым. Дынастычныя шлюбы, пагадненні (у рэдкіх выпадках закон) паміж асобнымі княствамі прывялі да федэратыўнага аб'яднання. У ім вядучую ролю адыгрывалі старажытнарускія формы кіравання дзяржавай з адпаведнымі законамі, мовай, рэлігіяй.

У 1385 годзе ў замку Крэва быў заключаны саюз (унія), па якому Ягайла абвясчаўся польскім каралём і атрымліваў новае імя Уладыслаў. Ён быў павінен пасля шлюбу з польскай каралевай Ядвігай далучыць да Польшчы Вялікае княства Літоўскае і ўвесці ў ім каталіцкую рэлігію. Гэта паслужыла пачаткам вострай унутрыдзяржаўнай барацьбы, якую ўзначаліў гродзенскі князь Вітаўт (брат Ягайлы). Ягайла і польскія магнаты вымушаны былі змяніць умовы Крэўскай уніі. Па заключанаму у Востраве 5 жніўня 1392 года пагадненне, за Вялікім княствам Літоўскім захоўвалася самастойнасць, а вялікім князем быў абвешчаны Вітаўт.

З гэтага часу правы карэннага насельніцтва праваслаўнага веравызнання пачынаюць паступова абмяжоўвацца, а роля беларускай культуры, раней афіцыйнай у дзяржаве, памяншацца. Разам з тым узнікненне

Рэчы Паспалітай садзейнічала пашырэнню разнастайных сувязей з краінамі Заходняй Еўропы.

Беларускае мастацтва XIV – XVI стагоддзяў нясе на сабе адбітак праблем і супярэчнасцей грамадска-палітычнага жыцця дзяржавы. Яго развіццё было бурным і імклівым. У гэты час назіраецца актыўнае засваенне традыцый рэнесанснай культуры, якая ўзбагачаецца нацыянальнымі рысамі. Не малую ролю адыграла таксама і багатая мастацкая спадчына старажытнабеларускіх княстваў, уздзеянне якой было вельмі значным. Пашырэнне ўзаемасувязей з заходнееўрапейскімі краінамі, перш за ўсё ў рэлігійных межах, спрыяла распаўсюджванню раманскага, гатычнага стыляў. Іх актыўнае ўваходжанне ў мастацкую практыку абумовілі і асабістыя, унутрыдзяржаўныя прычыны. Засваенне новых мастацкіх стыляў адбывалася ў розных відах культуры няроўна.

У XIV – XVI стагоддзях адбываецца імклівае развіццё выяўленчага мастацтва – жывапісу, графікі, скульптуры. Іх вызначае шэраг ўзаемазвязаных стыляў – готыка, рэнесанс, маньерызм. На характар выяўленчага мастацтва аказалі таксама значнае ўздзеянне багатыя традыцыі візантыйскай і старажытнарускай культуры.

Мастацтву Беларусі гэтага часу ўласціва цікавасць да паказу багатага ўнутранага свету асобы, яе маральнага аблічча. У жывапісе XIV – XVI стагоддзяў назіраецца імкненне да экспрэсіі, дынамікі, паказу драматычных сітуацый. Менавіта ў названы перыяд пачынаецца фарміраванне свецкіх форм мастацтва, якія дагэтуль не набылі адпаведных жанравых адрозненняў. Асабліва інтэнсіўна ў адзначаны перыяд развіваецца партрэт. Акрамя яго мастакі звярталіся да манументальных выяў, пісалі абразы.

У перыяд Вялікага княства Літоўскага беларускае мастацтва развівалася больш інтэнсіўна, нацыянальныя карані яго праніклі нават і на тэрыторыю Літвы. Асаблівага развіцця дасягнуў фрэскавы жывапіс пры каралі Ягайле (1385 – 1434 гг.) і сыне яго Казіміры (1447 – 1492 гг.).

Аб манументальным жывапісе XIV – XVI стагоддзяў больш вядома з літаратурных і архіўных крыніц. Іх даныя сведчаць, што фрэскавымі роспісамі былі ўпрыгожаны княжацкія палацы ў Віцебску, Троках, Крэве, Гродне, Полацку; цэрквы, касцёлы. Гэты жывапіс не захаваўся да нашага часу.

Самым значным помнікам манументальнага жывапісу XV стагоддзя, удзел у стварэнні якога прымалі беларускія мастакі, з'яўляюцца роспісы капліцы св. Тройцы ў Люблінскім замку. Плоскасці сцен асноўнага аб'ёму храма, яго апсіда, скляпенні пакрываюць сюжэтныя кампазіцыі,

арнаментальныя выявы. Па сваіх мастацкіх, стылістычных якасцях, зменах у размяшчэнні асобных сцэн, яны нагадваюць больш ранні жывапіс, напрыклад, храмаў Бельчыцкага Барысаглебскага манастыра ў Полацку, фрэскавыя цыклы наўгародскай царквы Фёдара Страцілата. Гэта асаблівасць, а таксама надпіс у самой капліцы, даюць падставы сцвярджаць, што яе фрэскавае ўбранне было выканана беларускімі жывапісцамі, якімі кіраваў майстар Андрэй.

У XIV – XVI стст. разам з манументальным інтэнсіўна развіваецца *станковы жывапіс*. Аб найбольш ранніх творах вядома з літаратурных крыніц, у якіх згадваюцца асобныя абразы і партрэтныя выявы, даецца іх апісанне. Беларускі іканапіс разглядаемага перыяду вызначаецца моцным уздзеяннем візантыйскіх і старажытна-рускіх традыцый. Але яны не столькі захоўваюцца, колькі развіваюцца і удасканалюцца мясцовымі майстрамі, якія выпрацоўваюць самастойныя правілы і схемы выяўлення святых, евангельскіх сюжэтаў, вышукваюць найбольш дасканалыя тэхнічныя прыёмы.

Для беларускага жывапісу XVI ст. адметнай рысай было ўздзеянне іканапісных прыёмаў на алтарныя абразы. Адбывалася спалучэнне заходнееўрапейскіх уплываў з візантыйска-старажытна-кіеўскай асновай.

Шляхі развіцця *графікі* ў XIV – XVI стст. акрэслены багатымі традыцыямі папярэдніх гадоў, зменамі ў грамадска-палітычным жыцці дзяржавы, суіснаваннем дзвюх рэлігій – каталіцызму і праваслаўя. Эвалюцыя гэтага віду мастацтва звязана з гісторыяй рукапіснай і друкаванай кнігі. У мініяцюрах, гравюрах старадрукаў знайшлі адлюстраванне новыя стылістычныя плыні, якія не толькі ішлі з-за мяжы, але і фарміраваліся на мясцовай глебе. У разглядаемы перыяд найбольш пашыранай была *кніжная мініяцюра*.

Мініяцюры маюць шмат агульнага з мастацтвам рукапіснай кнігі старажытнабеларускіх княстваў. Першаўзоры, кананічныя патрабаванні царквы прымушалі аўтараў ісці ўслед за візантыйскімі і балканскімі традыцыямі.

Рукапісы XIV – XVI стст. упрыгожваліся выявамі людзей, жывёл, фантастычных істот. Найбольш выдатным узорам можа быць “Мсціжскае евангелле”. На думку мастацтвазнаўцаў і гісторыкаў, яно было створана ў Мінску ў XIV ст., адкуль трапіла ў Мсціж.

Развіццё мініяцюры ў XIV – XVI стст. было імклівым. Стылістычная накіраванасць выяў мянялася адносна хутка. Так даследчыкі рукапісаў адзначаюць, што ўжо з XIV ст. пачынаецца адыход ад пануючых

візантыйскіх традыцый, значнае ўзмацненне рэалістычных рыс. Асабліва паказальнымі ў гэтым плане з'яўляюцца «Лаўрышаўскае евангелле», «Радзівілаўскі летапіс», «Служэбнік».

З'явай, якая мела для беларускай культуры выключныя па значнасці вынікі, можна лічыць пачатак кнігадрукавання. Рукапісная кніга не магла задаволіць патрэб тагачаснага грамадства. Яе магчымасці былі абмежаваны і даволі вялікім часам выканання, няздольнасцю хутка адрэагаваць на пэўныя падзеі, існаваннем твора толькі ў адзіным экзэмпляры. Кнігадрукаванне адкрыла шырокі шлях для кніжнай ілюстрацыі, станковай гравюры.

Развіццё беларускай графікі з другой паловы XVI ст. было вельмі імклівым. У друкарні Мамонічаў выдаюцца «Трыбунал», «Статут ВКЛ» – юрыдычна заканадаўчыя кнігі з адпаведным стрыманым мастацкім вырашэннем, распачынаецца стварэнне станковых твораў – партрэтаў, карт, гарадскіх відарысаў. Канец XVI ст. адзнаменаваны першымі медзьярытамі, што было не толькі прыкметай часу адзнакай сувязей з заходнееўрапейскімі графічнымі школамі, але і значным крокам наперад у засваенні і распаўсюджанні новых відаў і тэхнік гравюры.

Выяўленчае мастацтва і архітэктара XIV – XVI стст

У XIV ст. беларускія землі разам з літоўскімі і большай часткай украінскіх увайшлі ў новую дзяржаву – Вялікае княства Літоўскае. З ростам эканамічных адносін паміж гарадамі ўмацоўваюцца і культурныя сувязі. Сацыяльная і нацыянальная барацьба, шматлікія войны зрабілі вялікі ўплыў на будаўніцтва гарадоў і архітэктару наогул. Вялікую ўвагу аддавалі будаўніцтву гарадскіх вежаў, палацаў, абарончых храмаў. У гэты час фарміруецца новая планіровачная структура гарадоў з двума адміністрацыйнымі цэнтрамі – замкам і вежай. Дарогі, якія вялі да замка і рынкавай плошчы, з'яўляюцца асноўнымі, між імі ўзнікае вулічная сетка з сваім уласным рэльефам. Вялікі поспех маюць прыватнаўласніцкія гарады-крэпасці (Нясвіж, Быхаў). Пашырэнне будаўніцтва вызывае ўзрост каменнай пабудовы ў гарадах (ратушы, цэхавыя дамы, купецкія і гасцінныя двары). Таксама ў гэты час на захадзе Беларусі пачалі ўзводзіць замкі. Адным з першых на Беларусі замкаў, які уяўляў моцную абарончую пабудову, з'яўляецца Лідскі, пабудаваны ў XV ст. Замкі такога тыпу былі шырока распаўсюджаны на тэрыторыі прыбалтыйскіх зямель. У XVI ст. на беларускіх землях назіраецца росквіт замкавай архітэктары. Гэта было выклікана частымі набегамі крымскіх татар, магнацкімі спрэчкамі, сялянскімі паўстаннямі.

Адно з мацнейшых абарончых збудаванняў гэтага часу – замак у

мястэчку Мір. Гэта квадратнае ў плане збудаванне з выступнымі па вуглах вежамі. Замак быў вельмі добра прыстасаваны да агнястрэльнай абароны. Яго муры мелі два рады байніц, а вежы былі разлічаны на стральбу цяжкіх гармат на паўночнай і заходняй сценах замка. Асновай абароны замка былі вежы. У двары замка меркавалася пабудаваць двухпавярховы палац, але будаўніцтва так і не было скончана. Справа ў тым, што Мірскі замак у адрозненні ад гарадскіх, дзяржаўных замкаў быў увесь час уласнай маёмасцю князя Іллініча, у яго не хапіла грошай і будаўніцтва было спынена. У 1568 г. Мірскі замак пераходзіць у рукі князеў Радзівілаў. У пластычным афармленні Мірскага замка выкарыстаны самыя простыя, але характэрныя для беларускай готыкі выяўленчыя сродкі: гатычная муроўка, падзел сцен разнастайнымі па форме нішамі, арнаментальныя цаляныя паясы. Вакол замка насыпаны земляныя валы, вакол якіх праходзіць вадзяны роў. На поўнач ад валоў разбіваецца «італьянскі сад», у які можна спусціцца з другога паверха палаца па спецыяльным драўляным мастку.

Для культавай архітэктуры Беларусі канца XV – XVI стст. характэрны новы тып пабудоў – храмы, прыстасаваныя да абароны, якія ўваходзілі ў сістэму гарадскіх умацаванняў ці былі асобнымі кропкамі абароны у вясковых ваколіцах. У гэты час пашыраюцца міжусобныя сутычкі паміж магнатамі, ад якіх больш за ўсё цярэў просты люд. Сховішчам для яго звычайна становілася бажніца, нярэдка адзінае ў наваколлі мураванае збудаванне. У ей можна было схвацца і адбіцца ад невялікага атрада рабаўнікоў, што спусташалі безабаронныя вёскі і мястэчкі. Пісьмовыя крыніцы паведамляюць пра шматлікія храмы-крэпасці ў розных мясцінах. Агульныя рысы кампазіцыі гэтых храмаў – кампактнасць аб’ёму, высокі дах, абарончыя вежы з байніцамі і выразны падзел унутранай прасторы на абарончую і культавую часткі. Прыкладам такіх пабудоў з’яўляецца абарончая царква ў вёсцы Мураванка. Пабудавана Мураванка, як і шмат беларускіх храмаў у XVI ст. Яна мае чатыры вежы, арганічна звязаныя з галоўным корпусам. Сцены храма, амаль двухмятровай таўшчыні, праразаюць байніцы. Мураванка мае абарончыя прыстасаванні, яе аб’ёмная пабудова выглядае ўзнёслай, лёгкай, кампактнай. На даху царквы да нашых дзён захавалася чырвоная дахоўка. Падлога зроблена з тоўстай спецыяльнай цэгля-пільчаткі.

Самабытная архітэктура культавых пабудоў беларускай готыкі склалася на аснове зліцця структуры руска-візантыйскага крыжова-купальнага храма дамангольскага перыяду і кампазіцыйна-канструкцыйных прыёмаў мясцовага замкавага дойлідства. Шырокую

вядомасць набылі цэрквы абарончага тыпу канца XV – пачатку XVI стст.: Супрасльская царква-крэпасць, Сынковіцкая царква-крэпасць, Мураванкаўская царква-крэпасць. Яны ўяўляюць сабой кампактныя ў плане блізкія да прамавугольніка аб'ёмы, фланкіраваныя па вуглах круглымі баявымі вежамі з байніцамі. Верх сцен апяразваў шэраг навясных байніц – машыкуляў. У час небяспекі абаронцы храма хаваліся на гарышчы пад высокімі клінападобнымі дахамі. У скляпеністых сутарэннях пад будынкам размяшчаліся сховішчы правіянту. Асноўнае памяшканне культавага назначэння перакрыта гатычнымі нервюрнымі скляпеннямі розных тыпаў (крыжовымі, зорчатымі, сотавамі). Пры агульным падабенстве гэтых помнікаў у іх ёсць пэўныя адрозненні, якія адлюстроўваюць паступовую эвалюцыю форм і канструкцый.

Узорам для будаўніцтва храмаў гэтага тыпу, верагодна, стаў Сафійскі сабор у Полацку, які на мяжы XV – XVI ст. быў перабудаваны і набыў чатырохвежавае завяршэнне з купалам у цэнтры. У Супрасльскай царкве-крэпасці захаваны трохапсіднасць і двухвосевая сіметрыя, уласцівыя старажытнарускаму крыжова-купальнаму храму. У Сынковіцкай царкве-крэпасці тры аднолькавыя паукруглыя апсіды ўверсе аб'яднаны ў адну. Мураванкаўская царква, пабудаваная пазней за іх (паміж 1516 і 1542 гг.), мае толькі адну значную па памерах алтарную апсідку. Адзначаная эвалюцыя адлюстроўвае тэндэнцыю да аднаапсіднасці, абумоўленую заходнееўрапейскімі ўплывамі ў адрозненні ад візантыйска-рускай традыцыі, дзе трохчастковая апсіда была сімвалам Святой Тройцы.

Дэкаратыўнае вырашэнне абарончых цэркваў, і замка ў Міры, заснавана на кантрасце чырвонага колеру адкрытай муроўкі з выбеленымі плоскімі нішамі, якія мелі завяршэнні ў выглядзе арак розных тыпаў: паўцыркульных, каробчатых, падвесных з адной альбо дзвюма аркамі. Асноўны дэкаратыўны акцэнт рабіўся на шчыце галоўнага фасада, дзе нішы разнастайных форм утваралі маляўнічую ярусную кампазіцыю.

Акрамя чатырохвежавых цэркваў-крэпасцей да беларускай готыкі належаць некалькі бязвежавых культавых пабудоў канца XV – пачатку XVI стст.: Усялюбскі касцёл, Троіцкі касцёл у Ішкалдзі, Навагрудская Барысаглебская царква. Усе гэтыя храмы маюць кампактны прамавугольны асноўны аб'ём і адну значную па памерах шматгранную алтарную апсідку. Абедзве часткі накрыты самастойнымі высокімі клінападобнымі дахамі з вальмамі над алтаром. Інтэр'еры будынкаў падзяляюцца слупамі на роўныя па вышыні часткі (ва Усялюбскім касцёле

адзін слуп у цэнтры). Прасторавыя ячэйкі паміж апорамі перакрыты гатычнымі нервюрнымі скляпеннямі. Фартыфікацыйныя элементы (баявыя вежы, байніцы, машыкулі) у збудаваннях гэтага тыпу адсутнічаюць. Традыцыйнае двухколерае вырашэнне ў іх узбагачалася ўключэннем у муроўку перапаленай цэгля-жалезняку у выглядзе арнаментальных паясоў па нізе сцен.

Зліццё традыцый мясцовага абарончага дойлідства з візантыйскімі і заходнееўрапейскімі ўплывамі спрыяла фарміраванню яскрава выяўленага самабытнага характару культавага дойлідства беларускай готыкі. З будаўніцтвам першых каталіцкіх храмаў у беларускую архітэктuru прыўнесены яшчэ адзін тып культавай пабудовы, які ўвабраў у сябе рысы цэнтральнаеўрапейскай готыкі. Гэты тып храма ўяўляе сабой трохчастковую падоўжна-восевую структуру і складаецца з адной алтарнай апсіды, асноўнага зальнага аб'ёму і ўваходнага аб'ёму-бабінца. Усе аб'ёмы звычайна маюць аднолькавую вышыню, аб'яднаны агульнай цягай карніза і накрыты асобнымі дахамі. Паколькі шырыня аб'ёмаў розная, ствараецца дынамічная кампазіцыя, якая нарастае ад алтара да ўвахода. Над бабінцам звычайна ўзвышаецца масіўная вежа, якая складаецца з некалькіх ярусаў чацверыкоў і васьмерыкоў, завершаных шатровым дахам, па архітэктуре блізкія да вежаў беларускіх замкаў. Першапачаткова такі храм меў выключна гатычную канструкцыю і дэкор (Гнёзнаўскі касцёл Міхаіла Архангела).

У сярэдзіне XVI ст. з пашырэннем рэфармацыйнага руху пачалося актыўнае будаўніцтва пратэстанцкіх храмаў. Кальвінскія зборы ў Асташыне, Койданаве набылі падобную трохчасткавую аднавежавую аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю, але вызначаюцца іншымі канструкцыйнымі прыёмамі і характарам дэкару. Замест гатычных нервюрных скляпенняў з'явіліся цыліндрычныя скляпенні з распалубкамі, якія перакрывалі ўсю прастору храма. Знікалі контрфорсы. Стральчатыя абрысы праёмаў замяніліся паўцыркульнымі. Фасады атынкоўваліся і атрымлівалі стрыманы ордэрны дэкор. Скляпенні часта ўпрыгожвалі ляпным дэкорам у выглядзе плоскіх кесонаў геаметрычнага малюнка. Відавочна, што адначасова з станаўленнем рэнесанснага светапогляду у грамадскім жыцці Вялікага княства Літоўскага манументальнае культавае дойлідства набывала рысы архітэктурны рэнесансу. Аднак для помнікаў мясцовага рэнесансу характэрна захаванне абарончых элементаў.

Адным з першых будынкаў новай пабудовы трэба лічыць замак Глебавічоў ў Заслаўі. Ён размешчаны к поўначы ад горада і займае плошчу

200 на 100 м. Чатырохвугольны па плане замак некалі аддзяляўся шырокім і глыбокім ірвом з вадой. Замак зроблены з цэглы і каменяў. У сённяшнія дні гэты замак з'яўляецца краяведчым музеем. На жаль, толькі адзінкі з магутных пабудоў дайшлі да сённяшніх дзён.

У манументальным культавым дойлідстве XV – XVIII стст. найбольш яркая і паслядоўна выявіліся самабытныя архітэктурна-мастацкія характарыстыкі беларускай готыкі, рэнесансу і барока, абумоўленыя спалучэннем традыцый мясцовага будаўніцтва з заходнееўрапейскімі сацыяльна-палітычнымі і культурнымі ўплывамі.

Іканапіс Беларусі XV – XVIII стст.

Вялікую мастацкую і жывапісную каштоўнасць уяўляе пластыка старажытнабеларускіх княстваў. На жаль помнікаў скульптуры захавалася не многа, што тлумачыцца адмоўным стаўленнем праваслаўнай царквы да такіх твораў. Змагаючыся супраць язычніцкай веры, яна знішчала ці забараняла ствараць выявы, якія б нагадвалі язычніцкіх ідалаў. Менавіта гэта прадыхавала надзвычай вялікую разнастайнасць пластыкі малых форм.

У іканапісе, алтарным, партрэтным жывапісе, як і ў іншых відах мастацтва, добра прасочваецца асноўныя перыяды развіцця беларускай культуры: Рэнесанс – XV – XVI стст.; ранняе барока – канец XVI – першая палова XVII ст.; сталае барока – другая палова XVII ст. і позняе барока – XVIII ст. З другой паловы XVIII ст. ужо назіраюцца элементы класіцызму.

Неабходна памятаць, што мастацтва Беларусі развіваецца не ізалявана, а ва ўзаемасувязі і ўзаемаўплыве з культурамі Украіны, Літвы, Польшчы, Германіі, Францыі, Расіі і многіх іншых краін.

Менавіта таму іканапісу Беларусі належыць немалаважная роля ў шырокай сістэме міжславянскіх культурных кантактаў таго часу ў перадачы навацый з Захаду. Таму вывучэнне іканапісу мае вялікае навуковае значэнне. У той жа час творчае асэнсаванне мастакамі гэтых традыцый можа аказаць добратворны ўплыў на развіццё сучаснага нацыянальнага мастацтва.

Абраз (ікона) стварыўся як культавая рэч, асноўнай функцыяй якога было богаслужэнне. Самыя першыя абразы вядомы нам, пачынаючы з XI ст. Іконай у той час хрысціяне называлі кожную выяву святога. Паходжанне ікон звычайна звязваюць з фаюмскім партрэтам. У Егіпце ў IV ст. да н. э. – II ст. н. э., калі было згублена мастацтва муміфікавання, на твар памерлага пачалі класці дошку з яго партрэтам. Па першых і галоўных знаходках

гэтых помнікаў у мястэчку Фаюм яны атрымалі сваю назву. Першыя іконы былі блізкія да фаюмскіх партрэтаў і звычайна адлюстроўвалі аднаго святога.

Беларускія іконы адрозніваюцца своеасаблівым пераасэнсаваннем візантыйскай іканаграфічнай стылістыкі, старажытнарускіх і балканскіх, рэнесансавых і барочных ідэй. Для іх характэрна адлюстраванне натуральных чалавечых настройў (плач, радасць, сум), жыццёвых сітуацый (нараджэнне дзіцяці, пахаванне), мясцовых пейзажаў, архітэктуры, інтэр'еру, адзення, тыпажоў сялян, шляхты, князёў. На іконах можна вывучаць этнаграфічныя прыкметы вясковага і гарадскога ўкладаў жыцця.

Для беларускіх абразоў XIV – XVI стагоддзяў адметным з'яўляецца шырокае выкарыстанне дэкаратыўна-пластычных сродкаў – разьбы і лепкі па ляўкасу, расфарбоўкі фону, разнастайных накладных элементаў, пакрыцця жывапіснай паверхні ахоўным лакам з ячнага бялку або смалы.

З XVI ст. у беларускім іканапісе назіраюцца пэўныя зрухі, звязаныя з удзеяннем Адраджэння і маньерызму. На змену вытанчанасці і ўмоўнасці вобразаў прыходзіць канкрэтнасць, вызначаная жыццёвая пераканаўчасць. Мастакоў пачынаюць хваляваць магчымасць увасаблення разнастайных чалавечых пачуццяў, каларытных дэталей рэальнага жыцця. Гэты працэс ішоў павольна.

Беларускі іканапіс у еўрапейскім мастацтве – з'ява прыкметная і арыгінальная. Абразы на Беларусі з'явіліся з прыняццем хрысціянства пад уплывам візантыйскага мастацтва ў X-XII стст. Самабытны беларускі іканапіс, які першапачаткова цалкам будаваўся на візантыйскай і старажытнаруускай традыцыях, у XVI ст. выходзіць на самастойны шлях развіцця. Пры захаванні асноўных патрабаванняў канона, умоўнасці і сімвалізму выяўленчай мовы беларускія абразы вылучаюцца пэўнымі асаблівасцямі. Адметнымі рысамі з'яўляюцца эмацыянальная выразнасць, дэкаратыўнасць колераў, багатая разнастайная арнаментоўка, выкарыстанне разнага расліннага арнамента фону. Яшчэ адной асаблівасцю працы беларускіх іканапісцаў з'яўляецца схільнасць да сінтэзу мастацтваў. З аднаго боку, абразы дапаўняліся пластычнымі сродкамі. З другога – рэльефы і скульптура ў інтэр'ерах храмаў дапаўняліся расфарбоўкай, а часам і жывапісам. У беларускіх абразях шырока выкарыстоўваюцца этнаграфічныя элементы. Усё вышэй пералічанае набліжае беларускі іканапіс да фальклору.

На Беларусі традыцыі візантыйскага і старажытнаруускага мастацтва ў першую чаргу ўплывалі на іканаграфічныя схемы вобразаў, на сімвалічны характар мастацкай мовы, на агульную адухоўленасць

вобразаў. На жаль, абразоў XI ст. не захавалася і аб жывапісу таго часу наогул вядома няшмат.

Першапачаткова абразы на Беларусі з'явіліся менавіта ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве. Яны адносяцца да культавай пластыкі. Звычайна гэта былі невялікія па памерах рэльефныя абразкі (ад 4 да 6 см.), на якіх паказвалі Хрыста, Маці Боскую, апосталаў, асобных святых, папулярных у той ці іншай мясцовасці. Высокімі мастацкімі якасцямі вызначаецца абразок з выявай Канстанціна і Алены (сяр. XII ст.), знойдзены ў Полацку. Прамавугольнік пласціны поўнасю запаўняюць дзве фігуры. Рытмічная ўпарадкаванасць складак адзення паказаных асоб, рытуальнасць іх рухаў, шматлікія і дакладна перададзеныя дэталі ствараюць належную ўрачыстасць. Разам з тым, твору ўласціва вызначаная ўмоўнасць, масіўнасць форм. Яна прасочваецца перш за ўсё ў трактоўцы твараў Канстанціна і Алены, застыласці пастаў іх фігур, што сведчыць аб наяўнасці ўплываў раманскай культуры. Аўтарства і паходжанне многіх работ у выяўленчым мастацтве старажытнабеларускіх княстваў невысветлена. У адносінах да абразка «Канстанцін і Алена» з Полацка бяспрэчным застаецца яго выкананне мясцовымі майстрамі.

Не менш значнымі творамі, па якіх можна ўявіць характар пластыкі старажытнабеларускіх княстваў і яе сувязі з іншымі землямі, з'яўляюцца «Хрыстос Эмануіл» (XII ст.) з Пінска, двухбаковы абразок з выявам Маці Боскай (вонкавы бок) і апостала Пятра (адваротны бок; кан. XII ст. – пач. XIII ст.); «Мікола і Стэфан» (Мінск, кан. XII ст.). Разьба па камені была дастаткова пашыранай тэхнікай тагачаснай скульптуры, але не адзінай. Майстры працавалі таксама ў бронзе (абразок «Мікола і Стэфан», XI ст.), выразалі выявы з косці (фрагмент трыптыха з Ваўкавыска з пагруднымі выявамі неведомых святых, XII ст.).

У XII – XIII стагоддзях на тэрыторыі старажытнабеларускіх зямель атрымліваюць распаўсюджанне літыя бронзавыя крыжы – энкаліпіёны. Акрамя культавай ролі яны выкарыстоўваюцца таксама у якасці ўпрыгожанняў. Цікавыя ўзоры такога роду пластыкі знойдзены ў Друцку, Мінску, Полацку, Гродне, Навагрудку, Тураве. Большасць з іх выраблялася ў Кіеве ці была арыентавана на яго мастацкія традыцыі. Толькі некаторыя са знойдзеных работ ствараліся мясцовымі майстрамі.

Асноўнае месца тут адводзілася абразам, у якіх адлюстроўваліся міфалагічныя сюжэты з Бібліі. У XIV – XVII стст. на Беларусі з'явіліся жывапісныя школы, якія адыгралі немалаважную ролю ў развіцці жанравага свецкага жывапісу, хоць галоўную увагу па-ранейшаму надавалі іканапісу.

Прыкладам можа паслужыць абраз “Нараджэнне Маці боскай”, выкананы Пятром Яўсеевічам з Галынца ў 1649 г. У гэты час з’яўляюцца творы і на ваенную тэматыку, напрыклад, карціна “Бітва пад Оршай” (каля 1515 г.).

Разглядаючы абразы тых гадоў, можна убачыць у іх жанравае вырашэнне, больш рэалістычнае выкананне і народныя асновы, г. зн. у некаторай ступені адчуваецца вызваленне з-пад царкоўных тэм. Аб гэтым гаворыць абраз “Нараджэнне Хрыстова” з Мінска і інш. Шкада, што нам невядомы прозвішчы мастакоў, якія працавалі над імі. Абразы лічыліся як бы боскімі, напісаных “самім богам”, і мастакі рэдка ставілі на іх свае ініцыялы.

Як раней было сказана, іканапіс стаў адлюстроўваць больш жанравыя сцэны. Тут назіраецца цесная сувязь з народнай творчасцю. Адначасова з іканапісам развіваўся і свецкі жывапіс.

Шляхі развіцця беларускага іканапісу ў XVI ст. звязаны са значнымі зменамі. У гэты перыяд у Беларусі, якая ўваходзіць у склад Рэчы Паспалітай пасля Люблінскай уніі (1569 г.), назіраецца эканамічны ўздым. Інтэнсіўна развіваюцца гарады, што сталі цэнтрамі рамяства, гандлю і адыгралі немалаважную ролю ў фарміраванні беларускай народнасці. Развіваліся гандлёвыя сувязі Беларусі з Заходняй і Усходняй Еўропай.

Немалаважнае значэнне для развіцця культуры Беларусі мелі кантакты беларускіх рамеснікаў з народамі, якія насялялі Балканскі паўвостраў. Наяўнасць партрэтаў у жывапісе, мемарыяльнай пластыцы, кераміцы не маглі не адбіцца на іканапісе Беларусі сярэдзіны – другой паловы XVI ст.

Прыкметы моцнага ўздзеяння рэнесансных традыцый відавочны ў абразях “Лука і Сымон”, “Павел і Іаан”, “Іакаў і Іуда”, якія складалі апостальскі чын іканастаса Сымонаўскай царквы ў Кажан-Гарадку. Яны адлюстроўваюць найбольш прагрэсіўную лінію ў развіцці тагачаснага іканапісу. Архаічная плынь знайшла таксама шырокае распаўсюджанне ў XVI ст., відавочна у такіх творах, як “Нараджэнне Багародзіцы” з в. Ляхаўцы Маларыцкага раёна, “Параскева-Пятніца” са Случчыны.

Абраз “Параскева” мае вялікае значэнне для характарыстыкі станковага жывапісу таго часу. Прыём упрыгожання фону арнамантам быў запазычаны беларускім жывапісцам з італьянскага мастацтва. Рэнесансны арнамент гэтага помніку мае аналогіі ў італьянскім і нямецкім ткацтве XV-XVI стст.

Гэты абраз – яркі прыклад творчых пошукаў майстроў Беларусі XVI ст., якія працавалі над стварэннем свайго мастацкага стылю, сваей манеры пісьма, адпавядаючых духу часу.

XVII ст. – гэта час, калі культура і мастацтва развіваліся пад сцягам барацьбы беларускага народа супраць каталіцкай царквы. Побач з праваслаўнай царквой з'явілася яшчэ і уніяцкая.

Уніяцтва парадзіла на Беларусі надзвычай дэмакратычнае мастацтва жывапісу. Гэтаму садзейнічала тое, што царква не вельмі клапацілася аб захаванні іканаграфічных канонаў: адсюль і вольная іх інтэрпрэтацыя. Таму па свайму характару абразы XVII ст. больш дэмакратычныя. У беларускі іканапіс шырока пранікаюць жанравыя элементы і апавядальнасць, назіраецца значна больш свабоды, чым раней.

У ранніх беларускіх уніяцкіх абразях (першая палова XVII ст.) яшчэ не выяўляюцца відавочныя адступленні ад візантыйскіх канонаў і таму іх нельга адрозніць ад праваслаўных. Але ў другой палове XVII ст. візантыйская традыцыя парушаецца. І хаця ўніяцкі іканапіс не быў адгароджаны ад каталіцкага мастацтва непрыступнай сцяной, векавыя царкоўныя традыцыі не дазвалялі з лёгкасцю пераносіць у яго заходнія ўплывы.

Найбольш раннія датаваныя абразы XVII ст. – “Маці Боская Адзігітрыя”, “Хрыстос Уседзяржыцель» з Жыткавіч. Яны істотна адрозніваюцца ад абразоў XV – XVI стст. больш жывапіснай прапрацоўкай складак адзення, смелым спалучэннем колераў.

Сярод твораў XVII ст. адзіным падпісаным помнікам з'яўляецца работа Пятра Яўсеевіча з Галынца “Нараджэнне маці Боскай» (1649 г.). Аўтар смела паказаў архітэктурны пейзаж, керамічны і драўляны посуд. Цяжка знайсці больш этнаграфічна дакладную, поўную і праўдзівую перадачу рэчаў сялянскага быту Магілёўшчыны ў помніках мастацтва першай паловы XVII ст. Гэты твор – яркі прыклад беларускай іканапіснай школы, у якой ужо добра прасочваецца станаўленне нацыянальнага варыянта барока.

Такім чынам, у першай палове XVII ст. працягвала развівацца нацыянальная школа іканапісу, у якой назіраецца аслабленне сувязей з мастацтвам народаў Балканскіх краін і ўзмацненне кантактаў з украінскім і старажытнарускім жывапісам.

З канца XVII – пачатку XVIII ст. на уніяцкае мастацтва пачынае аказваць вялікі ўплыў стыль барока, які нарадзіўся на Захадзе.

Побач з распаўсюджаным разным арнамам на Брэстчыне, Міншчыне сустракаецца ляпны арнамент. У XVIII ст. вялікая колькасць абразоў была створана з распісным арнамам фону ці без яго.

У гэты час працягваецца эканамічны і палітычны заняпад Рэчы Паспалітай.

Таму ў гэты перыяд майстры іканапісу XVIII ст., дэманструючы вернасць традыцыям мясцовага, старажытнарускага жывапісу, не цураліся дасягненняў заходнееўрапейскага мастацтва.

Асаблівасцямі беларускіх абразоў XVIII ст. з'яўляюцца манументальнасць вобразнага ладу, любоў да вытворчасці, манернасці, пышнасці, тэатральнасці. У кампазіцыйныя схемы ўкладваецца новы змест. Ставяцца задачы, уласцівыя хутчэй савецкаму жывапісу, чым іканапісу.

У мастацтве сярэдзіны XVIII ст. усё больш моцнымі становяцца элементы позняга барока – ракако, якія праяўляюцца ў ляпніне фону (“Хрыстос на прастоле. Вялікі архірэй” з Пінска).

У сярэдзіне – другой палове XVIII ст. былі папулярнымі гравюры беларускіх і украінскіх кніг. А ў жывапісе велізарная роля адводзілася пазалоце, пасерабрэнню.

Часам фон ікон зацягвалі рознакаляровым аксамітам ці сукном. У абразях жывапісцы сталі маляваць рукі, твары таму што усё астатняе закрывалася акладамі, рызамі, шатамі, дэкаратыўнымі ляўкаснымі фонамі. Гэта сведчыла, з аднаго боку, аб росквіце дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, з другога – аб элементах заняпаду іканапісу: найўнасць у перадачы тыпажу, бытавых дэталей у абразях, тут жа – адсутнасць майстэрства, характэрнага для ранейшага іканапісу Беларусі (“Пакроў», “Маці Боская Адзігітрыя Мінская”).

У выніку ўмоў, якія гістарычна склаліся і выявіліся ў экспансіі каталіцызму і неабходнасці арыентацыі іканапісцаў на старажытнарускія ўзоры, іканапіс Беларусі праіснаваў яшчэ цэлае стагоддзе.

У канцы XVIII – пач. XIX стст. беларускі іканапіс паступова страціў сваю самабытнасць і перастаў існаваць як своеасаблівая школа. Відавочна, што ў гэты час побач з ўніяцкім існавала праваслаўнае і каталіцкае мастацтва. На абразях малюнак бедны, часам дрэнна прапрацаваны.

Трэба адзначыць, што на працягу стагоддзяў творы даволі часта перапісваліся не толькі з-за кепскай захаванасці, але і па ідэалагічных меркаваннях. Многія абразы на працягу свайго існавання абнаўляліся, перапісваліся ў адпаведнасці са зменай густаў.

Страціўшы палітычнае значэнне, іканапіс у канцы XVIII ст. згубіў свой высокі прафесіяналізм. З'яўляюцца асобныя работы таленавітых майстроў, але гэта толькі адзінкавыя помнікі.

Іканаграфія называюцца строга ўстаноўленыя правілы і схемы, якіх павінен прытрымлівацца мастак пры адлюстраванні рэлігійных сюжэтаў і маляванні святых. У другім значэнні іканаграфія ўяўляе сабой апісанне і вывучэнне выяў у творах старажытнага мастацтва, але не вызначае характар твора і асаблівасці стылю.

Усе асноўныя гістарычныя іканаграфічныя тыпы, якія існавалі на Русі і Беларусі, запазычаны з Візантыі. Паступова адбываўся працэс трансфармацыі традыцыйных тыпаў. Ствараліся новыя, незалежныя ад візантыйскага канону. На працягу часу іканаграфічныя тыпы змяняліся, набывалі новыя рысы.

Адной з вядучых выяў у старажытнабеларускім іканапісе з'яўляецца выява Маці Боскай. Асабліва распаўсюджаны на Беларусі абразы Маці Боскай Адзігітры і Маці Боскай Замілаванне. Шматлікія варыянты Адзігітры, што былі пашыраны ў Беларусі, маюць назвы, звязаныя з мясцовасцю, дзе яны ўпершыню з'явіліся ці асабліва шанаваліся. Апрача таго, у Беларусі былі распаўсюджаны варыянты Маці Боскай Адзігітры, створаныя ў Расіі і на Украіне: Смаленская (XVIII ст.), Казанская (XVII ст.) і інш. Сустрэкаюцца і заходнееўрапейскія варыянты: Чанстахоўская (1773 г.) і Лютэранская. Пад уплывам заходнееўрапейскага мастацтва з'явілася Маці Боская Адзігітрыя Мінская.

Дарэчы, сярод іканаграфічных тыпаў Хрыста на Беларусі найбольш распаўсюджаны тып Уседзяржыцеля. Уседзяржыцель у адзенні візантыйскага імператара носіць назву “Цар Цароў”, а ў адзенні архірэя – “Вялікі Архірэя”. Другая іканаграфія Хрыста – Хрыстос на прастоле. Ён сядзіць на троне, левай рукой трымае Евангелле, правай благаслаўляе.

Значную колькасць беларускіх абразоў складаюць іконы, напісаныя на евангельскія тэмы. У іх апавядаецца пра жыццё і дзеянне Хрыста, апосталаў і Маці Боскай: “Нараджэнне Маці Боскай”, “Благавешчанне», “Нараджэнне Хрыста”, “Пакроў”, “Дзісус”.

Іканаграфія сюжэта апошняга абраза праходзіць два перыяды свайго развіцця. Першы перыяд звязаны з адлюстраваннем на абразях простага супастаўлення постацей Хрыста, Маці Боскай і Іаана Прадцечы. Другі перыяд вызначаецца паказам выяў Маці Боскай і Прадцечы, молячых Хрыста за людзей (адсюль і назва кампазіцыі абраза: “дзісус” – маленне).

Немагчыма разгледзець усе сюжэты і асаблівасці іканаграфіі абразоў. Значная іх частка прысвечана славуцім для хрысціянства імёнам святых, апосталаў, прапаведнікаў і г.д. Іканаграфія іх, агульная для ўсяго хрысціянскага мастацтва, у беларускіх абразях вызначаецца і ўласна

нацыянальнымі рысамі. Пачынаючы з XVI – XVII ст., пачала складвацца іканаграфія святых, якія пазней увайшлі ў Сабор Беларускіх Святых.

Каб уявіць абраз у той сістэме, для якой ён ствараўся, неабходна азнаёміцца з асаблівасцямі беларускіх канастасаў.

Іканастас – дакладна перакладаецца як месца стаяння і ўяўляе сабой перагародку з абразамі і варотамі паміж асноўнай і алтарнай часткамі інтэр'ера праваслаўнага храма. Рыма-католікі адмоўна адносяцца да канастасу, бо лічаць, што ён хавае богаслужэнне, аддзяляе веруючых ад святароў, тым самым парушае арганічнае адзінства богаслужэння. Іканастас фарміраваўся на аснове нізкай алтарнай перагародкі з абразамі на ей. Багаслоўская сутнасць іканастасу заключана ва ўзвядзенні мяжы паміж двума мірамі, паміж вечным і часовым.

Першапачаткова форма і вышыня перагародак былі розныя. Яны вырабляліся з дрэва, металу ці каменя. Такія перагародкі існавалі ва ўсім хрысціянскім свеце. Візантыйскія перагародкі не перавышалі 2-3 радоў ікон. У такім выглядзе і аналагічным сімвалічным значэнні перагародка трапіла на Русь. Шмат'ярусныя іканастасы з'явіліся на Русі ўжо ў XIV ст. Ва ўсім астатнім праваслаўным свеце нізкія алтарныя перагародкі існавалі да канца XVII – пач. XVIII ст.

Фарміраванне іканастасу на Беларусі адносіцца да XV ст. Пра існаванне іканастасу на Беларусі мы знаходзім пацверджанне ў дакументах 1549, 1556, 1588 гадоў. Аднак асобныя ўзоры дайшлі да нас толькі з XVII ст.

Іканастасы існавалі як у праваслаўных, так і ва ўніяцкіх храмах. Ён уяўляў сабой кампазіцыю, якая падпарадкоўвала сабе астатняе дэкаратыўнае ўпрыгожанне царквы. Агульную кампазіцыю беларускіх іканастасаў, як і іканастасаў увогуле, вызначае строгая рэлігійная іерархія сюжэтаў і вобразаў, сіметрычнасць размяшчэння, своеасаблівая рытмічная арганізацыя радоў. У асноўным беларускія іканастасы мелі чатыры рады: мясцовы, святочны (не заўсёды), апостальскі і прарочы.

Мясцовы – самы ніжні рад. У ім размяшчаліся храмавыя абразы і абразы найбольш шануемых мясцовых святых. Звычайна ў мясцовым радзе прысутычалі абразы Маці Боскай і Хрыста-Уседзяржыцеля.

Над мясцовым – святочны рад. У абразях гэтага раду апавядаецца аб галоўных падзеях зямнога жыцця Ісуса Хрыста і Маці Боскай.

Трэці рад знізу – апостальскі – змяшчаў абразы з выявамі 12 апосталаў. Над ім размешчаны абразы з выявамі прарокаў, якія за некалькі стагоддзяў да нараджэння Хрыста прадказвалі падзеі, якія потым

адбыліся. У цэнтры прароцкага раду быў абраз «Спас нерукатворны» ці разьбяное ўкрыжыванне (ў адрозненні ад рускага іканастаса, дзе змяшчалася «Маці Боская Знаменне» ці «Маці Боская на прастоле»). Адметнай рысай беларускага канастасу з'яўляецца адсутнасць класічнага дэісуснага чына, які быў фактычна заменены апостальскім.

Афармленне іканастасаў у XVIII ст. стала больш сціплым. Са 109 цэркваў XVIII ст. толькі ў 12 былі пазалочаныя карнізы, капітэлі, рамы, разьба. Найбольшае распаўсюджанне ў Беларусі ў XVIII ст. атрымалі трох-, двух- і аднарусныя іканастасы. Гэта гаворыць аб тым, што мясцовыя майстры адмаўляліся ад маштабных формаў у афармленні царкоўных інтэр'ераў.

Адначасова з гэтым усё больш адчуваецца ўвядзенне новых элементаў ва ўвабранні інтэр'ераў. За прастолам на горным месцы з'яўляюцца алтары, якія пачынаюць майстравацца на паўночных, паўднёвых сценах храмаў, на фоне калон. У некаторых цэрквах наогул адмовіліся ад увядзення іканастасаў, аддаючы перавагу алтарам.

Такім чынам, на працягу XVIII ст. адбываюцца змены ў дэкаратыўным афармленні царкоўных інтэр'ераў, што было цяжнейшым чынам звязана з новаўвядзеннем у выкананні культуры. Як самабытная з'ява іканастас існаваў да 1840-х гадоў, а пазней яго стваралі па зацверджаных тыповых праектах, пакідаючы ў аздабленні толькі асобныя самабытныя дэкаратыўныя элементы. Шматлікія войны, што пракаціліся па беларускай зямлі, інтэнсіўныя адбудовы і перабудовы цэркваў прывялі да знішчэння вялікай колькасці іканастасаў у цэрквах Беларусі.

Жорсткія патрабаванні канона, правілы іканаграфіі, уласцівыя для старажытнага мастацтва, зараз не заўсёды выконваюцца беларускімі іканапісцамі. Зараз іканапісам займаюцца асобныя мастакі, якія працуюць у асноўным на заказ. З-за страты тэхналогій і не выканання пэўных канонаў сучасныя мастакі малююць абразы на свой густ.

Некалькі год у Мінску існуе іканапісная майстэрня, якая за апошні час напісала сотні ікон для храмаў. Абразы робяць на дошках, якія пакрыты ляўкасам, мінеральнымі фарбамі з каштоўных і паўкаштоўных каменяў. Мастакі спрабуюць аднавіць старажытныя традыцыі і тэхналогіі.

Тэма 15. Беларускае мастацтва XVII – XVIII стст.

Стыль барока ў беларускім мастацтве.

Культура беларускага барока на працягу XVII-XVIII ст.ст. была

своеасаблівым мостам ва ўзаемадзеянні заходняга і ўсходнееўрапейскага рэгіёнаў. Многія беларускія мысліцелі і выдатныя дзеячы ў роўнай ступені належаць культуры іншых народаў: Сымон Будны, Мясцеі Смятрыцкі, Сімяон Полацкі, Георгій Каніскі, Адам Міцкевіч, Станіслаў Манюшка, Тадэвуш Касцюшка, Ігнат Дамейка, Міхаіл Агінскі і іншыя.

Рэфармацыйны рух выклікаў контррэфармацыю, якую ўзначальваў галоўным чынам ордэн езуітаў. Важным сродкам укаранення ў сацыяльнае жыццё ідэалагічнай праграмы контррэфармацыі стаў архітэктурна-мастацкі стыль барока, які будзе панавальным на працягу двух стагоддзяў. Развіццё нацыянальнай разнавіднасці беларускага барока ў манументальнай мураванай архітэктуры прайшло тры перыяды:

- ранняе (канец XVI – першая палова XVII стст.);
- сталае (другая палова XVII – 1730-я гг.);
- позняе барока (1730-я – 1780-я гг.).

Першым збудаваннем у стылі барока на тэрыторыі ўсёй Рэчы Паспалітай стаў Нясвіжскі касцёл Божага Цела, пабудаваны ў 1587 – 1593 гг. паводле праекта Дж.М.Бернардоні. Будынак у агульных рысах паўтарае галоўны ордэнскі храм езуітаў – царкву Іль-Джэзу ў Рыме.

Ён уяўляе сабой першую ў беларускім дойлідстве трохнефавую крыжова-купальную базіліку з планам на ўзроўні карніза ў выглядзе лацінскага крыжа і бязвежавым фасадам, насычаным узбуўненай барочнай ордэрнай пластыкай. Пры гэтай блізкасці да італьянскага прататыпа Нясвіжскі касцёл мае адметныя рысы: аднолькавая пластычная апрацоўка ўсіх фасадаў, спрошчаныя інтэрпрэтацыя ордэра, наяўнасць бакавых гранёных капліц за межамі базілікі. Як сведчаць праектныя чарцяжы помніка, першапачаткова па баках галоўнага фасада былі зроблены круглыя вежачкі, традыцыйныя для беларускай готыкі. Каля 1705 года вежы былі ліквідаваны.

Запазычаныя з Італіі архітэктурныя формы барока яшчэ доўга спалучаліся ў мясцовым дойлідстве з элементамі готыкі і рэнесансу. Ёсць падставы меркаваць, што фарныя касцёлы ў Клецку і Гродне пабудаваны адначасова з Нясвіжскім касцёлам Божага Цела. Клецкі Троіцкі касцёл захаваў готыка-рэнесансную трохчасткавую структуру з асноўным зальным аб'ёмам і масіўнай вежай над бабінцам, шматгранную апсідую і контрфорсы. Касцёл у Гродне меў базілікальную структуру, схаваную ў суцэльным аб'ёме, шматгранную апсідую і вежу пры ўваходзе, а таксама яшчэ дзве вежачкі з усхода каля бабінца і алтара.

Самабытныя кампазіцыі з шматграннымі няроўнабаковымі планамі мелі касцёл Рафала на гары Анельскай пад Нясвіжам (1584 – 1592 гг.) і кальвінскі збор у Смаргоні (1606 – 1612 гг.), фасады якога завершаны дэкаратыўна-абарончым атыкам, найбольш характэрным элементам архітэктуры мясцовага рэнесансу. Падобны атык мелі таксама мураваныя сінагогі ў Старым Быхаве і Пінску.

На мяжы XVI – XVII ст. культавыя пабудовы мелі рознастылявы характар. Працягвалі выкарыстоўвацца рэнесансныя архітэктурныя формы, пераважна ў будаўніцтве рэфармацкіх храмаў, якія пазней былі перароблены пад касцёл, напрыклад, у в. Дзераўная (1590 г.), у Заслаўі (пачатак XVII ст.), Замосці (1620 г.). Касцёлы бенедыкцінак у Нясвіжы (1590 – 1596 гг.) і кармелітаў у Ружанах (1617 г.) таксама захоўвалі трохчасткавую аднавежавую готыка-рэнесансную структуру. Касцёлы бернардзінцаў у Гродне (1595 – 1618 гг.) і Іўе (каля 1600 г.) маюць гатычныя шматгранныя апсіды, умацаваныя контрфорсамі, але іх барочныя фасады плоскія, што сведчыць пра паступовае пранікненне ў манументальнае дойлідства эстэтычнай канцэпцыі барока.

Заклучэнне ў 1596 годзе царкоўнай Берасцейскай уніі стала прычынай абвастрэння ў першай палове XVII ст. рэлігійна-палітычнай барацьбы. Саперніцтва паміж уніятамі, католікамі і праваслаўнымі ў сферы культавага будаўніцтва вяло да выкарыстання найбольш выразных архітэктурных сродкаў барока і сінтэзу іх з мясцовымі будаўнічымі прыёмамі папярэдняга часу. У выніку на працягу XVII – XVIII ст. сфарміравалася своеасаблівая архітэктурна-мастацкая сістэма беларускага барока. Ранні этап яго станаўлення завяршыўся фарміраваннем характэрнага базілікальнага аднаапсіднага тыпу храма з дзвюхвежавымі фасадамі: касцёлы у Дзятлаве (1624 г.), брыгітак у Гродне (1642 – 1651 гг.), Вішневе (1637 – 1641 гг.) і інш.

У адрозненне ад абарончых храмаў беларускай готыкі, у архітэктуры барока вежы страцілі сваё функцыянальнае прызначэнне і сталі важнымі кампазіцыйнымі элементамі. Галоўны дзвюхвежавы фасад трактаваўся як куліса для ўсёй кампазіцыі збудавання і завяршаў агульную дынаміку архітэктурных мас. Манументальныя культавыя пабудовы звычайна размяшчаліся сярод нізкай драўлянай забудовы і фарміравалі панарамы гарадоў і мястэчак. Таму стварэнне маляўнічага сілуэта, дэталёвая распрацоўка ўсіх фасадаў стала спецыфічнымі рысамі архітэктуры беларускага барока. Яго асноўныя характарыстыкі – манументальнасць, тэктанічнае адзінства аб'ёмаў, адпаведнасць

гарызантальных і вертыкальных чляненьняў: касцёлы аўгусцінцаў у Міхалішках, кармелітаў у Засвіры, бернардзінцаў у Мінску, бернардзінак у Слоніме і інш.

Пры будаўніцтве найбольш значных культавых збудаванняў выкарыстоўваўся тып трохнефавай крыжова-купальнай базілікі з дзвюхвежавымі галоўнымі фасадамі: уніяцкі Успенскі сабор у Жыровічах, праваслаўны Богаяўленскі сабор у Магілёве, касцёл езуітаў у Гродне. Праваслаўнае культавае дойлідства трывала захоўвала тып крыжова-купальнага трохапсіднага храма з планам у выглядзе роўнаканцовага грэчаскага крыжа: Успенскі сабор жаночага Куцеінскага манастыра пад Оршай (1631 – 1635 гг.), Успенская і Пакроўская цэрквы у Магілёве (канец XVII ст.), Мікалаеўская царква ў Магілёве (1669 – 1672 гг.).

Роля вежаў у кампазіцыі храмаў паступова ўзрастала (касцёлы францысканцаў у Івянцы, бернардзінцаў у Беціцы, кармелітаў у Глыбокім). Позняму беларускаму барока ўласціва іх надзвычайная маляўнічасць і пластычнасць, шматпланавая прасторавая структура фасадаў, багацце святлацені, стромкасць і лёгкасць, якія надавалі збудаванням вытанчаныя прапорцыі, фігурныя скразныя праёмы, хвалістыя абрысы вежаў і фронтонаў.

Архітэктурна-мастацкая сістэма позняга барока ў манументальным дойлідстве Вялікага княства Літоўскага атрымала ў мастацтвазнаўстве назву “віленскага барока”. Яго рысы найбольш ярка выявіліся ў культавых пабудовах уніятаў, напрыклад, Сафійскі сабор у Полацку (1738 – 1760 гг.), цэрквы і манастыры базільян у Беразвеччы (1756 – 1779 гг.), Барунах (1747 – 1757 гг.), Вольна (1768 г.), Талачыне (1769 – 1779 гг.), Богаяўленская і Крыжаўзвіжанская цэрквы ў Жыровічах (1769 г.), Уваскрасенская царква ў Віцебску (1772 г.) і інш. Для шэрага каталіцкіх храмаў гэтага перыяду характэрны больш грувазкія манументальныя формы, якія склаліся пад уплывам архітэктуры паўночна-італьянскага барока: касцёлы кармелітаў у Мядзелі (1739 – 1754 гг.) і Магілёве (1739 – 1752 гг.), мальтыйцаў у Сталовічах (1740 – 1746 гг.), бернардзінцаў у Будславе (1767 – 1783 гг.), езуітаў у Лучаі і Полацку (1745 гг.). У меншай ступені у каталіцкім будаўніцтве другой паловы XVIII ст. знайшлі ўвасабленне мастацкія характарыстыкі віленскага барока: касцёлы ў Лужках, Слоніме, Германавічах, дамініканцаў у Смалянах.

Дэкаратыўная пластыка збудаванняў, аснову якой складала ордэрная сістэма, на працягу XVII – XVIII ст. эвалюцыяніравала ад адзінаковых пілястраў і простых карнізаў да шматлікіх раскраповак, вязак

пілястраў і паўкалон, хвалістых антаблеметаў. Аздоба інтэр'ераў помнікаў віленскага барока ўзбагачалася маляўнічай лепкай у тэхніцы “стуко”. Пластычнае вырашэнне мураваных алтароў, амбонаў, абрамленняў парталаў набыло ў сярэдзіне XVIII ст. рысы ракако: інтэр'еры касцёлаў у Гродне, Слоніме, Вішневе, Новай Мышы і інш. Важнае значэнне мелі манументальныя фрэскавыя размалёўкі, якія дапаўнялі архітэктурную прастору. Мастацкай цэласнасцю вызначаецца дэкор інтэр'ераў касцёлаў езуітаў у Нясвіжы, Гродне, кармелітаў у Магілёве, францысканцаў у Пінску.

Культавыя будынкi часта ўзводзілі ў комплексе з манастырамі. Мастацкі вобраз ансамбля будаваўся звычайна на кантрастным спалучэнні суровай простае архітэктурны манастырскага корпуса і ўзнёслага маляўнічага фасада храма. Ансамблевае вырашэнне характэрна для шэрагу езуіцкіх калегіумаў: у Брэсце, Мінску, Полацку, Гродне, Юравічах, кляштароў картэзіянцаў у Бярозе і інш. Для праваслаўных і уніяцкіх манастыроў уласціва большая сувязь з навакольным асяроддзем, іх будавалі звычайна з улікам рэльефу мясцовасці: базыльянскія манастыры у Жыровічах, Віцебску, праваслаўныя Куцеінскія манастыры пад Оршай. У комплексах праваслаўных манастыроў мураваныя храмы часта спалучаліся з драўлянымі пабудовамі.

Дрэва было асноўным будаўнічым матэрыялам у забудове гарадоў і мястэчак Беларусі да канца XIX ст. У адрозненні ад сялянскага будаўніцтва, якое мянялася і ўдасканалывалася вельмі павольна, на развіццё манументальнага культуравага драўлянага дойлідства (пачынаючы з XVII ст.) аказвалі значны ўплыў мастацкія стылі, што панавалі ў мураванай архітэктуры. У драўляным культуравым дойлідстве выявіліся дзве асноўныя тэндэнцыі развіцця: кансерватыўная, звязаная з устойлівым утрыманнем мясцовых традыцый, і наватарская, якая адлюстравала працэс укаранення эстэтычных канцэпцый афіцыйных стыляў. Таму працэс развіцця форм у драўляным дойлідстве быў больш складаным, чым у мураваным, бо ён прадугледжваў не толькі абнаўленне, але і зварот да спадчыны. З гэтым звязана таксама сінхроннасць развіцця мураванай і драўлянай архітэктурны, спазненне ў апошняй тых тэндэнцый, якія вызначалі афіцыйнае культуравае мастацтва свайго часу.

Паводле вырашэння глыбінна-прасторавай і крыжовай кампазіцыі храмаў XVII – XVIII ст. выразна вылучаліся два рэгіёны: паўночна-ўсходні і паўднёвы (Прыпяцкае Палессе), у якіх адпаведна склаліся Віцебская і Цэнтральнапалеская школы дойлідства. Храмы глыбінна-прасторавай

кампазіцыі маюць старажытнае паходжанне, звязаны з традыцыйнай будаваць над кожным зрубам самастойны верх вянковай або каркаснай канструкцыі. Для Віцебскай школы ў XVII ст. было характэрна вырашэнне кожнага зруба асобным высокім ярусным аб'ёмам з купальным завяршэннем, у выніку чаго стваралася маляўнічая свабодная кампазіцыя з вертыкальнымі дамінантамі (Увядзенская і Вакрасенская царквы). Такая ж тэндэнцыя захоўвалася ў канцы XVII – XVIII ст. у крыжова-цэнтральных храмах Віцебска (Ільінская царква, Троіцкая царква Маркава манастыра). Падобныя ім былі царквы крыжовай кампазіцыі XVII ст. у Аршанскім Богаяўленскім Куцеінскім манастыры, Тупічэўскім манастыры ў Мсціславе і інш. Гэта былі храмы з 1 або 5 высокімі вярхамі, яны мелі вакол сябе галерэі, што падкрэслівала іх дынамічную ярусную кампазіцыю. Стыль барока не ўнёс асаблівых карэктываў у вонкавае вырашэнне гэтых будынкаў, за выключэннем асобных дэталей, галоўным чынам у завяршэнні.

Палескія храмы былі кампактныя і нізкія, у іх архітэктуры захавалася больш архаічных рыс. Прысадзістыя зрубы і іх завяршэнні кампазіцыйна былі аб'яднаны ў адзінае цэлае; вылучаўся толькі цэнтральны аб'ём, якому падпарадкоўваліся ўсе астатнія (царквы у в. Сінкевічы Лунінецкага раёна, у Давыд-Гарадку Столінскага раёна). Толькі на рубяжы XVIII – XIX ст. пад уплывам барока ў цэнтральнапалескай школе адбыўся рэзкі скачок наперад: храмы набылі выразныя ярусныя формы, чацверыкі заменены васьмерыкамі і інш. (царквы у вёсках Рубель Столінскага і Кажан-Гарадок Лунінецкага раёнаў).

Адпаведна развіццю барочных форм у мураванай архітэктуры XVIII ст. у драўляным дойлідстве ўзнік шэраг збудаванняў падоўжна-восевай і глыбінна-прасторавай кампазіцыі з дзвюма вежамі на галоўным фасадзе або ў выглядзе бязвежавай базілікі. Побач з культавымі будынкамі ўзводзілі шмат'ярусныя званіцы, якія ўзбагачалі сілуэт ансамбля. Званіцы будавалі чатырох тыпаў: слуповыя, каркасныя, зрубныя і зрубна-каркасныя. Найбольш выразныя – зрубна-каркасныя збудаванні. Традыцыйныя будынкi такога тыпу – двух'ярусныя са зрубным ніжнім і каркасным верхнім ярусамі, пад шатровым дахам. У XVIII ст. з'явіліся барочныя варыянты такіх званіц з 3 – 4 ярусамі, аркаднымі галерэямі на фасадах (Клецк, в. Мядзведзічы Ляхавіцкага р-на).

Мураваныя званіцы будуецца у Беларусі не раней чым у XVI стагоддзі. Даследчыкі вылучаюць два іх тыпы: ярусныя і аркадныя. На працягу XX стагоддзя шмат якіх званіцы (у іх ліку і каменныя) былі разбураныя.

Каменная званіца, зробленая ў XVII – XVIII стагоддзях на тэрыторыі архітэктурнага ансамбля Магілёўскай Мікалаеўскай царквы. Гэта двух'яруснае квадратнае ў плане збудаванне з высокім шатровым дахам. У 1817 годзе пастаўлена мураваная трох'ярусная званіца на тэрыторыі Пінскага касцёла і кляштара францысканцаў. Кіраваў будаўніцтвам архітэктар К.Каменскі.

У XVII–XVIII стагоддзях аснову манументальнага дойлідства і горадабудавання складаюць манастырскія ансамблі каталіцкіх ордэнаў. Але гэта не адзіныя пабудовы гэтага часу на беларускіх землях. Другая паводле значэння роля належала свецкім манументальным пабудовам – ратушам і рэзідэнцыям магнатаў.

З сярэдзіны XVIII ст. прыкметным быў уплыў ракако, які ішоў з Чэхіі і Паўднёвай Германіі – краін, выхадцы з якіх складалі значную частку скульптараў, што працавалі на Беларусі. Гэты ўплыў адбіўся на драўляных скульптурах анёлаў з Камянца на Берасцейшчыне, алтары касцёла бернардынак у Слоніме.

У 70-я гады ў скульптуру Беларусі прасочваўся класіцызм. Першыя найбольш значныя творы гэтага стылю звязаны са свецкім мастацтвам, менавіта з палацавай архітэктурай і творчасцю італьянскага архітэктара Дж.Сака. Па яго праектах у 80-я гады былі выкананы стукавыя дэкарацыі ў Свяцкім палацы (Гродзенскі раён, не захаваліся), а таксама ў Гродзенскім Новым замку.

Мастацкія густы часоў барока садзейнічалі развіццю дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Для ўпрыгажэння магнацкіх палацаў і храмаў патрэбны былі вытанчаныя і дарагія рэчы, каб здзіўляць публіку вонкавым бляскам. Такія рэчы спачатку прывозіліся з-за мяжы, а потым сталі вырабляцца на ўласных мануфактурах. Рукамі беларускіх прыгонных майстроў там рабіліся сапраўдныя шэдэўры мастацтва, якія высока цаніліся ў Рэчы Паспалітай і на еўрапейскім рынку. Асаблівую цікавасць маюць для нас унікальныя шкляныя вырабы з Урэчча. Сусветную славу здабылі «літыя» слуцкія паясы, якія ткаліся з шаўковых, сярэбраных і залатых нітак.

Да XVII – XVIII стст. адносяцца роспісы Богаяўленскага манастыра ў Куцейне пад Оршай, Тупічэўскага манастыра ў Мсціслаўлі, Троіцкай царквы Маркава манастыра і Ільінскай царквы ў Віцебску. Асабліва выдзяляліся роспісы мастака Шашалеўскага з Жыровічаў – капліца “Узнясенне” (Кальварыя, 1772 г.), і таксама роспісы касцёла Станіслава ў Магілёве, касцёла калегіума на плошчы Свабоды ў Мінску.

У канцы XVIII – пачатку XIX ст. у насценных роспісах з'яўляецца больш смелае, дасканалае пісьмо, адбываецца сінтэз архітэктуры і жывапісу. Напрыклад, жывапіс сабора Іосіфа ў Магілёве, выкананы беларускімі мастакамі, кіраўніком якіх быў выдатны рускі мастак партрэтчыст В.Баравікоўскі. Вялікую каштоўнасць уяўляюць і роспісы храмаў Віцебска, напрыклад, царквы Пятра і Паўла, а таксама роспіс у Нясвіжскім касцёле езуітаў XVIII ст., выкананы ў стылі барока.

Такім чынам, асноўным кірункам мастацкай культуры другой паловы XVII – пачатку XVIII ст. было барока з арыентацыяй на заходнееўрапейскія традыцыі. Адначасова працягвалі існаваць і развівацца некаторыя элементы рэнесансу. Разам з тым, ва ўмовах дэнацыяналізацыі феадальнай верхушкі беларускага грамадства і панавання рымска-каталіцкай ідэалогіі ішло станаўленне нацыянальнай школы мастацтва на аснове традыцыйнай народнай культуры. Найбольш поўна барока праявілася ў архітэктуры. Тут яно выразілася ў стварэнні складаных збудаванняў, пышных і адмысловых архітэктурных формаў, дэкору і інтэр'ера. Гэты стыль быў пануючым у архітэктуры да 70 – 80-х гадоў XVIII ст. У архітэктуры ў канцы XVIII ст. на змену барока канчаткова прыходзіць архітэктурны стыль – класіцызм – з яго манументальнасцю формаў, сіметрычнасцю планіроўкі і сінтэзам архітэктурных, жывапісных і скульптурных элементаў. У гэты час было створана або перабудавана шмат палацава-паркавых ансамбляў (Гомель, Валожын, Ружаны, Слонім, Дзярэчын і інш.). Пэўны час класіцызм суіснаваў з формамі позняга барока, а ў першай палове XIX ст. становіцца пануючым архітэктурным стылем у Беларусі.

Зараджэнне партрэтнага жанру у XIV – XV стст. было прадиктавана усім ходам развіцця беларускай культуры, фарміраваннем у царкоўнай ідэалогіі ідэй свецкага мастацтва. Партрэт стаў развівацца адначасова з іканапісам. Пра гэта нам гавораць фрэскі Спаса-Ефрасіннеўскай царквы ў Полацку (XII ст), абраз невядомага мастака (XIV – XV стст.), які знаходзіцца ў ДММ РБ. Разам з жанравым жывапісам партрэтны жанр займае адно з вядучых месцаў у беларускім выяўленчым мастацтве. Функцыянальнымі задачамі партрэта з'яўляюцца не толькі знешняе падабенства канкрэтнага чалавека, але і тыпізацыя вобразаў, выяўленчая дакладнасць, адпавядаючая рэчаіснасці.

Свецкі партрэт, якому цяжка было прабіцца ва ўмовах панавання рэлігіі і царквы, пачаў развівацца разам з іканапісам. Партрэт адлюстроўвае канкрэтных людзей. Перш за ўсё гэта былі выявы грамадскіх дзеячаў, вялікіх князёў, магнатаў, якія праявілі сябе ў справе захавання і развіцця беларускай

культуры. Прыкладам служыць работа невядомага мастака «Партрэт князя Аляксандра Уладзіміравіча Алелькі» (XV ст.) – слуцкага князя, які прымаў актыўны ўдзел у палітычным і культурным жыцці беларускага народа.

У гэты перыяд ствараліся абразы-партрэты вядомых рэлігійных або гістарычных асоб, далучаных пасля іх смерці да святых. Да такіх твораў адносяцца партрэты-абразы Ефрасінні, княжны Полацкай, якая ўнесла важкі ўклад у развіццё беларускай культуры. Захавалася шмат твораў, якія паказваюць прадстаўнікоў рода Радзівілаў. Партрэты ствараліся і ў Мсціслаўскім княстве, Полацку, Віцебску, Вільні, Слуцку, Гродне і іншых гарадах. Работы гэтага перыяду, у многіх выпадках цесна звязаныя з іканапісам, неслі на сабе некаторую схематычнасць. Гэта партрэты Кацярыны Слуцкай (1580 г.) і Карла Хадкевіча (1620 г.).

Сваеасаблівай з'явай партрэтнага жанру XVI – пач. XVIII ст. з'яўляецца сармацкі партрэт. Чалавек у такіх творах паказваўся па вызначанай схеме – у парадным адзенні, у акружэнні прадметаў, што адлюстроўвалі не толькі мадэль, яе унутраны свет, характар, але і перадавала прыналежнасць да той ці іншай сааслоўнай групы насельніцтва, дазваляла даведацца аб палажэнні асобы ў грамадстве.

Да ліку найбольш выдатных помнікаў адносіцца партрэт Юрыя Радзівіла. Мадэль у ім паказана ў поўны рост у акружэнні шматлікіх дэталей. Дзякуючы ім, а таксама надпісу, можна даведацца аб партрэтнаму, аб месцы паказанай асобы ў тагачасным грамадстве.

Акрамя Вільні, Нясвіжа, Супрасля, буйным цэнтрам партрэтнага жывапісу XVI ст. з'яўляўся Слуцк. Тут пры двары князёў Алелькавічаў працавала некалькі майстроў. Магчыма аднаму з іх належыць партрэт Кацярыны Слуцкай. Разам з тыповымі рысамі, уласцівымі сармацкім выявам, у рабоце прысутнічаюць пэўныя элементы рэнесансу і маньерызму.

У гэты час на Беларусі працуе шмат іншаземных майстроў, сюды прывозяцца творы з розных еўрапейскіх краін. Разам гэта стварае спрыяльную глебу для росквіту партрэтнага жанру, для фарміравання яго нацыянальных рыс.

У XVI – XVIII стагоддзях збіраліся першыя музейныя калекцыі ў рэзідэнцыях буйных федалаў, у манастырах, брацтвах і храмах. Самыя значныя – калекцыі князёў Радзівілаў і Сапегаў, найбольш уплывовых магнатаў Вялікага княства Літоўскага. Гэтыя калекцыі збіраліся з пакалення ў пакаленне і ўключалі фамільныя каштоўнасці, рэдкія архіўныя матэрыялы і кнігі, зброю, нумізматычныя калекцыі, творы выяўленчага мастацтва і шмат іншага.

У выяўленчае мастацтва паступова пранікалі і рысы класіцызму. У іканапісу новым з'явілася тое, што абразы сталі ствараць не толькі на дрэве, але і на палатне. Акрамя таго, у іканапісу ўсё больш адчуваўся ўплыў свецкага жывапісу Заходняй Еўропы і беларускага народнага мастацтва. У беларускім свецкім жывапісе па-ранейшаму панавалі партрэтны і гістарычны жанры. На працягу XVII – XVIII стст. у беларускім партрэтным мастацтве існавала некалькі тыпаў партрэта, якія з'яўляліся амаль да першых дзесяцігоддзяў XIX ст. Гэта парадны, рэпрэзентатыўны партрэт, дзе мадэль адлюстроўвалася ва ўвесь рост, радзей пакаленна ці пагрудна, з багатым антуражам. Парадны партрэт захаваў для нашчадкаў існаваўшую ў тыя часы іерархічную лесвіцу, на вышэйшай ступені якой знаходзіліся каранаваныя асобы, на ніжэйшай – прадстаўнікі шляхты. Прамежкавае становішча займалі магнаты.

У партрэтнай спадчыне гэтага часу можна выдзеліць тып так звананага рыцарскага партрэта, які атрымаў шырокае распаўсюджванне ў другой палове XVII ст., калі асабліва расквітнела тэорыя «сарматызму», якая сцвярджала паходжанне польскай шляхты ад старажытных ваяўнічых плямёнаў сарматаў, у адрозненне ад іншых саслоўяў, нібыта паходзіўшы з пакораных мясцовых плямёнаў. Ваяўнічая напышлівасць, пачуццё выключнасці – галоўная рыса герояў гэтых партрэтаў. Шырокае распаўсюджванне атрымаў так званы трунны, ці пахавальны, партрэт – абавязковы атрыбут пахавальнага рытуалу. Ён пісаўся на метале алеем. Узорам для мастака служыў прыжыццёвы партрэт нябожчыка. Такого роду твораў мала захавалася на тэрыторыі Беларусі, таму асаблівую каштоўнасць мае партрэт Аляксандра Пацея.

Другі погляд на партрэт з'яўляецца ў XVII – XVIII стст. Жывапісны партрэт ужо закранае сацыяльнае асяроддзе. У Беларусі з'яўляюцца нацыянальныя школы мастацтва. Акрамя партрэтаў-абразоў у гэты час ідзе нараджэнне рэалістычнага партрэта эпохі Адраджэння.

У партрэты гэтага перыяду паступова, але даволі ўстойліва ўваходзяць рысы рэалізму, тыпізацыі вобразаў – аб гэтым гаворыць партрэт Іосіфа Руцкага (XVII ст.).

У XVIII ст. намецілася тэндэнцыя стварэння мастацкага партрэта, г. зн. майстры пачалі адыходзіць ад пэўных устаноў, у партрэце пачалі з'яўляцца псіхалагічныя рысы, якія падкрэслівалі не толькі настрой канкрэтнай асобы, але і прыналежнасць яе да таго або іншага саслоўя.

Жывапісны партрэт непарыўна звязаны з мастацкай платформай кожнага аўтара, у якой прысутнічаюць сваё разуменне святла, колеру,

кампазіцыі, свае адносіны да выяўлення сэнсавага зместу, неаддзельнага ад формы. У адлюстраванні вобразаў мастакі імкнуцца выказаць свае думкі і адносіны да існуючай рэчаіснасці. Трэба адзначыць рост прафесійнага майстэрства. Партрэт набывае псіхалагічную характарыстыку, мастакі ўнеслі значны ўклад у развіццё гэтага жанру.

Гісторыя бязлітасна абышлася з нашай арыстакратыяй і яе спадчынай: замкі і палацы разбураны, арсеналы і архівы, бібліятэкі і карціны збораў Глябовічаў і Сапегаў, Хадкевічаў і Завішаў, Пацаў і Служкаў, Тышкевічаў і Зяновічаў знішчаны ці раскіданы па свеце. Рэшткі былой велічы захаваў толькі Нясвіж, таксама шмат разоў абрабаваны іншаземнымі войскамі.

Тэатральнае мастацтва XVII – XVIII стст.

Мастацтва тэатра гэтага часу прадстаўлена дзвюма асноўнымі формамі – батлейкай і школьным тэатрам, сюжэтамі для якіх былі, як правіла, біблейскія і евангельскія матывы, а таксама сцэны з народнага жыцця. Школьны тэатр атрымаў распаўсюджанне ў Беларусі і Літве яшчэ падчас праўлення Сігізмунда III, у XVIII ст. працягвае існаванне. У яго рэпертуар уваходзілі гэтак званыя “працэсіі” і “дыялогі”, а ў самым канцы XVIII – пач. XIX ст., калі характар прадстаўленняў наблізіўся па манеры да тэатраў свецкіх, прафесійных, – то і оперы.

Беларусь на канец XVIII ст. налічвала 14 школьных тэатраў, якія належалі езуітам, піярам і ордэну базыльян. Існавалі таксама прадстаўленні і ў Слуцку ў кальвіністаў, у Полацку і Магілёве – у школах праваслаўных брацтваў. Пасля прыняцця Брэсцкай уніі 1596 года ордэн езуітаў адкрыў на тэрыторыі Беларусі 79 апорных пунктаў-рэзідэнцый, місій і калегіумаў. У сваіх навучальных установах езуіты ўводзілі ў практыку вучэбныя пастаноўкі: у калегіумах і школах Нясвіжа, Бабруйска, Віцебска, Гродна, Навагрудка, Оршы, Слуцка рэкрэацыйныя залы яны прыстасоўваюць да паказу спектакляў, а ў Брэсцкім Полацкім езуіцкіх калегіумах ў XVIII ст. узводзяць спецыяльныя тэатральныя памяшканні, аснашчаныя па апошняму слову тэхнікі. Месцазнаходжанне і функцыянаванне школьнай сцэны звязана з манастырамі ў каралеўскіх і прыватнаўласніцкіх гарадах і мястэчках, куды рэгулярна з’язджалася шляхта на сеймы, кірмашы, суды, рэлігійныя святы. Такое размяшчэнне тэатраў адпавядала імкненню рэлігійных школ, зацікаўленых у грашовых паступленнях і ахвяраваннях, паказваць свае спектаклі як мага больш шырокаму колу шляхты (выхадцы з яе вучыліся ў сценах гэтых навучальных устаноў).

Элементы выяўленчых мастацтваў у школьным тэатры ігралі вялізную ролю. Іх не вынаходзілі кожны раз, а чэрпалі са спецыяльных слоўнікаў,

дапаможнікаў. Вядома, не ўсе тэатры валодалі вялікімі магчымасцямі. Часам спектаклі ставіліся проста, у школьных залах, без спецыяльнага афармлення. У школьных тэатрах вялікае месца займалі балет і музыка. У XVIII ст. яны ўваходзілі таксама ў праграму навучання.

Спектаклі не заўсёды ставіліся ў школах. Чым большую колькасць глядачоў хацелі сабраць пастаноўшчыкі, тым хутчэй яны выносілі пастаноўкі за межы школы, у касцёл, на плошчы. Прадстаўленні, якія даваліся ў школе, маглі быць закрытымі: на іх прысутнічалі толькі настаўнікі і вучні. Маглі яны быць і адкрытымі: тады на спектаклі з'язджалася шмат гасцей, якія прадстаўлялі розныя саслоўі.

Напрыклад, у другой палове XVIII ст. у Віцебску вядомы сваімі спектаклямі школьны тэатр ордэна піяраў, які паставіў у 1765 г. трагедыю польскага ксяндза і драматурга Кушэля “Артаксар”. І езуіцкі тэатр, і тэатр піяраў у мэтах прыцягнення на спектаклі схізматыкаў (праваслаўных) у перапынках паміж асноўнымі дзействамі спектакля паказвалі маралізатарскія беларускія інтэрмедыі (так называў гэтыя сцэнікі Е.Карскі) і інтэрлюдзі, не звязаныя са зместам, сюжэтам і дзеяннем той ці іншай драмы. Акцёры і удзельнікі школьных тэатраў выступалі таксама з міраклямі (“дыялогамі”) і містэрыямі на гарадскіх плошчах, падчас карнавалаў і масавых святаў, збіраючы вялікую колькасць жыхароў. Можна дапусціць, што ў рэпертуары такіх масавых дзей выкарыстоўваліся творы (“дэкламацыі”) вядомых беларускіх аўтараў Сімяона Полацкага і Георгія Каніскага, польскага пісьменніка Караля Антонія Жэры (1743-1798), які доўгі час жыў у Сянно. К.Жэра з'яўляецца аўтарам зборніка беларускіх, польскіх і лацінскіх анекдотаў (фатэцый) “Мноства рэчаў, мех смеха, гароха з капустай, а кожны сабака з іншай вёскі...”. У зборніку шмат прыказак, прымавак, вобразных параўнанняў с з сацыяльным падтэкстам. Зборнік К.А.Жэры карыстаўся вялікім попытам, хаця і распаўсюджваўся ў рукапісных копіях.

Відавочна, што школьныя п'есы розных тыпаў могуць і змяняцца, і ўзаемадзейнічаць паміж сабой. Гэта ўзаемадзеянне параджае ўсё новыя варыянты тэатральных твораў, але на працягу гісторыі школьнага мастацтва яны не змянялі адзін аднаго, а суіснавалі. Больш познія, напрыклад, п'есы аб уладзе ці змагаючыхся каралях не выштурхвалі з рэпертуара містэрыі, а як бы да іх далучаліся. Так у сярэдзіне XVIII ст. на школьнай сцэне з'явіліся і трагедыі, блізкія да класіцысцкай свецкай трагедыі, і камедыі, цесна звязаныя з народным тэатрам, з камедыяй дэль артэ. У школьны рэпертуар уваходзіла і свецкая класіка. На вучнёўскіх сцэнах ставілі “Сіда” і “Атона” П.Карнеля, “Гафолію” Ж.Расіна, “Заіру” і “Альзіру” Вальтэра.

Школьныя трагедыі былі дыдактычнымі п'есамі на сюжэты з рымскай ці візантыйскай гісторыі. Маглі яны прадстаўляць падзеі з гісторыі Прусіі і іншых замежных дзяржаў. Будаваліся яны суадносна з узорами французскага тэатра і былі працэты патрыятычнымі ідэямі, выводзілі на сцэну ідэальнага грамадзяніна і ідэальнага правіцеля.

Школьныя камедыі не саступалі трагедыям па сваёй павучальнасці. Вопыт Мальера, Гальдоні, Дэтуша, Рэньяра служыў агульным мэтам школы – выхаванню дабрадзеянага юнацтва. Гэта выхаванне ішло ўжо ў духе асветніцтва. Ф.Багамалец, які пісаў як для школьнай, так і для публічнай сцэны, змог знайсці спосабы адаптацыі французскіх і італьянскіх камедыяў, прыстасаваць іх для польскай сцэны ў суадносінах да густаў таго грамадства. Яшчэ ў школьным тэатры ён здолеў закласці асновы для будучай асветніцкай камедыі і ўжо на школьную сцэну вывеў правобразы персанажаў камедыі нораваў.

Практыка езуіцкага тэатра патрабавала ўніфікацыі ўжо знойдзенага, абагульнення вопыта, стварэння спецыяльных дапаможнікаў, якія б мелі характар абавязковых для ўсіх езуіцкіх школьных сцэн на тэрыторыі Рэчы Паспалітай, куды да канца XVIII ст. уваходзілі землі Беларусі, Літвы і рад зямель Украіны. Езуіцкія калегіумы і школы, размешчаныя на гэтай вялізнай тэрыторыі, кіраваліся ў сваёй тэатральнай практыцы настаўленнямі Якоба Масэна, працамі Фелікса Ланга і трактатам Казіміра Сарбеўскага, прафесара Віленскай акадэміі, які працаваў у 1618 – 1620 гг. у Полацкай акадэміі ў якасці выкладчыка паэтыкі і рыторыкі.

У багатых калегіях школьны тэатр меў высокаразвітую тэатральную тэхніку, шырока выкарыстоўваў дасягненні італьянскай “машынерыі”, цудоўны ліхтар, прымяняў гукавыя і светлавые эфекты. Дэкарацыі маглі быць вельмі маляўнічымі. На сцэне раптам змяняліся лес, горы, мора. Героі правальваліся ў пекла, уздымаліся на неба. Іх касцюмы не толькі спрачаліся па сваёй маляўнічасці з дэкарацыяй, але і неслі вялікую семантычную нагрузку, былі строга замацаваны за пэўнымі персанажамі. Асабліва гэта датычыцца алегарычных фігур. Рысы барока, характэрныя для школьнага тэатра, можна заўважыць у сістэме жанраў асветніцкага тэатра, у тэматычным матэрыяле, у сюжэтах, у прынцыпах кампазіцыі, у моўных характарыстыках героёў. Сказваюцца яны і ў сцэнічным афармленні п'ес. Часам элементы барочнай, рытарычнай паэзіі траплялі на асветніцкую сцэну ў якасці парадыйных прыёмаў. Яны стваралі камічны эфект. Алегарычны і сімвалічны школьны тэатр эпохі барока – з'ява ўнікальная ў гісторыі культуры. Тэатральныя п'есы дапаўняліся панегірыкамі, прывячэннямі,

музычнымі харамі, шчодрымі паднашэннямі. Акцёры і музычная капэла езуіцкага калегіума прымалі актыўны ўдзел ў грамадскім і рэлігійным жыцці горада, (абслугоўваючы і сакральныя цырымоніі), падзеях прыватнага жыцця буйных феадалаў, якія суправаджаліся пампезнымі ўрачыстасцямі.

Школьныя спектаклі ў XVI – XVIII стст. асвойвалі, у асноўным, два тыпы прасторы – адкрытую плошчу і замкнёную чатырма сценамі класічную сцэну-каробку. Найбольш ранняй пляцоўкай для публічных прадстаўленняў трэба лічыць прастору перад храмам. Менавіта на фоне царквы ці касцёла, узводзіліся двух’ярусныя канструкцыі па тыпу сярэднявечковай містэрыяльнай сцэны. У XVII ст езуіты прыўнеслі ў практыку беларускага школьнага тэатра прынцыпы ілюзорнай сцэны-каробкі, якая існуе і зараз.

Пачынаючы з XVII ст. езуіты скарыстоўвалі як сцэну містэрыяльнага характару, так і сцэну новага тыпу, якая была бліжэй да тэатральнай практыкі эпохі Рэнэсанса, чым да сярэднявечковай традыцыі. Новая сцэна магла насіць як спрошчаны характар (у канцы залы з лавамі ўстанаўліваўся часовы памост-эстрада з крыху прыўзнятым планшэтам падлогі, з “пастаянным” парталам, пісаным на палатне), так і ўяўляць сабою больш развіты тып сцэны: у зале, узведзенай па ўсіх законах барочнага тэатра, будавалі сцэнічны памост з высока ўзнятым планшэтам і сістэмай тэларыйных дэкарацый. Будавалі спецыяльныя машыны і прыстасаванні для штучнага асвятлення сцэны.

Ужыванне тэларый у школьных тэатрах Беларусі адносіцца да XVII – 1-й паловы XVIII стст. Тэларыі (як правіла, абцягнутыя палатном трохгранныя прызмы, якія круцяцца на восях) устанаўліваліся ад двух да пяці ў рад на кожным баку сцэны. Іх адначасовае вярчэнне дазваляла на вачах у глядача мяняць дэкарацыі пры адкрытай заслоне. Падобная тэхніка была не толькі папулярная ў практыцы музычнага тэатра той эпохі, але і атрымала тэарэтычнае абгрунтаванне ў працах нямецкага архітэктара І. Фуртэнбаха, у прыватнасці, у яго кнізе “Мужнае люстэрка мастацтваў” (1665 г.), а таксама італьянскага дойдліда і дэкаратара Н. Сабаціні ў трактаце “Аб мастацтве будаваць дэкарацыі і машыны ў тэатрах” (1638 г.).

Вядома, што многія школьныя спектаклі ў XVIII ст. ішлі ў пастаянных памяшканнях магнацкіх тэатраў (напрыклад, у Нясвіжы, Слуцку). Відаць, кулісныя машыны мелі і спецыяльныя школьныя тэатры, пабудаваныя ў Мсціслаўлі і Полацку ў 1-й палове XVIII ст. Наяўнасць куліс у школьным тэатры гэтага часу пацвярджае і малюнак з трактату Ф. Ланга “Разважанні аб сцэнічнай ігры” (1727 г.), на якім паказаны акцёр, што выходзіць з-за куліс (гл. мал. 1). Над апошнімі павешаны паддугі, імітуючыя воблакі. Але для

Беларусі такое сведчанне застаецца ўскосным. Пакуль даказанай застаецца толькі сцэна з нерухомым сімулянным прынцыпам размяшчэння дэкарацый і рухомая сістэма тэларый для чыстых перамен.

У беларускім школьным тэатры такімі былі пастаноўшчыкі Ян Тадэвуш Клаўс (працаваў у 1-й палове XVIII ст. у езуіцкіх школах Слуцка, Пінска і Нясвіжа, дзе арганізоўваў тэатральныя прадстаўленні і школьныя святы і гатаваў для іх дэкарацыі), А. К. Дэ ла Марс (маляваў дэкарацыі для школьнага тэатра ў Пінску, Вільні і Нясвіжы на пачатку XVIII ст.), Г. Грубер (выкладаў у 1784 – 1800 гг. у полацкай езуіцкай калегіі архітэктурную і механіку і пабудоваў у ёй тэатральную залу з багатымі дэкарацыямі).

На школьнай сцэне можна выдзеліць два тыпы дэкарацыі: аб'ёмна-прасторавыя, фактуру якіх апрацоўвалі жывапісам, і жывапісна-ілюзорныя, напісаныя на палотнах тэларый і куліс, перспектыва і аб'ёмы якіх грунтуюцца на чыста жывапісным спосабе. У тых ці іншых фігуравалі сапраўдныя бытавыя рэчы – мэбля, посуд, зброя і да т.п.

Неабходна адзначыць, што ў канцы XVIII ст., у сувязі з пранікненнем на сцэну ідэй класіцызма, ад тэатральнага дэкаратара сталі патрабаваць “ідэальныя прасторавыя вобразы”. На сцэну пераносілася рэальна існуючая антычная архітэктурна, ці архітэктурна, ўзнікшая ва ўяўленні мастака. Яна абавязкова несла ў сабе класічны ордэн, якому надавалася лёгкасць прапорцый, народжаных мастацтвам XVIII ст.

Для абодвух тыпаў дэкарацыі – тэларый і жывапісна-ілюзорных – былі аднолькава характэрны аб'ёмныя фрагменты, мэбля і рэквізіт. Аб'ёмнымі рабіліся гербы, якія фігуравалі ў спектаклях, пастаўленых у гонар магнатаў. Такі герб, напрыклад, фігураваў на сцэне ў час пастаноўкі ў Магілёве ў 1726 годзе школьнага спектакля пад назвай “Ключ ведаў, далучаны да ключа прадзедаўскага герба Міхайлоўскіх”.

Самым распаўсюджаным сімвалам палаца быў трон. Ён фігураваў у пераважнай большасці спектакляў. Сярод рэквізіту часта выкарыстоўваліся бочка з віном, лесвіца, розныя бакалы і келіхі (напрыклад, келіх з чэрапа), садавіна (атручаны яблык, ці дэсерт у крышталёвай вазе), зброю, сцягі, музычныя інструменты, а таксама шматлікія рэальныя і бутафорскія прадметы для абазначэння алегарычных персанажаў. Ф. Ланг прапаноўваў для міфалагічных персанажаў спецыяльныя сімвалічныя атрыбуты, стварыць якія магчыма было толькі бутафорскім спосабам. Так, багіню Юнону павінны былі везці паўліны, Юпіцер з маланкамі сядзеў на арле. Венера з'яўлялася з галубамі, Памона – з пладамі, Цэрэра – з каласамі. Атрыбутамі Флары былі кветкі, Нептуна – трызубец, Плутона – жазло ці ключы, Марса – шчыт і

кап'ё. Вакх трымаў у руках плюшч, Мом – маску, Купідон – лук і стрэлы. Апалон “бразгатаў” на кіфары, фаўны і сатыры ігралі на флейтах. Геркулеса можна было пазнаць па дубіне, рачных бостваў – па урнах, якія яны выносілі на сцэну. Падобныя сімвалічныя прадметы вызначалі багоў, мучанікаў, сімвалізавалі загану і дабрачыннасць. Калі б іх не было, то публіцы цяжка было б выявіць персанажаў, апранутых у аднолькавыя, часта ўмоўныя касцюмы. Існаваў у школьных тэатральных каталогах спецыяльны пералік з абмалёўкай усіх падобных атрыбутаў і знакаў.

Школьная сцэна Беларусі ў XVII – XVIII стст. ведала ўсе тры тыпы асвятлення: агульнае, дэкарацыйнае і эфектнае. Агульнае асвятленне сцэны, па М.К.Сарбеўскаму, стваралася пры дапамозе шандалаў са свечкамі. Асвятленне ён разглядаў як састаўную частку ансамбля мастацтваў і надаваў святлу, у першую чаргу, ролю стваральніка эмацыянальнай атмасферы на сцэне, рэгулятара настрою.

Касцюм на школьнай сцэне насіў дыферэнцыраваны характар: бытавы ўжываўся для камедыі і балетаў, класіцысцкі – для трагічных герояў, бостваў і персанажаў алегарычнага і сімвалічнага характару, для якіх, па Ф.Лангу, неабходны былі яшчэ спецыяльныя знакі “...на аснове якіх можна даведацца, якую ён адпраўляе пасадку, якую паказвае асобу” . Адзенне персанажаў школьнага тэатра магло насіць ці канкрэтны бытавы характар (у містэрыяльных пастаноўках і інтэрмедыях), ці ўмоўна-абагулены.

Такім чынам, школьны тэатр на працягу свайго існавання – з XVI да XVIII ст. – засвойваў усе аб’ёмна-прасторавыя дэкарацыйныя сістэмы, уласцівыя містэрыяльнаму тэатру Заходняй Еўропы (XVI ст.), а затым закрытую сцэну-каробку тэатра барока з дэкарацыямі-тэларыямі (XVII – 1-я палова XVIII ст.) і жывапісна-ілюзорнымі дэкарацыямі куліснага тыпу (2-я палова XVIII ст.).

Матэрыялы трактатаў, выказванні тэарэтыкаў школьнага тэатра, іконаграфічны матэрыял і непасрэдны тэкст школьных драм і інтэрмедый, дазваляюць сцвярджаць аб наяўнасці даволі развітой машынерыі (ніжніх і верхніх машын), якая дазваляла дасягаць эфектаў “чыстай перамены” дэкарацый на вачах у публікі, чыніць розныя пераўтварэнні, “палёты”, “правалы” і “ўзнясенні”, хваляванне мора, пажары. Школьны тэатр успрыняў ад тэатра сярэднявечаў і эпохі ўсе тыпы асвятлення.

Для школьнай сцэны Беларусі становіцца характэрным прыём перадачы праз часткі цэлага: трон мог абазначаць палац, надгроб’е – магільнік і г.д. Атрымоўвае шырокае развіццё аб’ёмная бутафорыя (марскія істоты з рухомымі сківіцамі, птушкі, прадметы, якія трансфармуюцца, і г.д.),

а таксама бутафорскія рэчы, якімі абазначалі тыя ці іншыя сімвалы, алегорыі. У спектаклі ўводзяцца сапраўдныя бытавыя рэчы (зброя, посуд, флагі, кветкі і г.д.), якім адводзіцца роля рэквізіта.

Можна меркаваць, што шэраг мастацкіх прыёмаў, прынятых на школьнай сцэне, засвойваўся прыватнаўласніцкім прыгонным тэатрам Беларусі XVIII ст., з якім школьны тэатр існаваў адначасова. Значная роль школьнага тэатра была таксама ў тым, што ён, калі і не стаў правадніком народнага тэатральнага мастацтва ў XVIII ст., то паслужыў у нейкай ступені ўзорам для яго выкарыстання. Яго драматургі, праводзячы агульную палітыку школы зацікавіць шырокія школы гледачоў, уводзілі ў свае п'есы элементы фальклорных сюжэтаў, рабілі героямі сваіх п'ес (асабліва інтэрмедый) простых мужыкоў – Русіна, Ліцвіна. Яны будавалі інтэрмедый па тыпу народных сцэнак.

Беларускі народны тэатр “Батлейка” адзін са старажытных відаў беларускага мастацтва і найбольш распаўсюджаных відаў сцэнічнай творчасці сярод усходніх славян. На думку даследчыкаў, у Беларусі гэты від тэатра атрымаў распаўсюджанне з XVI ст. пад уплывам заходнееўрапейскага мастацтва такога тыпу. Назва батлейка (Bethleem) паходзіць ад горада Віфлеем, дзе, згодна біблейскай легендзе, нарадзіўся Ісус Хрыстос.

Пра сувязь паходжання батлейкі з біблейскай тэмай сведчаць кананічныя сюжэты пастаноўкі «Цар Ірад». Іншыя варыянты назвы гэтага старажытнага тэатра – вяртэп (лялечнае прадстаўленне), батлеемка, астмейка ці жлоб. Канструкцыйным правобразам батлейкі была панарама-скрыня невялікага памеру з нерухомымі лялькамі. Аб'яднанне панарамы з прынцыпам «ажыўлення» лялек прывяло да ўзнікнення ў Заходняй Еўропе ў XV ст. тэатра батлеечнага тыпу.

Для лялечнага беларускага тэатра характэрны тыя ж элементы, што і для заходнееўрапейскага тэатра эпохі сярэднявечча. Батлейка як жанр мастацтва сваім рэпертуарам адлюстроўвае сацыяльныя і рэлігійныя працэсы, а таксама культурныя патрэбы людзей. Па-першае, гэта праяўляецца ў сцэнаграфіі, таму што сярэдневяковыя містэрыі былі ўласцівы для рэпертуару батлейкі. Па-другое, характэрнай асаблівасцю рэпертуару батлейкі было тое, што ён падзяляўся на «высокі» жанр – рэлігійная тэматыка – і «нізкі» – сатырычныя сцэнкі з народнага жыцця. У адпаведнасці з гэтым будавалася канструкцыйная аснова батлейкі – падзел скрыні на «неба» і «зямлю»: «рай» знаходзіўся з левага боку верхняга яруса, а «пекла» з правага боку ніжняга. «Пекла» часта паказваецца ў выглядзе галавы д'ябла ці дзвярэй з правага боку ў ніжнім ярусе.

Гістарычнае развіццё беларускай батлейкі знаходзіцца ў пэўнай сувязі з польскім ляльным тэатрам шопка. У часы сярэднявечча манасі-францысканцы прынеслі з Італіі на польскія землі традыцыю выстаўлення ў касцёле падчас Ражаства невялікіх фігурак Хрыста, Марыі, Іосіфа, пастухоў, авечак, быкоў. Гэта група герояў, якая прадстаўляла Ражаство Хрыстова, і атрымала назву яселка. Яселка была асновай для развіцця шопак. Яселка (ад польскага слова *Jaselka* — кармушка, яслі) адносіцца да XIII—XV стст. і вядзе пачатак ад касцельных містэрый, якія ў XIII ст. распаўсюдзіліся ў Еўропе.

Батлейка дастаткова хутка выходзіць з-пад уплыву як каталіцкай, так і праваслаўнай царквы, становіцца адгалінаваннем народнага тэатра «жывога актора». Польская мова выкарыстоўвалася ў батлеечных спектаклях для характарыстыкі сааслоўнай і этнічнай прыналежнасці герояў.

Прадстаўленні з выкарыстаннем шопак на народнай традыцыі праходзілі з 25 снежня па 6 студзеня (на каталіцкія Каляды), а батлеечныя спектаклі арганізаваліся па грыгарыянскаму календару, у перыяд з 7 па 19 студзеня (на праваслаўныя Каляды).

Сувязь з пэўнай канфесіяй існуе і ў афармленні ляльных тэатраў, якія знаходзіліся пад уплывам царквы. Польская шопка арганізавана па вобразу каталіцкіх касцёлаў і манастыроў, з багатым упрыгожаннем царкоўных рэчаў. У батлейцы праяўляецца строгасць і стылізацыя рыс праваслаўнай царквы.

Беларуская батлейка канца XIX—XX стст. займае вялікае месца ў культуры Беларусі. Цікавая і вельмі змястоўная калекцыя беларускай батлейкі, вяртэпа і калядных зорак, а таксама лялек знаходзіцца ў Музеі старажытна-беларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі.

У Беларусі бытавала некалькі відаў батлеечнага тэатра. Вядомыя тэатразнаўцы Г.Барышаў і А.Саннікаў налічваюць шэсць яго асноўных відаў:

1. **аднапавярховыя (панарамныя)** – па сваёй канструкцыі нагадвала жыллё беларускага селяніна. Пярэдня яе сценка была з палатна, якое апускалася і падымалася, як заслона ў тэатры. У рэпертуары такой батлейкі пераважалі містэрыяльныя сюжэты, звязаныя з нараджэннем Хрыста і пакланеннем валхвоў. Скрыня ўяўляе сабой вяртэп, дзе на працягу ўсяго прадстаўлення знаходзілася група герояў: Марыя, Іосіф, Ісус. Да скрыні прыстасоўвалася адна ці некалькі зорак, якія з’яўляліся сімвалам Раства.

2. **двухпавярховыя з рухомымі лялькамі**; і кананічным афармленнем бытавалі на Палессі (Мазыры, Бабруйску, Капаткевічах, Парычах, Бярэзіне).

Батлейка гэтага тыпу прадстаўляла сабой вялікую, больш за два метры, скрыню, якая мела два паверхі. Канструкцыя гэтай скрыні нагадвала царкву, якая мела ад аднаго да трох купалаў. Верхні ярус – «неба» – сімвалізуе месца, дзе нарадзіўся Ісус, тут праходзілі сцэны на біблейскія тэмы. У цэнтры верхняга яруса размяшчалася ніша з яслямі, дзе знаходзіўся Ісус. Ніжні ярус, так званая «зямля», уяўляў сабой палац цара Ірада, дзе дэманстраваліся сцэны бытавога характару. Афармляўся гэты ярус сціпла, проста, багаты роспіс, які быў характэрны для «неба», адсутнічаў. На ніжнім ярусе былі ніша, дзверы і трон цара Ірада, абклеены «залатой» паперай, а таксама драўляная галава д'ябла, якая знаходзілася над уваходам у пекла, куды цягнулі Ірада.

3. **двухпавярховыя з вежай** былі распаўсюджаны на Міншчыне ў канцы XIX ст. Такая батлейка мела круглую, квадратную ці шасцівугольную вежу, дзе знаходзіліся дзверы. Стол быў зроблены ў выглядзе дыска, які рухаўся па вертыкалі, па краях яго былі фігуркі жанчын і мужчын, якія трымаліся за рукі.

4. **батлейкі па прынцыпу ценявога тэатра** аб'ядноўвалі ў сабе рысы панарамнай батлейкі і ценявога тэатра, яна мела выгляд трохкупальнай царквы. Сцены яе былі з прамасленай паперы. Унутры купала размяшчаліся металічныя кольца з фігурамі герояў, якія ўдзельнічалі ў спектаклі, а таксама свечка. Батлеечнік адчыняў дзверы, запальваў свечку і круціў кольца адпаведна дзеянням спектакля.

5. **батлейкі з празрыстымі дэкарацыямі**, якія мяняліся падчас спектакля былі распаўсюджаны на тэрыторыі Беларусі ў канцы XIX – пачатку XX стст. Тэатр такога тыпу быў у Патупчыка – батлеечніка з Докшыц. Гэта была простая двухпавярховая скрыня з двума адзеламі. Памеры яе былі прыблізна каля 1,5x1,5 м. У верхняй частцы скрыні знаходзіліся два пеўні. Прадстаўленне пачыналася бойкай пеўняў, пасля на сцэну выходзілі іншыя персанажы. Дэкарацыі былі празрыстыя, іх малявалі на папяроснай паперы і прымацоўвалі па баках скрыні. Яны па ходу прадстаўлення мяняліся два разы. Празрыстыя дэкарацыі маляваліся на паперы і прымацоўваліся на спецыяльныя падстаўкі. Сама скрыня нагадвала хату з двухсхільным дахам, які быў абклеены сінняй паперай з сярэбранымі месяцам і зоркамі. Па краях скрыня ўпрыгожвалася ружовай паперай, якая была нарэзана ў выглядзе махроў. У цэнтры даху знаходзіўся драўляны крыж.

6. **батлейкі-«зоркі»**. Апісанне такога прадстаўлення ёсць ў матэрыялах Г.Барышава. Ён спасылаецца на этнаграфічныя запісы Ю.Ф.Крачкоўскага

«Быт западнорусского селянина». Гэты від батлейкі ўяўляе сабой зорку, якую з песнямі насілі калядоўшчыкі. На раму ад рэшата ці сіта наклеівалі прамасленую паперу, і батлейку прымацоўвалі да жэрды, каб было лягчэй пераносіць з аднаго месца на другое. На зорку з чатырох ці шасці канцоў прымацоўваліся рознакаляровыя пірамідальныя «рогі». Затым рабілася другое невялікае кола, па акружнасці якога наклеівалі выразаных з паперы салдацікаў на конях ці пяхоту, і кола прымацоўвалі да кія. Затым у рамку зоркі ўстаўлялася свечка (у памяшканні не павінна было быць святла), і кола з фігуркамі пачынала рухацца.

На тэрыторыі Беларусі самай распаўсюджанай была двух'ярусная батлейка з простымі дэкарацыямі. Сустрэкаліся батлейкі, якія нагадвалі царкву. Але ў большасці выпадкаў батлейкі ў асноўным былі падобныя на шафу з дзвярыма ў выглядзе хаткі ці царквы з дахам, на якім быў купал з крыжам. Батлейка мела гарызантальныя ярусныя сцэны, кожная з якой мела прастору для ваджэння лялек.

Батлеечны тэатр жлоб быў распаўсюджаны на Віцебшчыне ў XVIII – XIX стст. Ён меў выгляд двух'яруснай трохкупальнай царквы. Першы паверх складаўся з трох аддзелаў. За шклом пасярэдзіне знаходзіліся нерухомыя лялькі (сцэна пакланення валхвоў), сілуэты іх ад святла свечкі адбіваліся на задняй сценцы. Сценкі двух другіх аддзелаў былі заклеены прамасленай паперай-экранам і выкарыстоўваліся для паказу сцэны нараджэння Хрыста. У гэтых аддзелах былі вяртушкі, кожная з іх складалася з прапелера ў выглядзе дыска і абруча, замацаваных паміж сабой вертыкальнымі пласцінкамі. Па краях абруча прымацоўваліся металічныя ці папяровыя фігуркі, якія прадстаўлялі сабой кампазіцыю на адну з біблейскіх тэм. Уся канструкцыя размяшчалася на вострым шпілі, пасярэдзіне якога знаходзілася свечка. Павебра, якое награвалася свечкай, падымалася ўверх да вежы і такім чынам дапамагала рухацца абручу разам з прымацаванымі да яго фігуркамі герояў. Уся гэта секцыя закрывалася прамасленай паперай. Батлеечнік да экрана прымацоўваў надпіс, які растлумачваў характар і дзеянне сюжэта.

Афармленню батлейкі надавалася вялікае значэнне. З даўніх часоў захаваліся яго характэрныя рысы. Батлейка ўпрыгожвалася каляровай паперай, геаметрычнымі фігурамі з саломы, паперы, разьбой і вышыўкай. Сама батлеечная скрыня выраблялася з фанеры таўшчыняй 3 мм і драўляных рэек (2,5x2,5 ці 3,0x3,0 мм). Перакладзіна ўстаўлялася ў адпаведныя адтуліны бакавых рам. Яна служыла для ўмацавання шырмы з матэрыялу. Затым ўстаўляліся полачкі, якія служылі ніжнім і верхнім ярусамі. На ніжняй полцы можна было асобна ладзіць лялечныя спектаклі, вадзіць марыянэтак і іншых

лялек. Да пярэдняй рамы часта прымацоўваліся спецыяльныя рамкі для ценявога тэатра і лялечнай эстрады. У ніжнім ярусе тэатра была спецыяльная скрыня для лялек.

На верхнім ярусе двух'яруснай батлейкі паказвалі біблейскія сцэны, звязаныя з нараджэннем Хрыста. Упрыгожанне гэтага яруса было багатым, з элементамі царкоўнай атрыбутыкі. На задніх сценках размяшчаліся абразы, зоркі, крыжы і кампазіцыі на біблейскую тэматыку. У цэнтры знаходзілася высокая, абклееная «залатой» паперай арка, у глыбіні якой быў алтар. Па баках рабіліся дзве меншыя аркі, якія служылі для ўваходу і выхаду лялек. Столь абсыпалася зоркамі, для гэтага драбіліся каляровае шкло і люстэрка. Ніжні ярус афармляўся як палац цара Ірада, у ім праходзілі бытавыя сцэны.

Беларуская батлейка канца XIX – пачатку XX стст. як від тэатральнага мастацтва мела сямейныя традыцыі. У склад хору ўваходзілі і дзеці і дарослыя. У пастаноўках прымаў удзел невялікі інструментальны ансамбль, які складаўся звычайна з членаў сям'і батлеечніка. Выкарыстоўваліся ў асноўным скрыпка, цымбалы, дудка, бубен, гармонік. Спектаклі батлейкі суправаджаліся музыкальным трыо – «траістай музыкай».

Галоўнай асобай батлейкі з'яўляўся лялечнік і яго тупа. Яны заўсёды знаходзіліся за батлейкай, кіравалі і агучвалі лялькі. Асаблівасцю беларускай батлейкі было тое, што не было пастаяннага аўтарскага тэксту. Імпровізацыя ў творчасці батлеечніка з'яўлялася адной з характэрных рыс яго мастацтва.

З канца XIX – пачатку XX стст. адным з папулярных відаў мастацтва і сцэнічнай творчасці Беларусі была народная драма, што адбілася на рэпертуары батлейкі. На яго паўплывалі руская народная драма і раёк. У сваю чаргу батлейка ўздзейнічала на фарміраванне рускага вяртэпнага тэатра, асабліва ў Наўгародскай губерні.

У пачатку XX ст. у Беларусі з'яўляецца асобны тып батлейкі, які быў блізкі да «жывой газеты» і хутка рэагаваў на мясцовыя падзеі. Такія батлейкі існавалі на Случчыне і ў Докшыцах – тэатр Патупчыка. У тэкстах прадстаўленняў батлейкі адзначаюцца перыяду адсутнічае пралог драмы. Адзінае, што застаецца ў тэксце, гэта зварот жаўнера да публікі, у якім ён віншаваў усіх з Ражаствам.

Першая частка прадстаўлення была *біблейска-містэрыяльная*. Пачынаюць яе два анёлы, якія выходзяць насустрач адзін аднаму, пасля гэтага разгортваецца сцэна «Нараджэнне Хрыста». Паміж першай і другой сцэнамі ладзіліся пралогі, якія захоўвалі непасрэдную сувязь са святам Ражаства.

Другая частка батлеечнага спектакля складалася з *жартаў і камедыйных сцэнак*. У іх знаходзілі свой адбітак палітычныя і грамадскія падзеі. Па характару дзеяння ўсе сцэнкі другой часткі падзяляюцца на тры віды. У адных героі не размаўляюць ад свайго імя і з'яўляюцца ілюстрацыяй да песні ці пачынаюць танцаваць пад музыку. У другіх сцэнак маналог займае большае месца, у ім персанажы раскрываюць свае камічныя рысы.

Да трэцяга, самага распаўсюджанага віду адносяцца *сцэнкі-дыялогі*. Не ўсе сюжэты батлейкі раўназначныя, бо некаторыя з іх з'яўляюцца бытавымі замалёўкамі, а другія прадстаўляюць сабой танец, але большасць з іх мае выразную сацыяльную накіраванасць. Адной з такіх папулярных батлеечных сцэнак, якая прыйшла ад скамарохаў, была сцэнка «Антон з казой і Антоніха». У ёй батлеечнікі шырока выкарыстоўвалі «ваджэнне бадлівай казы», якая спявала і жартавала.

Канец XVIII – пачатак XIX стагоддзя на Беларусі – час незвычайнага развіцця прыгонных тэатраў. Кожны буйны польскі магнат ці рускі вяльможа, імітуючы двары сваіх манархаў, а калі і супрацьпастаўляючы сябе ім, выхваляючыся раскошай, разгульнымі ладам жыцця, заводзіў аркестры, хоры, арганізавываў балетныя і оперныя трупы, выкарыстоўваючы для гэтай мэты сваіх прыгонных. На працягу названага перыяда дзейнічалі прыгонныя тэатры ў Нясвіжы, Слуцку, Ружанах, Слоніме, Гродна, Глуску, Дзярэчыне, Дуброўне, Шклове, Горы-Горках, Магілёве, Чачэрску, Усвяце, Полацку, Гомелі, Віцебску, Прапойску, Піпенбергу, Шчорсах, Матэўшах, Дукоры, Крычаве і г.д. Іх дзейнасць стымулявала развіццё музыкі і мастацтва. Рэпертуар прыватнаўласніцкіх оперна-балетных тэатраў складаўся ў асноўным з твораў камедыйнага жанру, такіх, як опера-буф, французская камічная опера. Оперны і драматычны рэпертуар былі на італьянскай, французскай і нямецкай мовах, некаторая частка перакладалася на польскую. Свае прыдворныя тэатры магнаты супрацьпастаўлялі прыдворнаму каралеўскаму тэатру ў Варшаве. На ўсё, што спрыяла самавітасці ўдзельнага двара, магнаты грошай не шкадавалі. На галоўныя ролі запрашалі артыстаў з-за мяжы, у асноўным з Італіі, Аўстрыі. Уплыў аказваў і каралеўскі тэатр. Так, у Ружанах працаваў як кампазітар і капельмайстар італьянец Кіпрыяні. Тэатр Сапегі налічваў 60 артыстаў і танцоўшчыкаў, сярод якіх быў М.Пранчынскі, першы танцор і балетмайстар варшаўскіх тэатраў.

Атрымаўшы высокую прафесійную тэатральную падрыхтоўку ў замежных выкладчыкаў, многія з прыгонных сялян сталі вядомымі далёка за межамі Беларусі. Так, напрыклад, беларускія прыгонныя артысты сталі асновай для стварэння ў XVIII ст. Варшаўскага балета. Акрамя таго, многія з

іх увайшлі ў склад балета і аркестраў Санкт-Пецярбурга і Масквы. А ў першай палове XIX ст. прыгонныя, якія працавалі ў сядзібных тэатрах, пачынаюць уваходзіць у склад вольных прафесійных антрэпрыз.

Тэатральнае жыццё ў сядзібах магнатаў было незвычайна стракатым. Італьянскія і французскія спектаклі змяняліся “дыялогамі” школьных прадстаўленняў, цікаванне мядзведзяў і феерверкі – п’есамі высокапастаўленых аматараў; грандыёзныя балеты на баляваннях – феерычнымі операмі на лібрэта П.Метастазіе і драматургічнымі шэдэўрамі Мальера і Вальтэра. Дзеля ўвесалення князя працавалі італьянскія маэстра і польскія служыцелі драмы, чэшскія капельмайстры і беларускія танцоры і музыканты і г.д. Прыгонны тэатр XVIII ст. на тэрыторыі Беларусі, вельмі спецыфічны па сваім характары, з’яўляецца цудоўнай старонкай гісторыі як Беларусі, так і Польшчы. Вобразна кажучы, ён з’явіўся тым полем, на якім сышліся прадстаўнікі культур Захада і Усхода.

На Беларусі прыватнаўласніцкія тэатры існавалі ў XVIII – першай палове XIX ст. Яны дзейнічалі ў прыватнаўласніцкіх гарадах, замках і сядзібах у спецыяльных памяшканнях ці ў залах палацаў, ратуш і інш. Тэатральныя трупы ствараліся з прыгонных сялян; часам у спектаклях выступалі велікасвецкія аматары і прафесійныя акцёры, іншы раз прыгонныя артысты ўдзельнічалі ў паказах прыватных прафесійных тэатраў. Найбольш вядомымі былі прыватнаўласніцкія тэатры Тызенгаўза ў Гродна, тэатр Бжастоўскага ў Матэвушах, Ружанскі тэатр Сапегаў, Слоніmsкі тэатр Агінскага, тэатры Чарнышова, Тышкевіча. Значную ролю ў гісторыі беларускага, польскага і рускага мастацтва адыгралі прыватнаўласніцкія тэатры Радзівіўлаў у Нясвіжы, Слуцку, Зорыча ў Шклове, якія мелі балетна-опера-драматычныя трупы, вялікія аркестры і капэлы, тэатральныя будынкі з добра абсталяванай сцэнай і развітай машынерыяй. У тэатрах працавалі вядомыя тагачасныя кампазітары і балетмайстры, існавалі школы, у якіх рыхавалі для тэатраў артыстаў (Гродзенская музычна-тэатральная школа Тызенгаўза, Слоніmsкая балетная школа, Нясвіжская балетная школа, Слуцкая балетная школа). У рэпертуары былі оперы і балеты замежных і рускіх кампазітараў, перакладная і арыгінальная драматургія (камедыі У.Ф. Радзівіл, перакладзеныя ёю на польскую мову пьесы Мальера). Своеасаблівай тэатральнай з’явай быў у пач. XIX ст. прыгонны цырк Оштарпа ў Дукоры.

Высокі мастацкі ўзровень архітэктуры і мастацтва на тэрыторыі Беларусі перыяда позняга барока і ракако быў абумоўлены актыўным асваеннем заходнееўрапейскай культуры. Агульнаеўрапейскім культурным

цэнтрам XVIII ст. з'яўлялася Францыя. Асваенне ракако адбывалася апасродкавана праз мастацкія цэнтры Рэчы Паспалітай: Варшаву, Кракаў, Львоў, Вільна і інш. Стыль ракако фарміраваўся ў асноўным у творчасці высокапрафесійных архітэктараў і мастакоў, скульптараў і дэкаратараў, якія выконвалі афіцыйныя заказы ў арыстакратычных і царкоўных сферах.

Імкненню беларускіх магнатаў да дэкаратыўнай пышнасці, прыдворнай амбіцыёзнасці адказвала мода на заходнееўрапейскую культуру, асабліва на яе французскі варыянт. Французская мова была прызнана як сродак прыдворных і міжнародных зносінаў. Актыўнае пранікненне ў арыстакратычнае асяроддзе Рэчы Паспалітай французскага стылю жыцця, асіміляцыя французскага мастацтва ў многім былі звязаны са шматлікімі і доўгачасовымі паломніцтвамі магнатаў і заможнай шляхты ў Парыж.

У сярэдзіне XVIII ст. на Беларусь пранікае музычны тэатр, з'яўляюцца першыя аматарскія свецкія калектывы. Тэатр становіцца прыкметным кампанентам свецкага жыцця. Як рэжысёр у тэатры ракако патрабаваў ад акцёраў элегантных рухаў і вытанчаных манер, так і свецкі этыкет прымушаў да пэўнай тэатралізацыі быта. У свецкім абыходжанні, манеры паводзін выпрацавалася нават сістэма жэстаў.

Магнаты бачылі ў тэатры спосаб асабістай рэпрэзентацыі і ўвесялення. Менавіта такога роду настроі пераважалі ў музычна-драматычным тэатры на Беларусі ў XVIII стагоддзі. Опера і балет становяцца найбольш рэпрэзентатыўнымі і вядучымі відамі тэатральных прадстаўленняў, дамінантай тэатральнага рэпертуара.

Тэатралізацыя падвяргаліся ўсе мерапрыемствы – паляванні, ваенныя парады, рэлігійныя абрады, рознага роду палацавыя цырыманіялы і нават палітычныя акцыі.

На арганізацыі і вобразе палацавых паркаў Беларусі перыяда позняга барока і ракако сказалася і такая важная з'ява мастацкай культуры эпохі, як тэатр свецкага тыпу. З развіццём тэатра адбываецца і прынцыповы перагляд свята, які са звычайнай, традыцыйнай, часта стыхійнай з'явы пераўтвараецца ў падрыхтаваную, рэгламентаваную ўрачыстасць. Стварэнне сцэнарыя такога свята становіцца родам прафесійнай творчасці. Улюбёная і распаўсюджаная форма забавы шляхты – маскарад, у якім усе ўдзельнікі “прадстаўлення” з'яўляліся адначасова яго акцёрамі і гледачамі. Гульня была часткай жыцця. Захавалася апісанне адной такой гульні – маленькі тэатрык, калі дзеці пад кіраўніцтвам дарослых (мастака Сільвестра Майрыса, ці нават самога Жака-Луі Давіда) станавіліся ў позы, складалі такім чынам кампазіцыі, а ўсе астатнія прысутныя павінны былі адгадаць, што гэта за сцэна.

Лепшай уцехай пры магнацкіх дварах становяцца канцэрты капэл, оперныя і балетныя спектаклі, якія па ўзроўні прафесіяналізма не ўступалі лепшым еўрапейскім тэатрам. Тэатралізаваны быт, умоўнасць архітэктурна-паркавых дэкарацый, узаемасувязяў, забаў і пацех – усё было тут аб'яднана ў адзіную стыхію свята. Арыстакраты становяцца акцёрамі-аматарамі, удзельнікамі вясёлых камедый ці пастаралей, а то і рэжысёрамі, як У. Ф. Радзівіл – стваральніца нясвіжскага тэатра, ці А. Сапега, які пад сваёй рэжысурай ставіў у Дзярэчыне “камедыі польскія”.

Тры месцы Рэчы Паспалітай – Нясвіж, Слуцк і Слонім – сыгралі ў XVIII ст. выдатную ролю ў развіцці нацыянальнай культуры. У Нясвіжы (храналагічна першым з узнікшых прыдворных тэатраў) і Слуцку – Радзівілы; у Слоніме – гетман Міхал Агінскі утрымлівалі вялікія двары, якія не ўступалі заходнім.

Тэатры князёў Радзівіл, буйнейшых магнатаў Рэчы Паспалітай, пачалі развівацца з 1745 года, з пачатку прадстаўленняў, якія наладжваліся па ініцыятыве княгіні Уршулі. Адкрыццё першага пастаяннага тэатра пачалося з пастаноўкі 13 чэрвеня 1746 года ў “Альбе” у дзень імянін князя Міхаіла камедыі “Дасціпнае каханне”, якая была напісана самой княгіняй Уршуляй.

Нясвіж становіцца цэнтрам забаў, відовішчаў, пацех, паляванняў і званых абедаў для ўсяго шляхецкага наваколля. І вельмі часта пасля пастановак аперэт і опер раздаваліся салюты з гармат і феерверк.

У гэтыя гады, паралельна з тэатрам кн. Уршулы існаваў у Слуцку тэатр князя Гераніма Радзівіла, які часта рабіў візіты Нясвіжскаму і мяняўся з ім акцёрамі. Тэатр кн. Гераніма дзейнічаў у памяшканні былога слуцкага “суднага дома”, які быў адабраны Радзівіламі ў праваслаўнага духавенства. Трэба лічыць, памяшканне гэта было даволі вялікім, таму што ў ім прадстаўляліся і оперы і балеты.

Пасля смерці кн. Уршулы князь Міхаіл Казімір для ўзмацнення славы і бляску свайго двара адкрывае тэатры ў трох сваіх вотчынах – Жолкві (1753 г.), Бялым (1761 г.) і Алычаве (1753 г.). Прадстаўленні ў гэтых месцах ідуць папераменна са спектаклямі ў Нясвіжскім і Слуцкім тэатрах. У гэты перыяд у рэпертуары акрамя вялікіх балетаў з'яўляюцца трагедыі; расце акцёрскае майстэрства, больш прафесійным становіцца балет, удасканальваюцца дэкарацыі.

У пачатку другой паловы XVIII ст. буйны польскі магнат вялікі падскарбій літоўскі, стараста г. Гродна Антоні Тызенгаўз стварыў тэатр (1762/70 – 1785). Пасля трыумфальнага тура па Еўропе ўся труппа Гродзенскага кардэбалета (балета пейзан) стала разам са Слоніміскімі

танцорамі асновай Варшаўскага балета. Будынак гродзенскага тэатра быў закладзены ў 1772 г. архітэктарамі Мёзерам і Сакка. Ён яднаўся з палацам Тызенгаўза крытым пераходам. Зала была сканструявана па “італьянскай крывой” і прадстаўляла паўкруглае памяшканне з амфітэатрам і яруснымі галерэямі па перыметры, мела 22 ложы ў два ярусы, партэр і сцэну з пяццю планамі кулісных машын для перамяшчэння дэкарацый.

Улетку пры палацы Новы замак у Гродна, у часы Ст. Аўгуста з’яўляюцца італьянскія спевакі, даюцца тэатральныя прадстаўленні. Падчас выбараў сейма 1793 г. адбываліся раскошныя баляванні; сталы былі накрыты ў садзе, упрыгожаны кветкамі і зелянінай, устаўлены цэлымі пірамідамі з цукровага пячэння, садавіны і г.д. У 1779 г. ў Новым замку і палацы Тызенгаўза яшчэ даваліся балы. У 1802 – 1809 гг. у памяшканні тэатра дзейнічаў тэатр С. Дэшнер, у 1846 – 1852 – пастаянны руска-польскі тэатр. (з 1984 – тэатр лялек.)

Тэатральныя збудаванні ў Ружанах, Гродна, Дзярэчыне, Слоніме, Мінску, якія дайшлі да нас у малюнках ці ў руінах, часткова ці капітальна перабудаваныя, з’яўляюцца такімі ж дакументамі тэатральнай гісторыі Беларусі, як і драматычныя творы, праграмы, ці ўспаміны сучаснікаў. Шэраг захаваўшыхся адлюстраванняў у спалучэнні з літаратурнымі крыніцамі дазваляе прасачыць агульную тапаграфію тэатральных помнікаў у асобных градах, убачыць, як прыстасоўваліся для тэатральных патрэб тыя ці іншыя будынкі. Параўнанне дайшоўшых да нас звестак у літаратуры, праектных планаў і тэатральных збудаванняў дазваляе сцвярджаць, што асноўным тыпам прыватнаўласніцкіх тэатраў быў тып будынка кампактны ў плане, з падковападобнай залай, з двух’яруснай сістэмай лож і адносна глыбокай сцэнай, на якой магчыма было размяшчаць перспектыўную кулісную дэкарацыю ад 5 да 7 планаў. Акрамя таго, у асобных выпадках, як гэта было ў Слоніме, тэатральныя будынкі насілі індывідуальны і унікальны характар і былі прыстасаваны да паказа грандыёзных оперных і балетных спектаклей.

Тэма 16. Беларускае мастацтва XIX – пач. XXст.

Пасля далучэння беларускіх зямель да Расіі царскія ўлады, імкнучыся інтэграваць у сваю дзяржаўную структуру новыя тэрыторыі, праводзілі адпаведную палітыку. Значны ўплыў на развіццё беларускай культуры ў гэты час аказвае спачатку пераважна польская, а пазней, асабліва ў 1860-х гг. – руская культура, назіраецца цесная сувязь з культурамі ўкраінскага, літоўскага, яўрэйскага і іншых народаў. Культура беларускіх зямель

сутыкаецца з жорсткім прыгнётам з боку царскай улады, якая імкнецца даказаць, што Беларусь з'яўляецца заходняй часткай Расійскай імперыі, а яе насельніцтва не мае сваёй этнічнай асаблівасці (ідэалогія «заходнерусізму»).

У беларускай архітэктуры першай паловы XIX ст. пануе класіцызм з яго кампактнасцю аб'ёмаў, правільнымі геаметрычнымі планами, прастатой дэкару фасадаў. Класіцызм выявіўся ў другой палове XVIII ст., развіваўся паралельна з познім барока, а ў канцы XVIII ст. стаў асноўным стылем. Гэты накірунак еўрапейскай мастацкай культуры XVIII – пачатку XIX стст. больш дэмакратычны, чым элітарнае барока, вызначаецца ўрачыстасцю і манументальнасцю. У канцы XVIII – пачатку XIX ст. на аснове класіцызма адбылася перапланіроўка беларускіх гарадоў (планам надаваліся формы прамавугольнікаў ці шматвугольнікаў, жылыя і грамадскія будынкi ўзводзіліся па арыгінальных і “ўзорных” тыпавых праектах), пашырылася будаўніцтва палацава-паркавых комплексаў, сядзіб. На Беларусі працуюць архітэктары М.Львоў, Я.Гуцэвіч. Яркімі прыкладамі гэтага перыяду з'яўляюцца палацава-паркавы ансамбль Румянцавых у Гомелі, Гомельскі Петрапаўлаўскі сабор, Сноўскі палацава-паркавы ансамбль.

Вялікую ролю ў развіцці беларускай культуры XVIII – першай паловы XIX ст., як і магнацкія рэзідэнцыі, адыгралі дваранскія сядзібы. Пры слабым развіцці гарадоў, сядзібы з іх шматтысячнымі бібліятэкамі, вялізнымі архівамі, аматарскімі тэатрамі, аркестрамі, сямейнымі галерэямі, з калекцыямі мастацкіх твораў еўрапейскіх і мясцовых майстроў выконвалі функцыі культурна-асветніцкіх цэнтраў. Такіх цэнтраў на тэрыторыі Беларусі было нямала.

Адным з буйнейшых палацавых комплексаў Беларусі XVII-XVIII стст. з'яўлялася магнацкая рэзідэнцыя ў Ружанах (Пружанскі раён Брэсцкай вобласці), рэшткі якой захаваліся. Палац-замак пацярпеў ад шведаў, знішчаўся войскамі канфедэратаў у 1698 г. Аднак багатыя ўладальнікі за некалькі дзесяцігоддзяў першай паловы XVIII ст. аднавілі палац. У 1784 г. канцлер ВКЛ Аляксандр Сапега ўжо прымаў у ім караля Станіслава Аўгуста Панятоўскага і продкі. Аднак у 1786 г. па іроніі лёсу манументальна-рэпрэзентацыйны палацавы ансамбль выкарыстоўваецца пад суконную фабрыку. Палацавы комплекс згарэў у 1914 г., часткова рэстаўрыраваны ў 1930 г., у 1944 г. разбураны нямецка-фашысцкімі захопнікамі. Захаваліся рэшткі асноўных будынкаў (галоўнага і ўсходняга карпусоў), аркады, уязная брама і флігелі па яе баках. Першапачаткова палац меў абарончы характар – двухпавярховы крыжападобны ў плане мураваны аб'ём дапаўнялі тры чатырохгранныя вежы. У цэнтральнай частцы палаца знаходзіліся парадная

зала і вестыбюль з двухбаковай лесвіцай, у бакавых частках – жылыя пакоі, кабінет, бібліятэка. У 1784-1788 гг. прыдворны архітэктар Сапегаў Ян Самуэль Бекер перабудоўвае старажытны палац-замак.

Усходні корпус, падзелены параднай лесвіцай на дзве роўныя часткі, складаўся з тэатра і манежа. Тэатр лічыўся адным з буйнейшых у Беларусі, у яго архітэктуры сумяшчаліся рысы італьянскай сцэны і новыя павевы французскіх дойлідаў XVIII ст. Заходні корпус прызначаўся для карціннай галерэі. На восі палаца была ўзведзена ўязная брама ў выглядзе трохпалётнай трыумфальнай аркі з разнымі геральдычнымі картушамі з моранага дуба, антычнымі скульптурнымі барэльефамі, рустоўрай.

Палац Бутрымовіча, пабудаваны ў 1794 г. на галоўнай вуліцы Пінска, заслугоўвае асаблівай увагі. Гэта архітэктура пераходнага тыпа – ат барока да класіцызму с імправізацыяй кананічных форм у асобных фрагментах і дэталях. Ад барока ў архітэктуры палаца засталася пабудова плана з увагнутымі крывалінейнымі абрысамі вуглавых частак, авальная форма галоўнай залы, традыцыйнае члянэнне фасада на два ярусы, кантрастных па сваёй дэкаратыўнай апрацоўцы. Незвычайная трактоўка ордэра. Так, тарцавыя фасады аформлены чатырма згрупіраванымі папарна калонамі дарычнага ордэра, прычым кожная пара змешчана да сярэдзіны. Палац сіметрычны. Тры карпусы яго ствараюць парадны двор, які раскрыты ў бок ракі Піны. Такое спалучэнне карпусоў прывяло да ўскладнення планіроўкі будынка ў вуглавых частках і павялічыла пластыку галоўнага фасада. Сяредні корпус адведзены для парадных памяшканняў, бакавыя – заняты жылымі пакоямі і кабінетамі. Цэнтральнае месца займае авальная зала, выдзвінутая наперад. Гэты фрагмент фасада ў выглядзе своеасаблівага эркера найбольш багата дэкарыраваны. З боку ракі будынак прадстаўлены невялікім парадным дворыкам. Аздабленне інтэр'ераў палаца пераважна барочнага характара, але сустракаюцца і элементы архітэктуры класіцызма.

У XVIII стагоддзі ў Беларусі сфарміраваўся новы тып палацавага будынку ў выглядзе адкрытай кампазіцыі, злучанай з навакольнай прыродай. Гэтыя комплексы мелі прыгожыя ўязныя вароты-брамы. Вельмі часта яны былі самастойнымі архітэктурнымі пабудовамі, аздобленымі цудоўным скульптурным рэльефам, як, напрыклад, брама ў Ружанскім палацы Сапегаў. Пад уплывам рамантызму некаторыя брамы нагадваюць гатычныя вежы.

У канцы XVIII стагоддзя пад уплывам класіцызму з'яўляецца новы тып агароджы, якая ўяўляе сабою каванья або чыгунныя літыя краты, якія трымаліся з дапамогай высокіх цагляных слупоў. Такія агароджы па-

ранейшаму мелі цагляныя ўязныя брамы з жалезнымі створкамі брамных варотаў.

Класіцызм паўплываў на асаблівасці мастацкай формы драўлянага дойлідства. Ствараюцца планы перапланіроўкі гарадоў, якія прадугледжваюць руйнаванне абарончых сцен, адводзяць зоны для пражывання розных сацыяльных груп. З'яўляюцца будынкі павятовых і губернскіх праўленняў, судаў і інш. У культавай архітэктуры абмяжоўваецца будаўніцтва касцёлаў, хутка перапыняецца ўзвядзенне уніяцкіх храмаў, а з ім траціцца самабытнасць беларускай архітэктуры. Некаторыя праваслаўныя храмы будуюцца ў псеўдарускім стылі (так званыя «мураўёўкі»).

У выяўленчым мастацтве класіцызм пачаў пашырацца з другой паловы XVIII ст. Ярка выявіўся ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве (тэкстыльныя вырабы гарадзенскіх і слуцкіх мануфактур, мэбля, шкло, размалёўка). Рысы класіцызма назіраюцца ў ранніх творах мастакоў-рамантыкаў В.Ваньковіча і Я.Дамеля. У першай палове XIX ст. класіцызм быў выцеснены рамантызмам.

Росквіт новага архітэктурнага накірунку – «гістарызму» (эклектызму) прыпадае на другую палову XIX ст. Ён вызначаецца спалучэннем розных так званых неастыляў – раманскага, готыкі, барока, класіцызму, псеўдавізантыйскага і інш. (палац у г. Косава Івацэвіцкага раёна, касцёл св. Сымона і Алены ў Мінску, мужчынская гімназія ў Гомелі і інш.). Пашыраецца выкарыстанне ў будаўніцтве новых матэрыялаў – чыгуну, жалезабетону, цэменту, фабрычнай дахоўкі. З'яўляюцца новыя тыпы будынкаў – чыгуначныя вакзалы, 3-4-павярховыя даходныя дамы. На мяжы XIX – XX стст. на глебе эклектызму ўзнікае новы мастацкі стыль – мадэрн. Яму ўласціва ўжыванне новых матэрыялаў і прынцыпаў будаўніцтва, а таксама багаты ляпы дэкор, асіметрыя дзвярных і аконных праёмаў, арнаментыка з ужываннем элементаў антычнага і народнага мастацтва, готыкі (даходны дом у Мінску, пазямельна-сялянскі банк у Гродне). У гэтым стылі працавалі С.Шабунеўскі, В.Марконі, А.Краснапольскі.

Беларуская культура ў XIX – пачатку XX стст. зрабіла значны крок наперад у сваім развіцці. Паланізацыя, русіфікацыя, фальсіфікацыя мінуўшчыны, рэпрэсіі супраць нацыянальна свядомых дзеячоў навукі і культуры прыпынілі працэс развіцця беларускага этнасу.

Адаючы даніну старадаўнім звычаям, будаўнікі яшчэ ў XVIII стагоддзі іншы раз укладвалі асобныя валуны ў ніжнія часткі сцен жылых і культавых збудаванняў. Аднаўленне розных тыпаў муровак адбываецца ў XIX – пачатку XX стагоддзя, найбольш у архітэктуры рамантызму, псеўда-

неаготыкі, мадэрну. У гэты час асабліва пашыраецца гатычная муроўка. Яе рабілі на цэмантавай рошчыне з фугоўкай швоў.

Для архітэктуры невялікіх капліц, вясковых касцёлаў і цэркваў, мураваных агароджаў, розных гаспадарчых будынкаў характэрна гэтак званая «разынкавая» муроўка, калі вялікія камяні абмазвалі вапнай і ў яе ўтыкалі дробныя каменьчыкі, якія здалёк нагадвалі разынкі. Гэта стварала своеасаблівую мазаіку, іншы раз былі малюнкi – сонейка, ялінкі, галінкі, дрэўцы, расліны, кветкі, птушкі, відарысы посуду. Часам “выпісвалася” дата будаўніцтва. Росквіт будаўніцтва з валуноў зноў назіраецца ў XIX – пачатку XX стагоддзя. З камянёў, іншым разам крыху абчасаных, стваралі розныя пабудовы – касцёлы, цэрквы, млыны.

У XIX стагоддзі былі разбураныя ці перабудаваныя асобныя выдатныя архітэктурныя збудаванні. Гасцініца “Еўропа” пачатку XIX ст. была буйнейшай грамадзянскай пабудовай Мінска. У 1850-х гадах ахвярай стала Мінская ратуша, у 1895 годзе – уніяцкая царква Святога Духа была пераўтвораная ў праваслаўны Петрапаўлаўскі сабор, а будынкi базыльянскіх кляштароў – занятыя духоўнай кансісторыяй і губернскай гімназіяй. Двойчы, у сярэдзіне і напрыканцы стагоддзя, былая царква Святога Духа – самабытны помнік рэнесансу з элементамі готыкі – перабудоўвалася ў псеўдарускім стылі. У 1850-х гадах быў грунтоўна перабудаваны комплекс езуіцкага кляштара: вежа-звыніца набыла функцыю пажарнай каланчы, а будынак калегіума страціў першапачатковы дэкор.

Далучаная ў канцы XVIII стагоддзя ў выніку трох падзелаў Рэчы Паспалітай да Расійскай імперыі, Беларусь стала ўскраінай вялізнай дзяржавы, дзе прыгняталіся любыя праявы нацыянальных культурна-асветніцкіх рухаў. У 1840 годзе, як вынік паражэння вызваленчага паўстання 1831 года, было забаронена нават ужыванне назвы Беларусь. Яна стала афіцыйна іменавацца “Паўночна-Заходнім краем”. Але ўсё гэта не перашкаджала з’яўленню новых стыляў і мастацкіх накірункаў на гэтай тэрыторыі. Беларусь у XIX – пачатку XX стагоддзяў праходзіць усе этапы развіцця, але калі раней мастацтва кіравалася ўплывамі з захаду, то зараз – з Расійскай дзяржавы

Немалаважным фактарам у развіцці беларускай культуры XIX стагоддзя стала адкрыцце Акадэміі мастацтваў у Пецярбургу, а пасля – у 1809 годзе – факультэта жывапісу, скульптуры і графікі пры Віленскім універсітэце. У 1831 годзе быў закрыты Віленскі універсітэт – галоўны цэнтр мастацкай адукацыі і для Беларусі і для Літвы, была забаронена магчымасць атрымання мастацкай адукацыі за межамі Расійскай імперыі.

Адзіным месцам, дзе маглі набыць прафесійную падрыхтоўку мастакі – ураджэнцы Беларусі, – сталі мастацкія ўстановы Пецярбурга і Масквы. Гэта дало свайго роду штуршок развіццю тэматычнага беларускага жывапісу. З’яўляюцца імёны выдатных беларускіх мастакоў, якія вядомы не толькі на Беларусі.

Менавіта з гэтых прычын спадчына мастакоў XIX стагоддзя ўключаецца ў кантэкст мастацкай гісторыі Расіі, Польшчы, Літвы, вялікія калекцыі іх твораў ёсць у зборах нацыянальных музеяў у Варшаве і Кракаве, Літоўскага мастацкага музея ў Вільнюсе, Трацякоўскай галерэі ў Маскве. Але ўсё ж агульны культурны фон жыцця спрыяў некатораму прагрэсу. Творы мастацтва Беларусі XIX – пачатку XX стагоддзя ў Нацыянальным мастацкім музеі Рэспублікі Беларусь даюць магчымасць даволі грунтоўна паказаць непарыўнасць гістарычнага развіцця мастацтва краіны, пазначыць постаці многіх выдатных прадстаўнікоў жывапісу і графікі Беларусі.

У выяўленчым мастацтве першай паловы XIX ст. больш ярка праступае свецкі характар. Яно развіваецца пад уплывам рамантызму і класіцызму. Адным з цэнтраў развіцця беларускага жывапісу, скульптуры і графікі стаў Віленскі універсітэт. Першыя яго выкладчыкі – Ф.Смуглевіч і Я.Рустэм – былі добра знаёмы з заходнееўрапейскім мастацтвам. Пасля закрыцця Віленскага універсітэта (1832 г.) вышэйшую мастацкую адукацыю стала магчыма набыць у расійскіх акадэміях. Гэтыя акалічнасці адбіліся на беларускай школе выяўленчага мастацтва, дзе фарміруюцца адметныя жанры – гістарычны (Ф.Смуглевіч, Я.Сухадольскі, Я.Дамель), партрэтны (І.Аляшкевіч, В.Ваньковіч), бытавы (У.Бычкоўскі, К.Русецкі, Ю.Карчэўскі), пейзаж (В.Дмахоўскі), нацюрморт (І.Хруцкі), батальны (Я.Сухадольскі).

На Беларусі сёння зберагаецца адзіны твор Юзафа Пешкі, а такая малая спадчына, вядома ж, не спрыяе вывучэнню творчасці мастака. Але і ў Польшчы, на радзіме творцы, няма аб ім ні кніг, ні альбомаў, хоць Варшава, Кракаў і Вроцлаў маюць добры збор твораў першага дырэктара Кракаўскай Акадэміі Мастацтваў. Для беларусаў творчасць Пешкі – польскага мастака-вандроўніка – асабліва вартая ўвагі: ён стаў адным з першых партрэтчыстаў і хранікёрам своеасаблівага ладу жыцця беларускіх мястэчкаў і гарадоў канца XVIII – пачатку XIX стагоддзя. Пешка – тыповы прадстаўнік эпохі Асветніцтва.

Жыццё і творчы лёс Юзафа Пешкі ўкладваецца ў тры перыяды: “варшаўскі” (1786 – 1793 гг.), “вандроўны” (1793 – 1813 гг.) і “кракаўскі” (1813 – 1831 гг.). Першапачатковую адукацыю атрымаў у Кракаве ў

класіцыста Дамініка Эстрэйхера, які шмат гадоў пражыў у Італіі. Па пратэкцыі віленскага біскупа Ігнацыя Юзафа Масальскага Пешка ў 19-гадовым узросце паступае ў прыватную мастацкую школу, якую адкрыў у 1785 годзе ў Варшаве каралеўскі стыпендыят Францішак Смуглевіч (1745 – 1807 гг.). Варшаўскі перыяд жыцця мастака – гэта вучнёўства і актыўнае засваенне ўсіх канонаў класіцызму ў італьянізаваным варыянце, прыхільнікамі якога былі яго настаўнікі. У гэты час ён працуе пад кіраўніцтвам Ф.Смуглевіча: на заказ біскупа ўпрыгожвае разам з ім Віленскую катэдру, выконвае партрэты. У 1793 годзе, напярэдадні паўстання Т.Касцюшкі, ён прыязджае ў Гародню. З гэтага падарожжа пачынаецца другі этап жыцця – перыяд творчых вандровак. Аб маршрутах можна меркаваць па назвах і датах некаторых твораў (“Выгляд Гародні з боку Каложы”, 1809 г.)

Далей шлях Пешкі ідзе ў Вільню, у якой ён затрымліваецца на некалькі гадоў (1794 – 1798 гг.). Тут мастак цалкам аддаецца творчай працы – малюе партрэты па замовах віленскіх святароў і шляхты. У 1795 годзе ў Вільню з Варшавы, якая пасля апошняга падзелу Рэчы Паспалітай ператварылася ў правінцыйны горад прускай імперыі, пераехаў настаўнік Пешкі Ф.Смуглевіч, які стаў прафесарам пры заснаванай у Віленскім універсітэце кафедры жывапісу і малюнку (1797 г.).

Вядомыя імёны прафесуры, якая згуртавалася пры універсітэце пад апекай куратара Віленскай навучальнай акругі князя Адама Чартарыйскага, зрабілі ў далейшым Вільню “літоўскімі Афінамі” – сталіцай адукацыі і гуманізму, калыскай патрыятычнага выхавання моладзі. У 1798 г. Ю.Пешка разам з Я.Рустэмам становяцца ад’юнктамі пры кафедры жывапісу. Напэўна, у гэтыя гады з’яўляюцца партрэты Францішка Смуглевіча – фактычнага заснавальніка віленскай мастацкай школы. Выхаванцы гэтай кафедры, сярод якіх быў і Ваньковіч – Ян Дамель і Кануцій Русецкі, – таксама прадстаўлены ў экспазіцыі “Дома Ваньковіча” (па адным творы).

Краявіды Магілёва і Шклова, якія захоўваюцца ў Львове, сведчаць, што Пешка вяртаўся ў Вільню праз Магілёўскую губернію ў 1802 годзе. Некалькі акварэляў прысвечана Віцебску, які ў 1802 г. стаў губернскім. Асабліва вабілі мастака старажытныя замкі. Архітэктурная дакладнасць, з якой творца маляваў кожную дэталю, жанравыя сцэнкі на першым плане, панарамнасць выявы – тыповыя рысы жанру ведуты – гарадскіх краявідаў. Гэтыя сціплыя акварэлі маюць сёння вялікую мастацкую і гістарычную каштоўнасць як першыя выявы беларускіх гарадоў (яны і тады карысталіся поспехам: вядома, што іх бачыў і высока адзначыў імператар Аляксандр). Ён шмат падарожнічае (захаваліся акварэлі з выглядам замкаў у Навагрудку, у Лідзе і

Любчы, якія мастак імкнуўся “ажывіць” побытавымі сцэнкамі). Захаваўся акварэльны пейзаж Мінска з гарадской драўлянай сядзібай роду Ваньковічаў, карчмой з заезжым дваром побач на скрыжаванні вуліц. З Мінска мастак выязджае ў Лошыцу (сядзібу мінскага падкаморыя Станіслава Прушынскага), Смілавічы (маёнтак Манюшкі, дзедзід славутага кампазітара).

Ян Рустэм (1762 – 1835 гг.) займаў пасаду кіраўніка кафедры жывапісу Віленскага універсітэта пасля яе заснавальніка Францішка Смуглевіча. Выклікаюць цікавасць творы Я.Рустэма “Партрэт Ганны Ваньковіч”, “Партрэт жонкі”, “Мужчынскі партрэт”, “Партрэт Станіслава Манюшкі” і многія іншыя.

З тэматычных карцін Я.Дамеля (1780 – 1840 гг.) можна назваць “Вызваленне Т.Касцюшкі з цямніцы”, “Адступленне французаву праз Вільню ў 1812 годзе”, творы на рэлігійныя сюжэты: “Святая Дзева з дзіцём”, “Хрыстос і самарыянка”, “Палажэнне у труну” і інш. У асобе мастака мы бачым майстра кампазіцыйных вырашэнняў, вялікай культуры тэхнічнага выканання. Тут жывапіс неаддзельны ад дакладнага малюнка. Я.Дамель быў сапраўдным майстрам партрэта. Рэалістычныя партрэты Я.Дамеля – гэта “Партрэт Ш.Малеўскага – рэктара Віленскага універсітэта”, “Аўтапартрэт”, “Партрэт М.Равіч з сынам”.

Мастацтва Беларусі першай паловы – сярэдзіны XIX стагоддзя выразна характарызуе мастакоў Беларусі, якія шмат працавалі ў Расіі – Іосіф Аляшкевіч і Сяргей Заранка. У батальным жывапісе не менш вядомы Я.Суходольскі (1797 – 1875 гг.), які некаторы час працаваў у штабе Паскевіча. У Гомелі захавўся палац Паскевіча, таму не выпадкова ў краязнаўчым музеі знаходзяцца карціны Я.Суходольскага.

Асаблівага росквіту партрэт дасягнуў у работах В.Ваньковіча (1799 – 1841 гг.) “Партрэт Міцкевіча на скале Аю-Даг” і інш. Мастак першай паловы XIX стагоддзя нарадзіўся і значную частку свайго жыцця правёў у Мінску. У доме, дзе некалі жыў брат мастака і дзе вельмі часта бываў сам Валенцій Ваньковіч, дэманструюцца ў пастаяннай экспазіцыі творы мастакоў-сучаснікаў Валенція Ваньковіча.

Валенцій Ваньковіч – адзін з нешматлікіх беларускіх мастакоў XIX ст., які не толькі пакінуў след у культуры сваёй Бацькаўшчыны, але і атрымаў вядомасць далёка за яе межамі. Ваньковічы былі звязаны роднаснай сувяззю са шматлікімі шляхецкімі родамі Беларусі – Міцкевічамі, Малеўскімі, Корсакамі, Ордамі, Манюшкамі, Тавяньскімі.

Ваньковіч вучыўся ў Полацкім езуіцкім калегіуме (1811 г.), на факультэце вольных навук Полацкай Акадэміі (1813 – 1817 гг.), аддзяленні

літаратуры і прыгожых мастацтваў Віленскага універсітэта (1818 – 1824 гг.). Ваньковіч капіруе карціны старых майстроў, піша партрэты блізкіх і сяброў па універсітэце, у далейшым вядомых паэтаў і грамадскіх дзеячаў – Т.Зана, Ф.Малеўскага, А.Тавяньскага, А.Адзінца, Ю.Корсака, А.Міцкевіча. Скончыў Пецярбургскую Акадэмію мастацтваў. За конкурсную праграму “Подзвіг кіяўляніна ў 988 годзе” (1827 г.) атрымоўвае другі залаты медаль. У 1828 г. на выстаўцы ў Акадэміі мастацтваў ён паказвае партрэт Адама Міцкевіча, які стаў пасля хрэстаматычным. У Пецярбургу піша партрэты піяністкі М.Шыманоўскай, паэтаў А.Пушкіна, П.Вяземскага, У.Жукоўскага.

У лютым 1829 г. Ваньковіч вяртаецца на радзіму ў Мінск. У яго дзве майстэрні – у Малой Сляпянцы і ў Мінску, дзе ён працуе разам з сябрам Чэславам Манюшкам. Піша партрэты бацькі, сястры Станіславы Гарноўскай, Дамініка Манюшкі, жонкі з дзецьмі, Антона Гарэцкага, слонімскага прадвадзіцеля дваранства Войцэха Пуслоўскага і членаў яго сям’і. За партрэты, “пісанья з натуры”. З 1839 г. ён жыве ў Берліне, Дрэздэне, Мюнхене, у 1841 г. прыязджае ў Парыж і пасяляецца ў сям’і Міцкевічаў. Ён піша палатно “Апафеоз Напалеона”, абразы “Евангеліст Іаан” і “Св. Клара”, партрэты. У 1842 г., прадыктаваўшы сябру Адаму Міцкевічу завяшчанне, ён памірае, у росквіце творчасці, напісаўшы мноства твораў, з якіх захавалася толькі невялікая частка ў музеях і прыватных зборах Англіі, Францыі, Італіі, Польшчы, Літвы, Расіі – і ні аднаго на радзіме.

Жанравы жывапіс у Беларусі на розных гістарычных этапах развіваўся па-рознаму. Вядома, не ўсе мастакі ішлі ў нагу з часам, адлюстроўваючы тыя ці іншыя жыццёвыя падзеі, а калі і выконвалі такія карціны, то іх не мілавала царская цэнзура. Да сялянскай тэмы звяртаецца К.Русецкі (1800 – 1860 гг.) (“Жня”).

З’яўленне партрэта простых людзей – новы этап развіцця жанру. Але не ўсе мастакі звярталіся да такой тэматыкі. Асноўнае месца ў партрэце займае вобраз інтэлігенцыі. Гэта “Партрэт кампазітара М.Глінкі”, “Партрэт А.Даргамыжскага”, “Партрэт прафесара Ф.Бруні” А.Гараўскага, “Партрэт пісьменніка Яна Чачота” Д.Папова і інш.

Некаторыя мастакі прысвяцілі партрэту ўсё сваё творчае жыццё. Гэта В.Ваньковіч, І.Аляшкевіч, А.Шэмеш і інш. Над партрэтам працуе І.Аляшкевіч (1777 – 1830 гг.) – “Партрэт Аляўціны Гасцімскай”, “Партрэт Адама Чартарыйскага”, “Мадонна з дзіцем”, у яго творчасці з’яўляюцца групавыя партрэты. У галіне рэалістычнага партрэта працуе А.Шэмеш (1808 – 1864 гг.), які стварыў партрэт пісьменніка Уладзіслава Сыракомлі, “Партрэт манашкі”.

Тэма пейзажу заўсёды прыцягвала да сябе ўвагу мастакоў розных пакаленняў. Усё характэрнае ў прыродзе, якая відазмянялася з будаўніцтвам гарадоў, вёсак, знаходзіла адлюстраванне ў жывапісе, але асноўны напрамак быў у выяўленні прыгажосці роднай зямлі. Адсюль вялікая колькасць лірычных карцін, у якіх прырода спалучаецца з унутраным светам саміх аўтараў. Пейзаж у беларускім мастацтве мае параўнальна кароткую гісторыю. У асноўным сваё развіццё ён атрымаў у XVIII ст. У жанры пейзажа шмат працаваў мастак В.Дмахоўскі (1807 – 1862). Частку яго твораў можна аднесці і да бытавога жанру, бо ў іх мы бачым сюжэтныя кампаўкі груп людзей. Але прырода ў карцінах займае галоўнае месца. Самі назвы палотнаў, такія, як “На радзіме”, “Ля пераправы”, “Пажар у лесе”, гавораць аб цеснай сувязі мастака з роднай прыродай.

Асаблівае месца ў беларускім пейзажным жывапісе займаюць карціны А.Гараўскага (1833 – 1900 гг.). Разглядаючы яго пейзажы, бачыш знаёмыя беларускія мясціны. Мастак у сціпрых сюжэтах перадае свае думкі аб жыцці прыроды. Такія матывы мы назіраем у карцінах “Рака Свіслач”, “Вечар у Мінскай губерні” і інш.

Напалеон Орда (1807 – 1883 гг.) – піяніст, кампазітар, мастак. Творчасць яго звязана з мастацкім жыццём Беларусі і Польшы. Вучыўся ён ў Віленскім універсітэце. Удзельнік паўстання 1830 – 1831 гг., пасля эміграваў у Францыю. У сярэдзіне 1840-х гг. — дырэктар Італьянскай оперы ў Парыжы. З 1856 г. жыў у Варацэвічах, у 1862 – 63 гг. у Гродне, потым на Валыні. Орда шмат падарожнічаў па Беларусі, Украіне, Польшчы і Літве, рабіў замалёўкі мясцін, звязаных з жыццём вядомых людзей і археалагічнымі помнікамі, у тым ліку больш за 200 эскізаў ён зрабіў у Беларусі. Малюнкі вызначаюцца строгай дакументальнасцю, маюць вялікую каштоўнасць для гісторыі. Ён марыў намалюваць усе помнікі, якія ёсць у краіне, каб захаваць памяць пра іх на вякі. Орда становіцца мастаком у 49 гадоў. Падчас паўстання 1863 г. і пасля яго ён, нібы нічога вакол не адбываецца, аб’язджае ўсю Беларусь. У выніку з’яўляюцца тысячы графічных твораў. Два дзесяткі гадоў ён вандраваў, не маючы свайго дому, цалкам аддаўшыся мастацтву. Першы альбом з літаграфіямі Орды выйшаў пасля яго смерці, у Аўстрыі. Ні да яго, ні пасля ніводзін мастак не рабіў гэткай тытанічнай работы. Да сённяшняга дня яго спадчына яшчэ не сабрана цалкам. Ніхто пэўна не ведае нават колькасці яго гравюр, літаграфій і акварэляў. Усё гэта выявы беларускіх гарадоў, мястэчак, замкаў, цэркваў і маэнткаў. Большай часткі помнікаў, якія зафіксаваў Орда цяпер не існуе наогул.

Іван Хруцкі нарадзіўся на Беларусі ў сям’і уніяцкага святара. Большую

частку свайго жыцця Іван Хруцкі правёў у сваім маёнтку Захарнічы пад Полацкам, дзе з вялікім стараннем і замілаванасцю пісаў свае знакамітыя нацюрморты з кветкамі і садавінай, партрэты сваіх дзяцей і блізкіх людзей. У 1827 годзе ён скончыў Полацкі калегіум. Былы езуіцкі калегіум, утвораны Пятром Скаргам у 1581 годзе, разам з касмапалітычнай класікай трымаўся мясцовых культурна-гістарычных традыцый. Тут, побач з лацінай, з XVI стагоддзя гучала беларуская мова. Тут размяшчалася знакамітая на Беларусі карцінная галерэя, і тут будучы мастак адчуў беларускую мастацкую традыцыю. Далейшае навучанне ў Пецяўбургскай Акадэміі мастацтваў (амаль 10 год) адпрацавала школу, тэхніка-тэхналагічныя навыкі, надало ведаў. У 1840 годзе мастак, які стаў папулярным у Пецяўбургу, вяртаецца на Радзіму, на Полаччыну, дзе шмат працуе да апошніх дзён свайго жыцця, якое абарвалася ў 1885 годзе.

Адданаць беларускім традыцыям, сваю беларускаць Хруцкі канстатаваў і ў больш ранніх творах. Партрэты Міхала і Рахелі Ромераў, створаныя ў 1847 і 1849 гадах, партрэт М.Маліноўскага, напісаны ў 1847, партрэты П.Янкоўскага, Я.Булгака, І.Сямашкі (усе 1838 года) і іншыя творы поўняцца стылістыкай і эмацыянальнасцю барока. Гэтыя палотны мы адразу вылучаем з шэрагу “рускіх” партрэтаў мастака. Адчуваецца стаўленне мастака да сваіх герояў. Перад намі не акадэмічны партрэт прадстаўніка шаноўнага на Гродзеншчыне і Віленшчыне роду Ромераў (такі твор адпавядаў бы тагачаснай рускай модзе), а партрэт, напісаны згодна з беларускай мастацкай традыцыяй, у якім здабыткі рэалістычнага жывапісу спалучыліся з традыцыйнай кампазіцыяй баракальнага сармацкага партрэту, характэрнага для беларускай культуры XVII – XVIII стагоддзяў. Кампанент эмблематычнай сістэмы – гербы і надпісы на партрэтах – адлюстроўвае важнасць для шляхецкага светапогляду месца сям’і і роду. Сарматызм прасякае партрэт Язафата Булгака, напісаны незадоўга да смерці апошняга грэка-каталіцкага мітрапаліта.

Хруцкі стварыў шэраг вытанчаных, прасветленых архітэктурных пейзажаў з відамі маёнткаў і касцёлаў, дзе праз мастацка-архітэктурную і этнаграфічную адметнасць паказаў нацыянальную непаўторнасць Беларусі. У мастацкім музеі ў Мінску знаходзяцца некалькі яго работ (“Хлопчык з кошыкам вінаграда”, “Партрэт М. Ромера”).

Творы мастакоў XIX стагоддзя рупліва збіраліся музеям як шляхам паступлення вярнутых з Германіі беларускіх даваенных збораў, так і шляхам закупаў з прыватных калекцый Масквы, Пецяўбурга і іншых гарадоў Расіі. Спецыфіка фарміравання гэтай калекцыі музея ў многім абумоўлена

гістарычнымі абставінамі развіцця мастацкай культуры Беларусі ў XIX стагоддзі.

У другой палове XIX ст. у беларускім жывапісе ўсё больш яскрава праступаюць рэалістычныя тэндэнцыі. У Пецярбургу складваецца своеасаблівая беларуская мастацкая школа. У жанравай разнастайнасці жывапісу вызначаюцца пейзажы А.Гараўскага, гістарычныя палотны К.Альхімовіча, І.Трутнёва, бытавыя і партрэтныя работы Н.Сілівановіча. У пачатку XX ст. з'яўляецца шэраг прыватных мастацкіх школ, сярод якіх вылучаецца віцебская школа Ю.Пэна, з якой выйшлі К.Малевіч і М.Шагал. Найбольш распаўсюджаным жанрам становіцца пейзаж (В.Бялыніцкі-Біруля, Ст.Жукоўскі, Ф.Рушчыц). Бытавы жанр набывае вострую сацыяльную афарбоўку (Ю.Пэн, Я.Кругер, Л.Альпяровіч).

Першым прафесійным скульптарам на Беларусі лічыцца К.Ельскі (1782 – 1867). Ён стварыў сапраўдную галерэю – больш за 50 партрэтаў – знакамітых асоб Беларусі, працаваў над аздабленнем культавых і грамадскіх будынкаў. Але ўвогуле беларуская скульптура развіваецца ў гэты час даволі слаба. Класіцызм яшчэ доўга не можа выцесніць у драўлянай і манументальна-дэкаратыўнай скульптуры барока і ракако. Вызначаецца высокі прафесіяналізм Я.Астроўскага, Р.Слізеня. У стылі мадэрн працавалі В.Бубноўскі, А.Краснапольскі, Я.Тышынскі і інш.

Да другой паловы XIX стагоддзя ў гісторыі мастацтва Беларусі належаць імёны такіх мастакоў, як Нікадзім Сільвановіч (1830 – 1918 гг.), чыё невялікае палатно “Салдат з хлопчыкам” сугучна праграмным пошукам школы А.Г.Венецыянава. Яго працы “Партрэт дзяўчынкі”, “Стары пастух”, выклікаюць асацыяцыі з творчасцю рускага мастака В.А.Трапініна.

Палатно “Ля крыжа. Смерць паўстанца“ Іпаліта Гараўскага з'яўляецца мастакоўскім праяўленнем грамадзянскай пазіцыі, водгукам на трагічны вынік вызваленчага паўстання.

На пачатку XX стагоддзя ў Вільню прыехаў Фердынанд Рушчыц, які лічыў, што мастакам, апрача Кракава і Пецярбурга, трэба мець яшчэ адну сталіцу. Ён шмат зрабіў для гэтага. Сучаснікі лічылі яго дыктатарам мастацкага жыцця Вільні. Творчасць Ф.Рушчыца аб'ядноўвала дасягненні культуры пачатку стагоддзя, перыяду так званага сецэсіёну (мадэрну), з творчымі накірункамі 1920 – 1930-х гадоў. Ф.Рушчыц быў кіраўніком мастацкага аддзялення Віленскага універсітэта.

Пачатак XX ст. азнаменаваўся новымі работамі беларускіх мастакоў. Выклікае цікавасць творчасць Ю.Пэна, які жыў і працаваў у Віцебску (“У турме”, “Стары салдат”, “Аўтапартрэт у саламяным капелюшы”).

Прыкметнае месца ў беларускім мастацтве займаюць работы Я.Кругера (1869 – 1940). Запамінаюцца яго “Дзяўчынка ў чырвоным”, “Аўтапартрэт”.

Мяжу XIX – XX стагоддзяў адлюстроваюць творы Фердынанда Рушчыца, пейзажы і нацюрморты Станіслава Жукоўскага і вытанчана-паэтычныя пейзажы Вітольда Бялыніцкага-Бірулі. На сялянскую тэму выкананы работы К.Альхімовіча (1840 – 1916 гг.) “Млын”, “Жніво”, “Сельская дзяўчына” і інш.

С.Жукоўскаму ўласцівы зварот да тэмы сядзібнага інтэр’ера і сядзібнага пейзажа. У “Настурках” (1915 г.) інтэр’ер напісаны гучным інтэнсіўным колерам. У прыгажосці камода з чырвонага дрэва, вогненнах настурках, рэальных і адбітых у люстэрку, – рамантычнае ўспрыманне мастаком духу старой сядзібы.

Цесна звязана з пейзажам творчасць мастакоў Ю.Пэна (“Вуліца у Віцебску”), Г.Вейсенгофа (“Беларускія могілкі. Русаковічы”, “Снег”, “Вадзяныя лініі”), Ф.Рушчыца (“Зямля”, “Млын”, “Зіма”, “Вясна”). Гэта лірычныя пейзажы, якія дасягнулі сваёй дасканаласці. Пейзаж ярка прадстаўлены ў творчасці В.Бялыніцкага-Бірулі (1872 – 1957 гг.). Гэта такія работы, як “Лес агаліўся”, “У час цішыні”, “Зазелянелі беларускія бярозкі” і інш. В.К.Бялыніцкі-Біруля – майстар лірычнага пейзажа. Калекцыя яго прац адлюстроўвае ўсе этапы творчасці пейзажыста. Улюбёны матыў яго пейзажаў – вясновае абуджэнне прыроды. Гэты сюжэт мастак вар’іраваў шматразова, прасочваючы ўсе стадыі абнаўлення прыроды вясной.

У 1920-я гады адбываюцца вялікія змены у жанравым жывапісе. Гэта звязана з адкрыццём мастацкіх школ у Магілёве, Оршы, Полацку, Гомелі, Віцебску і іншых гарадах рэспублікі. З Віцебскай мастацкай школай звязана творчасць большасці беларускіх жывапісцаў. Тут пачыналі працаваць К.Малевіч, М.Шагал, М.Дабужынскі, якія у адпаведнасці з новымі светапоглядамі па-новаму адлюстроўвалі навакольнае жыццё.

У канцы XIX стагоддзя адчыняецца першы агульнадаступны музей у Вільні. Асноўныя калекцыі Віленскага музея старажытнасцяў адлюстроўвалі матэрыяльную і духоўную культуру беларусаў. У к. XIX – пач. XX стагоддзя арганізуецца некалькі царкоўна-археалагічных музеяў. У час Першай сусветнай і грамадзянскай войнаў шматлікія музейныя калекцыі былі альбо знішчаны падчас ваенных дзеянняў, альбо вывезены за межы Беларусі.

Витебская художественная школа

Художественная жизнь Витебска конца XIX – начала XX века отличалась особой активностью. В апреле 1871 года тут работала художественно-археологическая выставка, на которой экспонировались живописные и

графические работы, фотографии белорусских городов, этнографические предметы, археологические находки из частных коллекций.

В 1893 году был открыт Витебский церковно-археологический музей.

В конце 1890-х годов происходит процесс формирования собственно витебской живописной школы. Его начало главным образом связано с именем Юрия (Юдоля) Моисеевича (Мовшевича) Пэна (1854 – 1937). Ю.В. Пэн как начинающий художник приехал на работу в Витебск по приглашению витебского губернатора В.А.Левашова в 1896 году. Уже в 1898 году Пэн получил разрешение на открытие в Витебске частной школы рисования и живописи. По сути, эта школа была первым и долгое время единственным учебным художественным заведением в Беларуси. Школа была платной, и учились в ней преимущественно талантливые дети из зажиточных семей. Дети из бедных семей занимались в школе Пэна бесплатно. В программу занятий входили: рисунок геометрических предметов, орнаментов и гипсовых фигур, рисование с натуры и на пленэре, что соответствовало реалистическим принципам художественного образования.

Занимались в школе от 10 до 25 человек. Срок обучения составлял от 1 до 6 месяцев. Выпускниками школы были З.Азгур, М.Шагал, С.Юдовин и др. В 1907 и 1914 годах состоялись выставки произведений Пэна и его учеников. Школа просуществовала до 1918 года.

С 1919 года и до 1923 в Витебске работала созданная по инициативе Марка Шагала Народная художественная школа, названная затем самим Шагалом Народным художественным училищем. Она привлекала внимание многих художников, особенно приверженцев формализма, которые отрицали культурное наследие традиционного искусства и передовое тогда демократическое искусство. В школе в то время преподавали Добужинский, Пэн, Малевич, Фальк, Юдовин и др. С 1919 года по 1921 в школе существовал музей современного искусства, созданный по инициативе М. Шагала. Фонд составляли 120 работ авангардистского характера художников Альтмана, Бразера, Ларионова, Кончаловского. Машкова, Малевича, Фалька. Шагала и др. За время своего существования Народная художественная школа (училище, техникум) прошла путь реорганизовалась сначала в художественно-практические мастерские, а затем и в художественно-практический институт.

В 1919 году была организована выставка произведений художников-авангардистов, на которой кроме работ витебских живописцев были представлены произведения художников Москвы и Петрограда.

В 1920 – 23 гг. в Витебске осуществляла деятельность организация УНОВИС – «Учредители нового искусства», которая ставила перед собой

задачу замену произведений изобразительного искусства абстрактными формами художественно-творческого конструирования.

В 1920 году вышла в свет книга Малевича «Супрематизм», в которой автор предложит теорию нового авангардистского направления.

В 1921 – 1922 издается журнал «Искусство»

В 1921- «Журнал ВИТРОСТА»

В 1919 – 1922 гг. – плакаты Витебские «Окна РОСТА».

В 1923 году открылось Витебское художественное училище, при котором в 1927 году было организовано объединение молодежи Ассоциация художников революции. Руководитель – П. Гавриленко. Это объединение на протяжении 1928 – 30-х гг. организовывало в городе художественные выставки.

В целом 20-е годы в художественной жизни Витебска были отмечены острой борьбой между сторонниками авангарда и приверженцами реалистического искусства.

Тэма 17. Беларускае савецкае мастацтва другой паловы ХХ ст.

XX стагоддзе – стагоддзе дзвюх сусветных войнаў і пралетарскай рэвалюцыі – нанесла катастрафічны ўрон культурнай спадчыне Беларусі. Амаль усе беларускія гарады былі разбураны падчас Вялікай Айчыннай вайны і адбудаваныя наноў у пасляваенны перыяд.

Другая сусветная вайна нанесла незаменны ўрон музейнай справе Беларусі. Шматлікія гісторыка-культурныя каштоўнасці былі знішчаны. Большасць музеяў Беларусі была разрабавана. У пасляваенны перыяд пачалася праца па зборы і сістэматызацыі музейных каштоўнасцяў, што захаваліся, або вярнуліся з эвакуацыі, па аднаўленні музеяў. У цяперашні час у Беларусі працуе 130 дзяржаўных музеяў.

У 30-40-я гг. жывапіс абагаціўся выразнасцю жывапіснай мовы. Менавіта ў гэты час больш узмацніліся традыцыі рэалістычнага мастацтва, намеціўся шлях увасаблення эстэтычных поглядаў мастакоў на навакольную рэчаіснасць. Прыкладам можа служыць карціна “Партызаны” В.Волкава, якая прыцягнула ўвагу жыццёвай трактоўкай вобразаў, сур’ёзнай распрацоўкай тэмы, звязанай з перыядам грамадзянскай вайны. Станковы жывапіс у тэматычных жанрах з кожным годам набіраў сілу. Аб гэтым адзначалася ў друку, на адкрыццях юбілейных выстаў у рэчышчы тых падзей і агульнага палітычнага курса, які праводзіўся ў краіне. Галоўная ўвага мастакоў была звернута на ўслаўленне пераўтварэнняў паслякастрычніцкіх гадоў. Сучаснасць паказвалася ў святле прыўзнятасці над рэальнай

рэчаіснасцю. Пісаліся карціны, якія проціпастаўляліся гуманістычным накіраваннем. Такія творы з'яўляліся набыткам так званага сацыялістычнага рэалізму. І таму ў іх прысутнічае “дух часу”, а не мастацкае творчае майстэрства. Імкненне мастакоў да раскрыцця сучасных тэм не падтрымлівалася высокім узроўнем мастацкага выканання. У такіх працах часта прысутнічала колеравая прыблізнасць, якая знішчала жыццёвую праўду, не давала магчымасці раскрываць характарыстыку вобразаў, таксама графічнасць, якая перашкаджала прафесійнаму жывапіснаму выкананню.

Па тэхнічнаму майстэрству жанравы жывапіс захаваў свае рэалістычныя традыцыі і ў гады вайны, але творчы падыход да характарыстыкі вобразнасці, сюжэтаў насіў іншае накіраванне.

Дзейнасць майстроў мастацтва падчас Вялікай сусветнай вайны (1941 – 1945 гг.) была мабілізавана на разгром нямецкіх захопнікаў. Асноўнымі тэмамі мастацтва сталі жорсткая барацьба, мужнасць і стойкасць савецкага салдата, веліч подзвігу народа ў гады вайны. Творы мастацтва ствараліся не толькі ў глыбокім тыле, але і на фронце, і ў партызанскіх атрадах, дзе ваявалі многія беларускія мастакі.

У радах Чырвонай Арміі і партызан са зброяй у руках змагаліся жывапісцы Н.М.Воранаў, В.А.Грамыка, І.А.Давідовіч, Я.А.Зайцаў, С.П.Каткоў, К.Н.Касмачоў, А.А.Малішэўскі, В.С.Пратасеня, М.А.Савіцкі, Л.Дз.Шчамялёў і шмат іншых. Графікі М.Ц.Гуціеў, С.Р.Раманаў, П.С.Дурчын выпускалі франтавыя газеты, рабілі замалёўкі. Мастакі А.К.Глебаў, А.Р.Курачкін, С.І.Селіханаў, змяніўшы разец скульптара на аловак, адлюстроўвалі франтавікоў і партызан у часы бою і адпачынку. Франтавыя замалёўкі, партрэты, зробленыя мастакамі паміж баямі, з'яўляюцца дакументамі ваенных часоў. У музеі Вялікай Айчыннай вайны існуюць мастацкая выстава і стэнд, дзе прадстаўлены франтавыя замалёўкі М.Ц.Гуціева, В.С.Пратасені, Л.М.Лейтмана, В.В.Волкава, А.С.Каржанеўскага, Г.Ф.Бржазоўскага і інш. Сярод дзеячаў мастацтва вельмі многа ўзнагароджаных ордэнамі за ваенныя подзвігі.

У работах, створаных у гэты час, тэмы і сюжэты суровыя, напружаныя, часта трагічныя. Мастакі імкнуліся адлюстраваць мужнасць народа, які вынес на сваіх плячах пакуты цяжкага выпрабавання.

У радах Савецкай Арміі, партызанскіх атрадах змагаліся многія жывапісцы – У.Сухаверхаў, У.Лагун, І.Стасевіч, Я.Зайцаў, М.Абрыньба, В.Грамыка, М.Савіцкі, Г.Бржазоўскі і многія іншыя.

Ужо ў першыя гады вайны з'яўляюцца творы В.Бялыніцкага-Бірулі “Па слядах фашысцкіх варвараў” (1942 г.), П.Гаўрыленкі “Партызаны на Палессі”

(1943 г.), І.Ахрэмчыка “Твар ворага” (1942 г.), М.Беляніцкага “Фашысцкая грабармія на Беларусі” (1942 г.), Я.Красоўскага “Зямля” (1943 г.), У.Хрусталёва “Вяртанне партызан з аперацыі” (1945 г.), З.Паўлоўскага “На чыгуначнай станцыі” (1944 г.) і інш., у якіх мастакі аператыўна адгукнуліся на падзеі часу.

У першае пасляваеннае дзесяцігоддзе асноўнай задачай было ўзнаўленне гаспадаркі. Але ўжо ў канцы 50-х гг. З’явілася патрэба захаваць у памяці моманты вайны і памяць пра тых, хто загінуў. Паступова з’яўляецца шэраг мемарыяльных комплексаў на месцах падзей. Мемарыяльны комплекс уяўляе сабой сінтэз розных відаў мастацтва, якія ўздзейнічаюць на ўспрыняцце чалавека. Па-першае, месцам комплекса выбірацца сапраўдны гістарычны рэльеф, якому падпарадкоўваюцца ўсе астатнія элементы: архітэктура (гістарычныя будынкі, руіны, якія захаваліся, спецыяльна пабудаваныя памяшканні, напрыклад, музей), скульптура (круглая і рэльефная (помнікі, мемарыяльныя дошкі, статуі і г.д.)), выяўленчае мастацтва (фрэскі, мазаіка), дэкаратыўна-прыкладное мастацтва (ліццё, коўка), музыка, “вечны” агонь і інш.

Да ліку такіх мемарыяльных комплексаў належаць “Брэсцкая крэпасць-герой”, “Хатынь”, “Курган Славы”, музей савецка-польскай баявой садружнасці ў в. Леніно, плошча Перамогі ў Мінску і г. д.

Разцу скульптара народнага мастака Беларусі Сяргея Селіханова належаць барэльеф “Савецкая Армія ў гады Вялікай Айчыннай вайны”, выкананы для помніка-абеліска на плошчы Перамогі ў Мінску, помнік Герою Савецкага Саюза піянеру-партызану Марату Казею ў Мінску, помнік Герою Савецкага Саюза К. Заслонаву ў г. Оршы і шмат іншых скульптур. Найбольшай жа вядомасцю карыстаецца скульптурная фігура старога з хлопчыкам на руках, якая ўзвышаецца пры ўваходзе ў мемарыяльны комплекс “Хатынь”. Цэнтральная скульптурная кампазіцыя – гэта вобразнае апавяданне аб падзеях, якія адбыліся ў час вайны: усе жыхары вёскі Хатынь былі спалены фашыстамі. Скульптура няскоранага чалавека з мёртвым хлопчыкам на руках – збіральны вобраз беларускага селяніна, які перанёс шмат гора на сваёй зямлі, але не скарыўся і спадзяецца на мір і жыццё. У сакавіку 1967 г. быў аб’яўлены конкурс на лепшы праект мемарыяла. У ім перамог калектыў архітэктараў: Ю.Градаў, В.Занковіч, Л.Левін, скульптар – народны мастак БССР С.Селіханаў. Архітэктары прыдумалі вянцы зрубаў на месцы былых дамоў, абеліскі ў выглядзе пячнх комінаў, але чагосьці не хапала. Зарослае травой поле захоўвала мёртвую цішыню. Тады нарадзілася ідэя званоў Хатыні. Будаваць мемарыял дапамагала ўся краіна. Граніт везлі з

кар'ераў Украіны, белы мармур – з Расіі. Урачыстае адкрыццё мемарыяльнага комплексу “Хатынь” адбылося 5 ліпеня 1969 г.

Аўтарскі калектыў: архітэктары Ю.Градаў, В.Занковіч, Л.Левін і скульптар С.Селіханаў удастоены звання лаўрэатаў Ленінскай прэміі ў галіне архітэктары (1970 г.). Мемарыяльны комплекс “Хатынь” уключаны ў Дзяржаўны спіс гісторыка-культурнай спадчыны.

Мемарыяльны комплекс “Курган Славы” на 21-м кіламетры шашы Мінск – Масква ўзведзены ў гонар разгрому Савецкай Арміяй нямецка-фашысцкай групоўкі “Цэнтр” у 1944 г. па праекту скульптара, народнага мастака Беларусі Андрэя Бембеля і архітэктара Алеся Стаховіча ў 1969 г. Вышыня кургана складае 35 м., на яго вяршыні размяшчаюцца 4 абліцаваныя тытанам штыкі-абеліскі, якія сімвалізуюць франты-удзельнікі вызвалення Беларусі. У іх ніжняй частцы мазаічныя выявы ордэнаў Айчыннай вайны і Славы. Аснову штыкоў акружае шырокае кола, на ўнутранай паверхні якога мазаічны надпіс “Арміі Савецкай, Арміі-вызваліцельніцы – слава!”. На вонкавай паверхні кола абліцаваныя залацістай смальтай барэльефныя выявы воінаў усіх родаў войск і партызан. Усім зразумела сімволіка “Кургана Славы”: курган насыпаны людзьмі ў памяць аб подзвігу народа і арміі-вызваліцельніцы.

Незвычайная кампазіцыя партрэта Героя Савецкага Саюза М.Ф.Гастэлы, створанага Андрэем Бембелем у 1943 г. Бакавыя зрэзы торса, якія сыходзяцца ўнізе, і прамая лінія плячэй утвараюць правільны трохвугольнік, што звернута адным з вуглоў уніз. Ён умацаваны ў гранітнай глыбе. Гэта форма стварае ўражанне імклівага руху ўніз. Адчуванню імклівага руху садзейнічаюць і “вушы” пілоцкага шлема ўразлёт, і адзенне, якое зрываецца струменямі сустрэчнага ветру, і ўзнятая ў энергічным узмаху рука над галавой. Аднак твар пілота спакойны і засяроджаны. Напружаны позірк, які нібы шукае цэль, карэкціруе палёт, сведчыць аб тым, што падзенне – гэта не хаатычны, а ўсвядомлены палёт героя, які ідзе на подзвіг, скіроўваючы свой палаючы самалёт на ворага. Бронзавая фігура героя на гранітным пастаменце з'яўляецца шэдэўрам беларускай скульптуры.

Станковы тэматычны жывапіс у пасляваенныя гады абагаціўся новымі тэмамі. Мастакі імкнуліся адлюстраваць важнейшыя падзеі жыцця, раскрыць душэўныя якасці, характар і настрой чалавека-пераможцы, паказаць энтузіязм людзей у мірныя дні. Адначасова з работамі мастакоў старэйшага пакалення з'яўляюцца карціны В.Цвіркі, М.Савіцкага, Г.Вашчанкі, У.Стальмашонка, А.Малішэўскага, М.Данцыга, І.Стасевіча, Р.Кудрэвіч, Л.Шчамялёва і інш., у якіх прысутнічае новы прынцыповы падыход да

адлюстравання рэчаіснасці. Менавіта ў гэты перыяд фарміруецца ў жывапісе так званы “суровы” стыль, які прынёс, з аднаго боку, прагрэсіўныя сродкі пластычнага і кампазіцыйнага вырашэння, з другога – адыход ад акадэмічнага рэалістычнага мастацтва. Умоўнасць, стылізацыя, уласцівая манументальнаму жывапісу, пранікае і ў станковы.

У пасляваенныя гады на першае месца выходзяць карціны, прысвечаныя падзеям вайны і партызанскага руху. У гэты час усенароднае прызнанне атрымалі карціны У.Суховаверхава “За родную Беларусь” (1948 г.), В.Цвіркі “Няскораныя” (1947 г.), А.Шыбнёва “Палонных вядуць” (1947 г.), А.Мазалёва “У партызанскім штабе” (1958 г.), І.Ахрэмчыка «Абаронцы Брэсцкай крэпасці» (1958 г.), у якіх адчувалася жывая сувязь народа, мастака, часу.

Тэматычны жанр гэтага перыяду разнастайны. Адных мастакоў цікавіць тэма вайны, другіх – гістарычныя падзеі, трэціх – сучаснасць. У кожнага з названых аўтараў прысутнічае сваё майстэрства, свой погляд на мастацкі працэс.

Цікавасць грамадскасці выклікалі работы мастакоў А.Кроля («Янка Купала і Цётка ў Пецярбургу», 1954 г.), Н.Воранава («Рэйд Каўпака», 1948 г.), П. Гаўрыленкі («Пераправа», 1946 г.), Р.Кудрэвіч («У родны калгас», 1948 г.), Ф.Дарашэвіча («Пасля работы», 1950 г.), А.Шаўчэнкі («На лесанарыхтоўках», 1954 г.), А. і С.Ткачовых («Ля калодзежа», 1954 г.), В.Цвіркі («Паўстанне рыбакоў на возеры Нарач», 1947 – 1957 гг.), В.Жолтак («Зіма прыйшла», 1954 г.), В.Волкава («Мінск. 3 ліпеня 1944 г.», 1946 – 1954 гг.) і інш.

Мастакі ахопліваюць у тэматычных творах вельмі шырокае кола тэм. Але нельга не адзначыць, што яны дзесьці адышлі ад надзённых пытанняў жыцця рабочага класа, паўсюднага адраджэння беларускай зямлі, нягледзячы на тое, што ў графіцы гэтыя тэмы ўжо гучалі на выстаўках.

Новы погляд на ролю мастацтва, на адлюстраванне надзённых праблем рэчаіснасці бачым у работах мастака М.Савіцкага (нар. у 1922 г.). Знаёмячыся з яго творамі, глядач не застаецца раўнадушным. Тэме вайны прысвечаны яго творы “Партызаны” (1963 г.), “Партызанская мадонна” (1967 г.), “Віцебскія вароты” (1966 – 1967 г.), “Поле” (1973 г.) і інш.

Своеасаблівае жывапіснае мовы, кампазіцыі знаходзім у творах М.Данцыга “Беларусь – маці партызанская” (1967 г.), “Балада аб мужнасці” (1974 г.), В.Грамыкі “Над Прыпяццю” (1969 г.), А.Малішэўскага “Мы вернемся”, П.Свентахоўскага «Салдацкая песня» (1973 г.), У.Суховаверхава «За родную Беларусь» (1968 г.), Л.Шчамялёва «Генерал Даватар» (1975 г.) і

многіх іншых. Аб творчасці мастакоў і іх работах многа адзначалася ў друку. Усё гэта гаворыць аб тым, што беларускі жывапіс знаходзіць свой новы стыль, падыход у вырашэнні выбраных тэм. Такім чынам, нават у кароткім аглядзе відаць, што жанравы жывапіс дасягнуў у творчасці беларускіх мастакоў значных поспехаў. Адзначым, што жанравы жывапіс у паказе жыцця беларускага народа мае накіраванасць у розныя гістарычныя перыяды. Разглядаючы работы, мы можам меркаваць аб тым ці іншым часе, аб творчых пераменах у самой спецыфіцы жывапісу, у стылявых падыходах. І канечне, самага высокага свайго росту ён дасягае ў творах на тэму вайны.

У 1960-я гады працягваюцца творчыя пошукі ў манументальным жывапісе. У якасці прыкладу можна прывесці мазаічныя пано М.Данцыга і Б.Няпомняшчага ў кінатэатры «Партызан» г. Мінска (зараз “Дом кіно”), Г.Вашчанкі і У.Стальмашонка ў актавай зале Мінскага тэхналагічнага інстытута, насценны роспіс Я.Зайцава і І.Ціхановіча ў кінатэатры «Піянер» і інш. У цэлым гэтыя работы цікавыя, але ў кожнай з іх адчуваецца некаторы схематызм. У параўнанні з імі больш манументальна выглядае роспіс М.Савіцкага для Беларускага дзяржаўнага музея Вялікай Айчыннай вайны.

Манументальнае мастацтва Беларусі цесна звязана з імем А.Кішчанкі. Своеасаблівасць тэм, цесная сувязь архітэктуры з кампазіцыяй роспісу ў яго больш заканамерныя (роспіс гасцініцы «Турыст»). На высокім мастацкім узроўні выкананы роспіс Г.Вашчанкі «Асветнікі» (1976 г.) у Доме настаўніка ў Мінску.

У 70 – 80-я гады адбылася змена стылявых напрамкаў у архітэктуры, што праявілася і ў падначаленні выяўленчай пластыкі. У гэты час змест набывае больш духоўную накіраванасць. Вызначаюцца працы М.Савіцкага, Г.Вашчанкі, А.Кішчанкі, З.Літвінавай і інш. (афармленне дамоў у мікрараёне Усход-1, гасцініц «Турыст» у Мінску, «Юнацтва» на Заслаўскім вадасховішчы) і інш. У манументальнае мастацтва прыйшло пасляваеннае пакаленне мастакоў, якія маюць свае ўяўленні аб сучаснасці, аб змяненні духоўных запатрабаванняў людзей.

Сярод разнастайных жанраў амаль ці не самае галоўнае месца ў ваенныя і пасляваенныя гады мае партрэтны жывапіс. Цікавыя па сваёй трактоўцы партрэты М.Тарасікава («Заслужаны дзеяч навукі БССР акадэмік М.Нікольскі, 1940 г.), З.Паўлоўскага («Мастак А. Мазалёў», 1945 г.), І.Ахрэмчыка («Народная артыстка БССР З.Васільева», 1943 г.), Я.Зайцава («Народная артыстка БССР А.Нікалаева», 1943 г.). У галіне гэтага жанру працуюць М.Гусеў («Янка Купала», 1949 г.), А.Шаўчэнка («Партрэт свінаркі А.Загорскай», 1956 г.), В.Волкаў («Народны паэт БССР Якуб Колас», 1957

г.), І.Рэй («Партрэт калгасніка», 1959 г.), П.Крохалеў («Партрэт калгасніцы Вольгі», 1961 г.), М.Савіцкі («Мастак П.Гаўрыленка», 1962 г.) і многія іншыя.

У партрэце, як і ва ўсім беларускім жывапісе, у канцы 60-х – пачатку 70-х гадоў адбываюцца своеасаблівыя змены ў развіцці, праяўляюцца рысы «суровага стылю». У такім рэчышчы пачалі працаваць У.Стальмашонак («Народны паэт БССР Якуб Колас», 1966 – 1967 гг.), М.Чэпik («Артыст В.Чарнабаеў», 1968 г.), Л.Шчамялёў («Мастак М. Чэпik», 1970 г.), У.Кухараў («Герой Савецкага Саюза М.Шмыроў (бацька Мінай)», 1972 г.), В. Сахненка («Народны мастак СССР М.А.Савіцкі», 1972 г.). У рэспубліцы амаль усе жывапісцы працуюць у жанры партрэта. Тэхніка пісьма ў некаторых засталася ранейшай, але агульны мастацкі лад, новы час прымусілі іх па-іншаму глядзець на свет. Новыя паняцці аб кампазіцыі знаходзім у работах Г.Вашчанкі «Косцік» (1972 г.), А.Марачкіна «Партрэт бабулькі Марылі» (1973 г.), «Пачатак. Ф.Скарына» (1978 г.), Н.Шчаснай «Пісьменнік У.Дубоўка» (1979 г.) і інш.

Развіццё пейзажнага жывапісу ў пасляваенны час адбываецца ў адзіным рэчышчы развіцця ўсяго выяўленчага мастацтва рэспублікі. Гэты жанр усё актыўней стаў заяўляць аб сабе на выстаўках, у ім мастакі імкнуцца да больш свабоднага вырашэння жывапісных задач.

Развіццё пейзажа гэтага перыяду можна ахарактарызаваць з двух пунктаў гледжання. Па-першае, у карцінах мы бачым рэальную прыроду, спісаную з прыроды, па-другое – мастакі неяк бегла, часам эцюдна адносяцца да сваіх твораў, а адсюль вынікае набліжанасць да тыпізацыі беларускай прыроды. Адчуваецца збедненасць тэхнічнага выканання, некаторая скаванасць выбраных сюжэтаў. У той жа час у асобных работах прабіваюцца «ноткі» больш панарамнага вырашэння пейзажа.

У пасляваеннае дзесяцігоддзе парасткі новага мыслення праяўляліся ў многіх работах: «На ўскраіне Мінска» (1963 г.) П.Масленікава, «Лагойскі матыў» (1965 г.) С.Каткова, «Трактарны завод. Ускраіна» (1967 г.) М.Назаранкі, «Мой Мінск» (1967 г.) М. Данцыга, «Залатая восень» (1969 г.) І.Карасёва і інш.

У 1970-я гады пейзажныя работы характарызуюцца новым падыходам не толькі ў тэхнічных, але і ў мастацкіх адносінах. Гэта ў першую чаргу адносіцца да работ В.Цвіркі. Яго пейзажы як бы пашырылі рамкі творчасці беларускіх мастакоў. З’яўляецца цэлая кагорта майстроў пейзажа – В.Грамыка, М.Данцыг, С.Каткоў, П.Масленікаў, Л.Шчамялёў, Г.Вашчанка, чыя творчасць значна паўплывала на маладых аўтараў.

Вядома, немагчыма правесці строгія межы паміж 60-70-80-мі гадамі, але пейзаж стаў на адзін узровень, на адну агульную платформу з іншымі жанрамі выяўленчага мастацтва. Ствараюцца дасканалыя ў мастацкіх адносінах карціны, пераканаўчыя ў кампазіцыйным вырашэнні: «Курган Славы» (1969 г.) М.Чэпіка, «Гродна» (1971 г.) Л.Дударанкі, «Чырвоныя землі Полаччыны» (1970 г.) В.Грамыкі, «Лясное возера» (1972 г.) А.Шыбнёва, «Захад на Сяляве» (1977 г.) М.Залознага, «Ветры асення» (1977 г.) Н.Шчаснай, «Восень» (1977 г.) Б.Аракчэева, «Восень» (1976 г.) Г.Вашчанкі, «Возера Чарсвяты» (1974 г.) П.Свентахоўскага, «Студзень у Мінску» (1977 г.) Л.Шчамялёва, «Зямля Лагойшчыны» (1978 г.) Ю.Нежуры, «Прыпяцкія плёсы» (1977 г.) У.Гоманова, «Пара сенакосная» (1975 г.) У.Лагуна, «Зямля маці» (1978 г.) В.Сумарава і інш. Такім чынам, пейзаж займае важнае месца ў творчасці мастакоў пасляваенных гадоў і сучаснасці.

У беларускім нацюрморце ў 1960 – 1970-я гады мастакі адкрылі новыя магчымасці для раскрыцця тэм і мастацкіх вырашэнняў. Адзначым, што амаль усе жывапісцы працуюць у гэтым жанры, у тым ліку ў тэхніцы акварэлі.

Непасрэднай свежасцю фарбаў адрозніваецца нацюрморт «Бэз» (1963 г.) Г.Вашчанкі. На цёмна-фіялетавым фоне ў свабоднай манеры напісаны букет бэзу багатай колеравай насычанасці. Аўтар не выкарыстоўвае раней выпрацаваныя прыёмы, а знаходзіць іх у час работы, дабіваючыся жывапіснага вырашэння. Творчая смеласць, асабліва паэтычны, напоены паветрам каларыт прыкметныя ў нацюрмортах М.Тарасікава. У 1964 г. ён піша «Букет бэзу». У самай звычайнай зялёнай каструлі – кветкі. Тэхніка пісьма віртуозная: тут мноства варыянтаў жывапісных пераходаў, нюансаў фіялетавага колеру.

Жывапісец Р.Кудрэвіч працуе таксама ў галіне нацюрморта. Яе «Зімовая раніца» (1972 г.) вызначаецца шырока зразумелым сюжэтам, выходзіць за межы «пакаёвага» бачання, уключаючы не толькі матыў акна, але і гарадскога пейзажу. Мастачка ў сваёй карціне здолела падкрэсліць думку аб тым, як кантрастуе холад зімы і цяпла пакоя, дзе цвітуць кветкі, суаднесці прыгажосць зімовай прыроды і нежывых рэчываў.

Арыгінальнасцю пісьма вызначаецца работа Я.Красоўскага «Фрукты. Крым» (1974 г.). Жыццёвая трактоўка кампазіцыі, абдуманая жывапіснае вырашэнне прысутнічаюць у гэтым творы.

Пэўных поспехаў у жанры пацюрморта мастакі дабіліся ў 80-я гады. Падкрэсліваючы ўзаемасувязь прыродных з'яў, яны напаўняюць прадметны

свет рэальным зместам. Шматколерныя маляўнічыя нацюрморты з'яўляюцца творамі, якія займаюць значнае месца ў выяўленчым мастацтве рэспублікі.

Эмацыянальнае ўспрыманне рэчаіснасці знайшло сваё адлюстраванне ў нацюрмортах «Ландышы» (1972 г.) З.Літвінавай, «Нацюрморт» (1972 г.) С.Катковай. Мастачкі праявілі вялікае майстэрства ў жывапісе і кампазіцыі, актыўна ўводзячы ў кампазіцыю колер, смела карыстаючыся тэхнікай выяўлення.

Удасканалыя сваё майстэрства ў жанры нацюрморта мастачка В.Свентахоўская («Нацюрморт з рыбай», «За акном», «Яблыкі», 1973 г.). Своеасабліва вырашана ў «Нацюрморце з рыбай» кампазіцыя (франтальнае размяшчэнне рыбы на сінім фоне). У нацюрморце «За акном» на першым плане ваза з кветкамі, акно, за якім бачыцца зімні пейзаж. Такі кантраст узмацняе імацыянальнае ўспрыманне работы.

У жанры нацюрморта працуюць У.Стальмашонак («Квітнеючы міндаль», 1972 г.), Л.Шчамялёў («Цюльпаны», 1974 г.), В.Жолтак («Нацюрморт з чырвонай рабінай», 1973 г.), Я.Раздзялоўская («Мальвы», 1973 г.), а таксама М.Данцыг, Г.Вашчанка, А.Малішэўскі, А.Марачкін і многія іншыя.

На працягу ўсяго гістарычнага развіцця ў станковым жывапісе назіраецца цяга да больш выяўленчых рашэнняў. Такая з'ява ўзмацнілася ў пасляваенныя гады і асабліва ў 60 – 80-я гады, калі аўтары сталі працаваць больш свабодна, дабіваючыся аб'ёмных суадносін плоскасці карціны і прасторы. Адзначым, што жывапіс вызначаецца разнастайнасцю тэматыкі, кампазіцыйных вырашэнняў. Мастакі пастаянна ў творчых пошуках удасканалвалі сваё майстэрства, імкнуліся да выпрацоўкі індывідуальных почыркаў. У сваіх палотнах мастакі сталі абагульняць канкрэтны матэрыял, паступова адыходзілі ад дакументальнасці сюжэта, знаходзячы новыя жывапісныя і пластычныя вырашэнні.

Разглядаючы работы беларускіх мастакоў, пераконваемся, што ў іх усё больш ярка праяўляецца індывідуальнасць аўтараў, ідзе працэс творчых пошукаў, магчымасцей мастацкіх вырашэнняў. Жывапісцы настойліва шукаюць новыя шляхі не толькі абагачэння палітры, але і выражэння зместу. Іх работы сведчаць аб імкненні да пашырэння магчымасцей жывапісу, спосабаў трактоўкі тэматыкі.

Кіноіскусство Беларусі. Общая характеристика.

Кінопроизводство в Беларуси началось в 1924 г., когда было организовано Государственное управление по делам кинематографии и фотографии (Белгоскино). В 1928 г. в Ленинграде создана студия

художественных фильмов «Советская Беларусь», с 1939 г. она работает в Минске, с 1946 г. называется «Беларусьфильм».

Первый художественный фильм «Лесная быль» создан в 1926 г. (режиссер Ю.Тарич). Тема борьбы народа за национальное и социальное освобождение была ведущей в кинематографии 1920-1930 гг. («Кастусь Калиновский», режиссер В.Гардин; «В огне рожденная», режиссер В.Корш-Саблин; «Одиннадцатое июля», режиссер Ю.Тарич и др.). С конца 1920-х гг. появились фильмы на темы современности: «Дважды рожденный» (режиссер Э.Оршанский), «Искатели счастья» (режиссер В.Корш-Саблин). Начали сниматься фильмы для детей. Значительное место в 1930-е гг. занимали экранизации литературных произведений: повести Ю.Тынянова «Поручик Киж» (режиссер А.Файнциммер), повести З.Бядули «Соловей» (режиссер Э.Оршанский), рассказа А.Чехова «Маска» (режиссер С.Сплошнов) и др. В годы Великой Отечественной войны белорусские кинематографисты-документалисты в числе первых снимали фронтовые репортажи, создавали партизанскую кинолетопись республики. В 1945 г. киностудия «Советская Беларусь» возобновила свою деятельность.

Значительные успехи белорусского художественного и документального кино связаны с разработкой тематики Великой Отечественной войны, которой посвящены фильмы «Константин Заслонов» (режиссеры В.Корш-Саблин, А.Файнциммер; Государственная премия СССР 1950 г.), «Часы остановились в полночь» (режиссер Н.Фигуровский), «Через кладбище» (режиссер В.Туров), «Альпийская баллада» (режиссер Б.Степанов) и др. Важное место занимали фильмы, посвященные историческому прошлому: «Красные листья» (режиссер В.Корш-Саблин), «Москва-Генуя» (режиссеры В.Корш-Саблин, П.Арманд, А.Спешнев; Государственная премия Беларуси 1967 г.), «Я, Франциск Скорина» (режиссер Б.Степанов).

В фильмах о современности белорусские кинематографисты стремились показать сложные процессы общественной жизни, поднимали морально-этические проблемы: «Счастье надо беречь» (режиссер И.Шульман), «Наши соседи» (режиссер С.Сплошнов), «Расписание на послезавтра» (режиссер И.Добролюбов). Экранизировались литературные произведения, снимались фильмы для детей. С конца 1980-х гг. белорусские кинематографисты стремятся более глубоко осмыслить историческое прошлое и сложные процессы современности, что нашло отражение в фильмах «Белые росы» (режиссер И.Добролюбов), «Наш бронепоезд» и

«Кооператив «Политбюро» (режиссер М.Пташук), «Аз воздам» (режиссеры Б.Степанов, М.Касымова, Б.Шадурский) и др.

На «Беларусьфильме» действует студия документального кино «Летопись», а также мастерская мультипликационных фильмов. Работает театр-студия киноактера. В 1962 г. создан Союз кинематографистов Беларуси. Киностудия «Беларусьфильм» – постоянный участник многих международных кинофестивалей, с 1993 г. участвует в большинстве проводимых кинорынков. Созданные на киностудии фильмы имеют многочисленные награды и призы Международных кинофестивалей.

В 1997 г. Указом Президента Республики Беларусь А.Г. Лукашенко киностудии «Беларусьфильм» присвоен статус Национальной.

Тэма 18. Мастацтва Беларусі к. XX – пач. XXI ст.

Главные тенденции в изобразительном искусстве 1980–1990-х гг. XX в. Компьютерная графика. Приемы инсталляции как средство выразительности в произведениях современного искусства. Эволюция жанров и место тематической картины в искусстве 1980–1990-х гг. Трансформация иерархической структуры жанров, ведущая роль пейзажа. Портрет в творчестве белорусских художников. Молодежная выставка 1980–1990-х гг. в системе поиска перспективного развития изобразительного искусства. Традиции витебской школы на выставках объединения «Витебская акварель». Творчество общин «Шестая линия», «Немига – 17» и др. Традиции реалистического искусства в работах 90-х гг. М. Савицкого, Г. Поплавского и др.

Новаторские формы постмодернизма в изобразительном искусстве второй половины XX в. Абстрактный импрессионизм, геометрика, поп-арт, гиперреализм в эстетике произведений молодых художников 1980–1990-х гг. Славянский нац-арт. Фотореализм как образно-стилевая система репрезентативного искусства. Теоретик художественного авангарда Владислав Стреминеcki и его влияние на белорусское искусство.

Основные тенденции развития современной живописи: стилистика, эволюция изобразительно-выразительных средств, композиция, цветовые сочетания, тематика произведений. Особенности фигуративной живописи. Творчество В. Кожуха, Г. Ващенко, А. Марочкина, В. Альшевского, В. Шкарубо, М. Савицкого, А. Пушкина, В. Товстика.

Скульптура: станковые и монументальные произведения. Парковая скульптура. Творчество В. Слабодчикова, В. Янушкевича, А. Дранца,

С. Горбуновой, С. Горовой, В. Жбанова, А. Аникейчика и др. Работа белорусских скульпторов в области сакральной пластики.

Станковая и книжная графика Г. Поплавского, В. Цеслера, М. и В. Басальго, В.Слаука, Н.Селещук, П. Татарникова и др. Особенности белорусской книжной графики, поиск новых форм в создании художественной структуры детской книги.

Белорусская художественная фотография и фотографика. Основные тенденции в современном белорусском фотоискусстве. Участие белорусских фотохудожников в международных выставках. Творчество А. Кляшчука, П. Тишковского, В. Парфенок, Г. Карчевского и др. Взаимовлияние фотокультуры и изобразительного искусства: И. Савченко, В. Терентьев, Е. Адамчик, Д. Романюк и др. Место компьютерного искусства в современной художественной практике.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУИМ

3. ПРАКТИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

3.1 Тематика семинарских занятий

IV семестр

- Тема 1. Виды и жанры изобразительного искусства
- Тема 2. Искусство Древнего мира
- Тема 3. Искусство Древней Греции
- Тема 4. Искусство Древнего Рима
- Тема 5. Искусство Средневековья
- Тема 6. Эпоха Возрождения в Италии
- Тема 7. Высокое Возрождение в Италии
- Тема 8. Изобразительное искусство Северного Возрождения
- Тема 9. Театральная культура Возрождения
- Тема 10. Стиль барокко в Италии XVII в.

V семестр

- Тема 1. Искусство XVII в.
- Тема 2 – 3. Искусство эпохи Просвещения (XVIII в.)
- Тема 4 – 5. Искусство XIX в. – нач. XX в.
- Тема 6. Импрессионизм и постимпрессионизм в европейском искусстве второй половины XIX в.
- Тема 7. Основные направления в искусстве XX в.

VI семестр

- Тема 1. Древнерусское искусство X – XVII веков.
- Тема 2. Изобразительное искусство России XVIII в.
- Тема 3–4. Театр и драматургия XIX в.
- Тема 5. Живопись передвижников. И. Репин. В. Суриков.
- Тема 6. Русская музыка XIX в.
- Тема 7. Русское искусство к. XIX – нач. XX в.
- Тема 8. Музыкальная культура советского периода.
- Тема 9. Изобразительное искусство 1945 – 1960-х гг.
- Тема 10. Русское искусство на рубеже XX – XXI вв.

VII семестр

- Тема 1. Беларуская мастацтва XIV – XVI стст.

Тэма 2. Беларускае мастацтва XVII – к. XVIII стст. Стыль барока ў беларускім мастацтве.

Тэма 3. Тэатральнае мастацтва XVII – XVIII стст.

Тэма 4. Беларускае мастацтва XIX ст.

Тэма 5. Жывапіс XIX ст.

Тэма 6. Беларускае мастацтва к. XIX – пач. XX стст. Віцебская мастацкая школа

Тэма 7. Тэатральнае мастацтва Беларусі XX ст.

Тэма 8. Кінамастацтва Беларусі.

Тэма 9. Асноўныя тэндэнцыі і асаблівасці развіцця беларускага выяўленчага мастацтва XX ст.

Тэма 10. Музычнае мастацтва Беларусі XX – пач. XXI ст.

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

4. РАЗДЕЛ КОНТРОЛЯ ЗНАНИЙ

4.1 МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ по организации и выполнению СРС

Самостоятельная работа студентов организуется в соответствии с положением о самостоятельной работе студентов и осуществляется в виде аудиторных и внеаудиторных форм. По дисциплине разрабатывается учебно-методический комплекс с материалами и рекомендациями, которые помогут студенту в организации самостоятельной работы. Для оценки качества самостоятельной работы студентов осуществляется контроль за ее выполнением.

В наибольшей степени качественному процессу обучения студентов по названной дисциплине должен содействовать дополнительный просмотр и анализ произведений искусства.

Самостоятельная работа студентов также включает в себя выполнение заданий для самоконтроля, написание рефератов по изучаемым темам, а также подготовку к тестам и экзамену.

4.2 ЗАДАНИЯ ДЛЯ КОНТРОЛИРУЕМОЙ САМОСТОЯТЕЛЬНОЙ РАБОТЫ СТУДЕНТОВ

4.2.1 Перечень произведений музыкального искусства для аудиального (прослушивание) определения

1. Бах И.С. Органная токката и фуга ре минор.
Сюита №2 “Менуэт” и “Шутка”
2. Вивальди А. Цикл “Времена года”: концерт №1 “Весна” (1-я ч.);
Концерт №2 “Лето” (1-я ч.)
3. Моцарт В.А. Симфония №40, соль минор (1-я часть),
Маленькая ночная серенада.
Реквием: Лакримоза.
4. Бетховен Л. “К Элизе”,
Соната №14 (“Лунная”, 1-я часть),
Симфония №5, (1-я часть).
5. Шопен Ф. Этюд “Революционный”.
Соната №2 для фортепиано 3-я ч. Марш.
Полонез.
6. Шуберт Ф. Серенада.
7. Лист Ф. Венгерская рапсодия №2.
8. Мендельсон Ф. Увертюра “Сон в летнюю ночь”: Свадебный марш.
9. Сен-Санс К. Симфоническая поэма “Пляска Смерти”.
10. Григ Э. Музыка к драме Г.Ибсена “Пер Гюнт”:
“В пещере горного короля”,
“Танец Анитры”.
Концерт № 1 для фортепиано с оркестром
Ностальгия
11. Верди Дж. Опера “Риголетто”: песенка герцога “Сердце красавицы”
(4-е действ).
12. Вагнер Р. Опера “Валькирия”: полёт Валькирий.
Опера “Лоэнгрин”: Свадебный марш
13. Бизэ Ж. Опера “Кармен”: увертюра,
хабанера Кармен (1-е д).
14. Равель М. Болеро.
15. К. Дебюсси. Лунный свет
16. Штраус И. Вальс “На прекрасном голубом Дунае”
17. Штраус Р. Увертюра “Так говорил Заратустра”
18. Варламов А.
Романсы: “На заре ты ее не буди...”;
“Белеет парус одинокий”;
“Вдоль по улице метелица метет”;
“Красный сарафан”.

19. Алябьев А.
“Соловей”.
20. Глинка М.
“Я помню чудное мгновенье...”
“Жаворонок”
Вальс-фантазия
Опера “Иван Сусанин”: хор “Славься” (эпилог).
Опера “Руслан и Людмила”: увертюра;
Марш Черномора;
Рондо Фарлафа.
21. Римский-Корсаков Н.
Симфоническая сюита “Шехеразада” (ч.1 “Море и корабль Синдбада”)
Опера “Сказка о царе Салтане”: “Полёт шмеля”.
22. Чайковский П.
Опера “Евгений Онегин”: ария Ленского “Что день грядущий...”
Опера “Пиковая дама”: ария Германна “Что наша жизнь?”.
Концерт № 1 для фортепиано с оркестром (1-я часть).
Балет “Лебединое озеро”: Вальс;
Танец маленьких лебедей.
Балет “Щелкунчик”: Вальс цветов
Марш
Танец пастушков
23. Бородин А.
Симфония № 2 “Богатырская” (1-я ч.)
Опера “Князь Игорь”: хор и пляска половецких девушек (2-е д.),
ария Игоря “О, дайте, дайте мне свободу...”
24. Лядов А.
Музыкальная табакерка
Симфоническая поэма “Баба Яга”
25. Рахманинов С.
Концерт для фортепиано с оркестром №2 (1-я ч.).
Вокализ (соч. 34, № 14)
Элегия (соч. 3, № 1)
26. Шостакович Д.
Симфония №7 “Ленинградская” (тема нашествия).
Романс из к/ф “Овод”
27. Прокофьев С.
Балет “Ромео и Джульетта”: Танец рыцарей.
Джульетта-девочка
Романс из сюиты к к/ф “Поручик Кижэ”
28. Стравинский И.
Балет “Петрушка”: Картина 1 “Народные гуляния на масленой”
29. Хачатурян А.

- Балет “Гаянэ”: Танец с саблями.
Музыка к драме М.Лермонтова “Маскарад”: Вальс.
30. Дунаевский И.
Увертюра из к/ф “Дети капитана Гранта”
Марш энтузиастов (из к/ф “Весна”)
“Широка страна моя родная” (из к/ф “Цирк”)
31. Свиридов Г.
Увертюра к к/ф “Время, вперед!”
Музыкальные иллюстрации к повести А.Пушкина “Метель”:
Романс
Вальс
32. Песни военных лет:
М. Блантер – М. Исаковский “Катюша”
Н. Богословский – В. Агатов “Темная ночь” (из к/ф “Два бойца”)
К. Листов – А. Сурков “В землянке”
Б. Мокроусов – М. Исаковский “Одинокая гармонь”
А. Новиков – Л. Ошанин “Дороги”
М.Таривердиев – Р. Рождественский “Песня о далекой Родине”

4.2.2 Список произведений изобразительного искусства для визуального определения

Искусство Нового времени

1. Л. Бернини «Давид», «Аполлон и Дафна», «Экстаз св. Терезы», площадь и колоннада собора св. Петра в Риме.
2. Караваджо «Лютнист», «Вакх», «Обращение Савла»
3. П.П.Рубенс «Персей и Андромеда», «Союз земли и воды», «Похищение дочерей Левкиппа»
4. А. ван Дейк. Автопортрет, портрет Карла I на охоте, автопортрет с семьёй
5. Ф. Снейдерс «Рыбная лавка», «Фруктовая лавка», «Натюрморт с лебедем»
6. Я. Йорданс «Бобовый король», «Сатир в гостях у крестьянина»
7. Рембрандт «Возвращение блудного сына», «Портрет старика в красном», «Ночной дозор», «Даная»
8. А.Ватто. «Общество в парке», «Капризница»
9. Ф. Буше. «Купание Дианы», «Пигмалион и Галатея»
10. Ж. Фрагонар. «Поцелуй украдкой», «Счастливые возможности качелей»
11. Эль Греко. «Погребение графа Оргаса», «Лаокоон», «Вид Толедо»
12. Д. Веласкес «Венера с зеркалом», «Менины», «Пряхи»
13. Ф. Гойя «Махи», «Семья короля Карла IV», «Сон разума рождает чудовищ»

Западноевропейское искусство XIX – XX вв.

14. Ж.Л.Давид. «Клятва Горациев», «Смерть Марата»
15. Т.Жерико. «Плот «Медузы»
16. Э.Делакруа. «Свобода, ведущая народ», «Данте и Вергилий» («Ладья Данте»)
17. Э.Мане. «Завтрак на траве», «Олимпия», «Бар «Фоли-Бержер»
18. К.Моне. «Впечатление. Восход солнца»; «Дама в саду»; серия «Руанский собор»
19. О.Ренуар. «Зонтики», Портрет актрисы Жанны Самари
20. Э.Дега. «Голубые танцовщицы», «Абсент»
21. О.Роден «Мыслитель», «Граждане Кале», «Вечная весна»
22. П.Сезанн «Персики и груши», «Большая сосна близ Экса», «Автопортрет»
23. П.Гоген «А, ты ревнуешь?», «Жена короля», «Женщина, держащая плод»
24. В. Ван Гог «Красные виноградники в Арле», «Звёздная ночь», «Хижины»
25. С.Дали «Метаморфоза Нарцисса», «Постоянство памяти», «Предчувствие гражданской войны»

Русское искусство X – I половины XIX вв.

26. Богоматерь Владимирская
27. А. Рублев «Троица»
«Апостол Павел»
28. Дионисий «Распятие»
29. Барма и Постник. Храм Василия Блаженного (церковь Покрова на Рву) в Москве
30. Церковь Спаса-Преображения в Кижях
31. Б.К. Растрелли. Портрет Петра I
«Анна Иоанновна с арапчонком»
32. Ф.Б. Растрелли. Зимний дворец в Петербурге,
Екатерининский дворец в Царском Селе.
33. А. Захаров Адмиралтейство
34. Д. Трезини. Собор Петропавловской крепости в Санкт-Петербурге.
35. А. Воронихин. Казанский собор в Петербурге
36. О. Монферран. Исаакиевский собор в Петербурге
37. К. И. Росси Михайловский дворец
Здание Главного штаба
Александринский театр в Санкт-Петербург
38. О. Бове. Петровский (Большой) театр в Москве
Триумфальные ворота (арка) в Москве.
39. К. Тон. Храм Христа Спасителя в Москве
40. И. Мартос. Памятник Минину и Пожарскому в Москве,
памятник герцогу де Ришелье в Одессе.
41. Ф. Шубин. Портрет М.В.Ломоносова
Портрет П.Румянцева-Задунайского
Портрет Павла I
42. Э.М.Фальконе. Памятник Петру I в Петербурге.
43. Д. Левицкий. Портрет А.Кокоринова,
Портрет Е.Нелидовой
Портрет П.А.Демидова
44. В.Л.Боровиковский. Портрет М. Лопухиной
45. О. Кипренский. Портрет Е.Давыдова,
Портрет А.С.Пушкина
автопортрет.
46. В. Тропинин. Портрет сына
«Кружевница»,
«Гитарист»
Портрет А.С.Пушкина
47. А. Венецианов «На пашне. Весна»,
«Жатва. Лето»
«Гумно»

48. К. Брюллов «Последний день Помпеи»
«Итальянский полдень»
«Всадница»
49. А. Иванов «Аполлон, Гиацинт и Кипарис»
«Явление Христа народу»
50. П. Федотов «Сватовство майора»
«Завтрак аристократа»
«Свежий кавалер»
«Вдовушка»
- Русское искусство II половины XIX в.*
51. В. Перов «Сельский крестный ход на пасхе»
«Тройка»
«Охотники на привале»
портрет Ф. Достоевского
52. И. Крамской «Христос в пустыне»
«Неизвестная»
портрет Л. Толстого
автопортрет 1867г.
53. Н. Ге «Тайная вечеря»
«Пётр I допрашивает царевича Алексея Петровича в
Петергофе»
«Что есть истина?»
«Голгофа»
54. А. Саврасов «Проселок»
«Грачи прилетели»
55. И. Шишкин «Рожь»
«Среди долины ровные...»
«На севере диком...»
56. И. Левитан «Золотая осень»
«Озеро. Русь»
«Над вечным покоем»
«Март»
57. А. Куинджи «Березовая роща»
«Лунная ночь на Днепре»
58. В. Поленов «Московский дворик»
«Бабушкин сад»
«Всё в прошлом»
«Христос и грешница» («Кто без греха?»)»
59. В. Суриков «Утро стрелецкой казни»
«Боярыня Морозова»
«Взятие снежного городка»
«Покорение Сибири Ермаком»
60. И. Репин «Крестный ход в Курской губернии»
«Не ждали»

«Запорожцы пишут письмо турецкому султану»

портрет М. Мусоргского

портрет П. Третьякова

61. А. Опекушин. Памятник А.С. Пушкину.

Русское искусство конца XIX – начала XX вв.

62. В. Серов «Девочка с персиками»

«Девушка, освещенная солнцем»

портрет М.Н. Ермоловой

Портрет О.К. Орловой

Портрет М. Горького

«Пётр I».

63. М. Врубель «Демон» (сидящий)

«Демон поверженный»

«Царевна-Лебедь»

«Богатырь»

«Пан»

64. К. Коровин «Париж. Бульвар Капуцинок»

«Портрет Ф.И. Шаляпина»

65. Б. Кустодиев «Купчиха за чаем»

«Масленица»

портрет Ф. И. Шаляпина

66. К. Сомов «Дама в голубом»

«Арлекин и дама»

«Осмеянный поцелуй»

67. К. Петров-Водкин «Купание красного коня»

«Мать»

«Петроградская мадонна (1918 год в Петербурге)»

«Смерть комиссара»

«Селедка»

68. К. Малевич «Корова и скрипка»

«Супрематизм 9»

69. П. Филонов «Святое семейство (Крестьянская семья)»

«Формула весны»

70. В. Кандинский. «Синий всадник»

«Композиция VIII»

Русское советское искусство XX в.

71. Д. Моор. «Ты записался добровольцем?»

72. И. Шадр «Булыжник – оружие пролетариата»

«Сеятель»

73. В. Мухина. «Рабочий и колхозница»

74. К. Юон «Новая планета»

«Парад на Красной площади 7 ноября 1941

года»

75. А. Дейнека «Оборона Петрограда»
«Оборона Севастополя»
«Бег»
76. И. Бродский «Ленин в Смольном»
«Выступление Ленина на Путиловском заводе»
«Сталин в Кремле»
77. А. Пластов «Фашист пролетел»
«Ужин тракториста»
«Весна»
78. И. Тоидзе «Родина-мать зовет!»
79. Кукрыниксы «Потеряла я колечко»
«Конец» (Ставка Гитлера)
«Таня»
80. Ю. Пименов «Новая Москва»
«Утро»
81. М. Сарьян Портрет А. Хачатуряна
«Финиковая пальма»
82. Е. Вучетич. Памятник Воину-освободителю в Берлине
«Родина-мать» в Киеве
«Родина-мать» в Волгограде

4.3 ПЕРЕЧЕНЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ ДЛЯ ПРОВЕДЕНИЯ ЗАЧЕТА

IV семестр (III курс)

1. Живопись как вид искусства.
2. Графика как вид искусства.
3. Скульптура как вид искусства.
4. Жанры изобразительного искусства.
5. Театр как вид искусства.
6. Музыка как вид искусства.
7. Кино как вид искусства.
8. Искусство Древнего мира.
9. Храмовые комплексы Месопотамии. Зиккураты
10. Скульптура Месопотамии
11. Искусство Древнего Египта (архитектура, скульптура, живопись).
12. Храмовые комплексы в Карнаке и Луксоре.
13. Скульптура Древнего Египта
14. Реформа фараона Эхнатона (Аменхотеп IV).
15. Канон в живописи Древнего Египта
16. Искусство Древней Греции (архитектура, скульптура, живопись).
17. Кносский дворец на о. Крит. Вазопись Древней Греции
18. Искусство архаики, предпосылки формирования и специфические особенности.
19. Скульптура классики. Творчество Фидия, Мирона, Поликлета, Праксителя.
20. Ансамбль афинского акрополя. Ордерная система
21. Семь чудес Древнего мира.
22. Театр Древней Греции. Драматургия Древней Греции: трагедии и комедии.
23. Учения о музыке и музыкальной гармонии (Пифагор, Платон, Аристотель). Музыкальные инструменты Древней Греции
24. Искусство Древнего Рима (архитектура, скульптура, живопись).
25. Особенности этрусского искусства.
26. Мифология древних римлян, их быт и нравы.
27. Скульптурный реалистический портрет Древнего Рима
28. Зрелищная культура Древнего Рима. Строительство амфитеатров. Колизей.
29. Театр Древнего Рима. Драматургия Древнего Рима.
30. Изобразительное искусство Средневековья (архитектура, скульптура, живопись).
31. Образование и литература эпохи Средневековья

32. Рыцарская культура Средневековья. Миракль
33. Романский стиль в архитектуре. Основные темы романского скульптурного и живописного искусства. Книжная миниатюра.
34. Готический собор – высший образец синтеза архитектуры, скульптуры и живописи.
35. Театр Средневековья (литургическая и полулитургическая драма, миракль, моралите, мистерья, фарс).
36. Искусство Возрождения в Италии (архитектура, скульптура, живопись).
37. Особенности архитектуры эпохи Возрождения в Италии (палаццо, творчество Ф. Брунеллески, Л.Б. Альберти, Д. Браманте и т.д.).
38. Скульптура Возрождения. Творчество А. Вероккьо, Донателло, Л. Гиберти.
39. Творчество Леонардо да Винчи.
40. Творчество Микеланджело.
41. Возрождение в Венеции (Джорджоне, Тициан, Веронезе, Тинторетто).
42. Изобразительное искусство Северного Возрождения (Я. ван Эйк, И. Босх).
43. Изобразительное искусство Северного Возрождения. П. Брейгель Старший.
44. Изобразительное искусство немецкого Возрождения. А.Дюрер, Г.Гольбейн Младший, Л. Кранаха Старшего.
45. Маньеризм в искусстве Италии XVI века. Живопись Пармиджанино, А. Бронзино, скульптуры Б. Челлини.
46. Музыкальные жанры эпохи Возрождения: вокальные (месса, мотет, протестантский хорал) и инструментальные (ричеркары, канцоны, фантазии).
47. Музыкальные инструменты Возрождения: лютня, виола, клавесин; особенности бытового музицирования.
48. Итальянский театр эпохи Возрождения. Комедия дель арте. Маски комедии дель арте.
49. Испанский театр эпохи Возрождения (Л. дэ Руэда, М. Сервантес)
50. Испанский театр эпохи Возрождения (Т. де Молина, Л. де Вега).
51. Английский театр эпохи Возрождения. Ранняя английская драма. Организация театрального дела в XVI – нач. XVII вв.
52. Творчество У. Шекспира. Периоды деятельности, жанровая характеристика.
53. Искусство итальянского барокко. Общая характеристика.
54. Микеланджело да Караваджо – основоположник реалистического направления в барочной европейской живописи XVII в.
55. Опера как важнейший музыкально-театральный жанр итальянского барокко. Формирование жанров оперы-seria и оперы-buffa.
56. Архитектура барокко: Творчество К. Мадерна, Ф. Борромини.

57. Лоренцо Бернини – выдающийся итальянский архитектор и скульптор.

58. Монументально-декоративные росписи в живописи итальянского барокко: Пьетро да Кортоне, Андреа Поццо, Джованни Баттиста Тьеполо.

V семестр (III курс)

1. Живопись Фландрии XVII в. (Я. Йорданс, Ф. Снейдерс, А. ван Дейк).
2. Творчество П. Рубенса.
3. Искусство Голландии XVII в. Общая характеристика (“малые голландцы”).
4. Жанровое разнообразие творчества Рембрандта.
5. Искусство Голландии XVII ст. Живопись Я. Вермеера Делфтского.
6. Изобразительное Искусство Испании XVII – XVIII вв. (Х. Рибера, Ф. Сурбаран, Э. Мурильо).
7. Испанская живопись XVII в. Творчество Эль Греко.
8. Д. Веласкес – представитель «золотого века» испанской культуры.
9. Стиль классицизм в искусстве Франции XVII в. (архитектура, живопись, театр).
10. Творчество Н. Пуссена.
11. Театр и драматургия Мольера.
12. Музыкальная культура Западной Европы XVII в. Зарождение и развитие жанра оперы в Италии в к. XVI – нач. XVIII в.
13. Музыка эпохи Барокко. Творчество И.С. Баха.
14. Музыка эпохи Барокко. Творчество А. Вивальди.
15. Стиль рококо во Франции XVIII в. (архитектура, интерьер, живопись).
16. Театральная и музыкальная культура эпохи Просвещения XVIII ст.
17. Классицизм в музыкальном искусстве. Венская классическая школа. Классический симфонический оркестр.
18. Творчество В.-А. Моцарта
19. Творчество Л. ван Бетховена.
20. Итальянский театр: К. Гольдони и К. Гоцци.
21. Творчество Ф. Гойи.
22. Немецкий театр эпохи Просвещения (Г.-Э. Лессинг, И.-В. Гёте, И.-Ф. Шиллер).
23. Романтизм в западноевропейском искусстве к. XVIII – нач. XIX вв. Общая характеристика.

24. Особенности развития изобразительного искусства во Франции первой половины XIX века (Ж.Л. Давид, Ж.О.Д.Энгр, Э.Делакруа, Т. Жерико)
25. Романтизм в музыкальном искусстве (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Лист).
26. Творчество Ф. Шопена.
27. Французский театр эпохи романтизма (Драматургия В. Гюго, А.Дюма-отца, П. Мериме, О. де Бальзака)
28. Оперное искусство Италии XIX века. Творчество Дж. Верди.
29. Оперная реформа Р. Вагнера.
30. Общая характеристика импрессионизма. Творчество Э. Мане.
31. Творчество ведущих художников-импрессионистов: К. Моне, П. О. Ренуар, Э. Дега.
32. Музыкальный импрессионизм: К. Дебюсси и М. Равель.
33. Общая характеристика постимпрессионизма. Творчество П. Сезанна.
34. Человек в творчестве П. Гогена.
35. Сюжетное разнообразие в творчестве В. Ван Гога.
36. Движение «свободных театров» в к. XIX – нач. XX вв.
37. Возникновение кинематографа. Новаторская деятельность братьев Люмьер. Ж. Мельес.
38. Творчество Ч. С. Чаплина.
39. Общая характеристика модернизма
40. Экспрессионизм в искусстве: живопись Э. Мунка. Немецкий киноэкспрессионизм Ф. Мурнау и Ф. Ланга.
41. Общая характеристика фовизма. Творчество Анри Матисса.
42. Абстракционизм В. Кандинского.
43. Творчество К. Малевича. Супрематизм.
44. Общая характеристика кубизма. Творчество П. Пикассо и Ж. Брака.
45. Общая характеристика сюрреализма. Сальвадор Дали – выдающийся представитель сюрреализма.

4.4 ПЕРЕЧЕНЬ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ВОПРОСОВ ДЛЯ ПРОВЕДЕНИЯ ЭКЗАМЕНА

VI семестр (III курс)

1. Древнерусское искусство (архитектура, живопись).
2. Русское изобразительное искусство и архитектура XVII в.
3. Русское изобразительное искусство и архитектура XVIII в.
4. Театральное искусство Древней Руси.
5. Русская живопись первой половины XIX в. Общая характеристика.
6. Архитектура Санкт-Петербурга и Москвы первой половины XIX в.
7. Русское изобразительное искусство первой половины XIX ст. Творчество К. Брюллова, А. Иванова.
8. Творчество П. Федотова.
9. Творчество В. Перова.
10. Русское искусство второй половины XIX века. Деятельность художников – «передвижников».
11. Творчество И. Репина.
12. Творчество В. Сурикова.
13. Театральное искусство России первой половины XIX в. Драматургия А. Пушкина, Н. Гоголя.
14. Театральное искусство России второй половины XIX в. Деятельность А. Островского.
15. Театральное искусство и драматургия России второй половины XIX в. Театральная деятельность И. Тургенева, М. Салтыкова-Щедрина. А. Сухово-Кобылина.
16. Актёрское мастерство второй половины XIX века. М. Щепкин, М. Ермолова.
17. Пейзаж в русской живописи второй половины XIX века.
18. Русская историческая живопись II половины XIX – начала XX вв.
19. Деятельность объединения «Могучая кучка» (М. Мусоргский, А. Бородин, Н. Римский-Корсаков).
20. Творчество П. Чайковского.
21. Русское изобразительное искусство конца XIX – нач. XX вв.
22. Творчество художников объединения «Мир искусства».
23. Русский живописный авангард (В. Кандинский, П. Филонов, К. Малевич).
24. Организация и деятельность Московского Художественного театра.
25. Драматургия А. Чехова
26. «Русские сезоны» С. Дягилева. Творчество И. Стравинского.

27. Русский балет к. XIX – нач. XX в.
28. Музыкальная деятельность С. Рахманинова.
29. Общая характеристика искусства 1920-х гг.
30. Теория конструктивизма в искусстве 1917 – 1920-х гг.
31. Творчество К. Петрова-Водкина.
32. Организация и деятельность Театра им. Е. Вахтангова.
33. Изобразительное искусство 1920-х гг. Основные группы и направления.
34. Основные этапы развития советского кино. Общая характеристика.
35. Творчество С. Эйзенштейна.
36. Деятельность АХРР (ассоциация художников революционной России).
37. Общество станковистов (ОСТ). Творчество А. Дейнека, Ю. Пименова.
38. Скульптура 20-30-х гг XX в. Творчество С. Конёнкова, В. Мухиной.
39. Искусство 1930-х гг. Общая характеристика. Творчество А.Пластова.
40. Творчество С. Прокофьева.
41. Искусство периода Великой Отечественной войны (1941-1945 гг.).
42. Творческое объединение Кукрыниксы.
43. Искусство послевоенного периода (1945 – 1950-е гг.). Творчество М. Сарьяна.
44. Скульптура 1960-1970-х гг. Мемориальные комплексы.
45. Искусство 1960 – нач. 1970-х гг. Общая характеристика.
46. Организация и деятельность театра “Современник”.
47. Организация и деятельность театра на Таганке Ю. Любимова.
48. Живопись и графика 1970-1980-х гг.
49. Деятельность театра “Ленком”.
50. Изобразительное искусство 1980-1990-х гг.

VII семестр (IV курс)

1. Архітэктурна і выяўленчае мастацтва Беларусі ў IX – XIII стст.
2. Замкі і абарончыя храмы Беларусі XIV – XVI стст.
3. Замкавае будаўніцтва на беларускіх землях (па выбару).
4. Асветніцкая дзейнасць Францыска Скарыны і яго паслядоўнікаў.
5. Мастацтва Беларусі XIV – XVI стст.: жывапіс, графіка, скульптура
6. Іканапіс Беларусі XV – XVIII стст.
7. Стыль барока ў мастацтве Беларусі XVII – XVIII стст.

8. Сармацкае мастацтва: архітэктура, партрэтны жывапіс і скульптура.
9. Асаблівасці дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва Беларусі: асноўныя тэхнікі, матэрыялы, жанры.
10. Лялечны тэатр Батлейка.
11. Школьны тэатр у Беларусі.
12. Прыватнаўласніцкія тэатры к. XVIII – пач. XIX ст.
13. Мастацтва Беларусі XIX ст. Агульная характарыстыка.
14. Класіцызм у беларускім мастацтве ў першай палове XIX ст.
15. Тэатральнае мастацтва на Беларусі XIX ст. Драматургія В. Дуніна-Марцінкевіча.
16. Віленскі ўніверсітэт. Дзейнасць Ф. Смуглевіча і Я. Рустэма.
17. Жывапіс I паловы XIX ст. (Я. Дамель, Ю. Пешка, І. Аляшкевіч).
18. Жывапіс I паловы XIX ст. Творчасць В. Ваньковіча.
19. Творчасць Н. Орды.
20. Жывапіс I Хруцкага.
21. Музыкальная культура Беларусі да 1917 г.
22. Драматычны тэатр Беларусі на мяжы XIX – XX стст. Першая беларуская труппа І. Буйніцкага.
23. Выяўленае мастацтва Беларусі на мяжы XIX – XX стст.: асноўныя напрамкі і вядучыя прадстаўнікі.
24. Жывапіс В.К. Бялыніцкага-Бірулі.
25. Творчасць Ф. Рушчыца.
26. Творчасць Ю. Цэна.
27. Віцебская мастацкая школа: агульная характарыстыка.
28. Творчасць М. Шагала.
29. Тэатральная дзейнасць У. Галубка – рэжысёра, драматурга, акцёра.
30. Гісторыя стварэння і творчы шлях Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я. Купалы.
31. Музыка Беларусі 1920-30-х гг. Агульная характарыстыка.
32. Беларускі балет. Агульная характарыстыка.
33. Станаўленне і развіццё беларускага опернага мастацтва.
34. Беларуская драматургія XX ст. Асноўныя тэндэнцыі і вядучыя прадстаўнікі.
35. Вядучыя беларускія драматургі (па выбару).
36. Заснаванне беларускага кнамастацтва.
37. Творчасць кінарэжысёра Ю. Тарыча.
38. Кінамастацтва Беларусі 1960-х гг. Рэжысёрская дзейнасць В. Турава, І. Дабралюбава, Б. Сцяпанова.
39. Мемарыяльныя комплексы і манументальная скульптура Беларусі.
40. Экранізацыі твораў В. Быкава, А. Адамовіча, І. Мележа, У. Караткевіча, В. Адамчыка.

41. Асноўныя тэндэнцыі развіцця сучаснага жывапісу. Творчасць сучасных мастакоў (па выбару).
42. Тэмы і вобразы ў творчасці М.А. Савіцкага.
43. Станковыя і манументальныя творы Г.Х. Вашчанкі, У. Стальмашонка, Л. Шчамялёва і інш.
44. Партрэтная скульптура XX – пачатку XXI ст. (З.І. Азгур, А. Бембель, С. Селіханаў, А. Анікейчык, У. Жбанаў і інш.)
45. Станковая і кніжная графіка XX – пач. XXI ст.
46. Жанравыя асаблівасці творчасці І. Любана, М. Чуркіна, Я. Цікоцкага, М. Аладава, У. Алоўнікава, Д. Смольскага і інш. А. Багатыроў
47. Жанравыя асаблівасці беларускага музычнага мастацтва XX ст.
48. Песенная творчасць Ю. Семянякі, І. Лучанка, Э. Ханка і інш.
49. Вакальна-інструментальная музыка: “Песняры”, “Сябры”, “Верасы” і інш.
50. Сучасныя беларускія тэатры (па выбару).

4.5 ТРЕБОВАНИЯ К ЭКЗАМЕНУ

Основной формой обучения для получения базовой информации являются лекционные занятия. Теоретические знания закрепляются на семинарских занятиях. Для управления учебным процессом и организации контрольно-оценочной деятельности используются рейтинговые, кредитно-модульные системы оценки учебной и исследовательской деятельности студентов, вариативные модели управления самостоятельной работой, учебно-методические комплексы.

В целях формирования современных социально-личностных и социально-профессиональных компетенций выпускника ВУЗа в практику проведения семинарских занятий целесообразно укоренять методики активного обучения, дискуссионные формы.

– Экзамен по дисциплине нацелен на проверку полученных знаний по всеобщей истории искусств.

– Проверка нормативных знаний осуществляется в устной и/или письменной форме (тест).

Оценка, которая ставится на экзамене, складывается из следующих компонентов:

– Объем и качество выполнения текущих заданий в семестре.

– Результаты экзаменационного тестирования.

– Оценка за ответ на устном экзамене.

Среди названных компонентов приоритетным является устный ответ, который выявляет весь комплекс умений студентов. Устный ответ определяет 50% оценки, результаты тестирования – 20% и результаты работы в семестре – 30 %.

Особенностью данного курса является акцент на необходимости активизации самостоятельной творческой работы студента по осмыслению и анализу предложенной литературы (как основной, так и дополнительной) и авторской интерпретации актуальных проблем искусства. Для контроля и самоконтроля знаний и умений студента по отдельным темам проводятся тестовые занятия, включающие в себя изложение содержания отдельного (случайно выбранного) параграфа и ответы на контрольные вопросы.

– иные материалы, позволяющие определить соответствие результатов учебной деятельности обучающихся требованиям образовательных стандартов высшего образования и учебно-программной документации образовательных программ высшего образования.

4.6 КРИТЕРИИ ОЦЕНКИ ЗНАНИЙ СТУДЕНТОВ

баллы	Показатели оценки
1 (один)	Отсутствие приращения знаний и компетентности в рамках образовательного стандарта, отказ от ответа.
2 (два)	Фрагментарные знания в рамках образовательного стандарта; знание отдельных литературных источников, рекомендованных учебной программой дисциплины; неумение использовать научную терминологию дисциплины, наличие в ответе грубых и логических ошибок; пассивность на семинарских занятиях, низкий уровень культуры исполнения заданий.
3 (три)	Недостаточно полный объем знаний в рамках образовательного стандарта; знание части основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; использование научной терминологии, изложение ответа на вопросы с существенными и логическими ошибками; слабое владение инструментарием учебной дисциплины, некомпетентность в решении стандартных (типовых) задач; неумение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях изучаемой дисциплины: пассивность на семинарских занятиях, низкий уровень культуры исполнения заданий.
4 (четыре)	Достаточный объем знаний в рамках образовательного стандарта; усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; использование научной терминологии, логическое изложение ответа на вопросы, умение делать выводы без существенных ошибок; владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении стандартных (типовых) задач; умение под руководством преподавателя решать стандартные (типовые) задачи; умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им оценку; работа под руководством преподавателя на семинарских занятиях, допустимый уровень культуры исполнения заданий.
5 (пять)	Достаточные знания в объеме учебной программы; использование научной терминологии, грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать выводы; владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении учебных и профессиональных задач; способность самостоятельно применять типовые решения в рамках учебной программы; усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и

	направлениях по изучаемой дисциплине и давать им сравнительную оценку; самостоятельная работа на семинарских занятиях, фрагментарное участие в групповых обсуждениях, достаточный уровень культуры исполнения заданий.
6 (шесть)	Достаточно полные и систематизированные знания в объеме учебной программы; использование необходимой научной терминологии, грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обобщения и обоснованные выводы; владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в решении учебных и профессиональных задач; способность самостоятельно применять типовые решения в рамках учебной программы; усвоение основной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в базовых теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им сравнительную оценку; активная самостоятельная работа на семинарских занятиях; периодическое участие в групповых обсуждениях, достаточно высокий уровень культуры исполнения заданий.
7 (семь)	Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы; использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы и обобщения; владение инструментарием учебной дисциплины, умение его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; свободное владение типовыми решениями в рамках учебной программы; усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в основных теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им аналитическую оценку; самостоятельная работа на семинарских занятиях, участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.
8 (восемь)	Систематизированные, глубокие и полные знания по всем поставленным вопросам в объеме учебной программы; использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное и логически правильное изложение ответа на вопросы, умение делать обоснованные выводы и обобщения; владение инструментарием учебной дисциплины (в том числе техникой информационных технологий), умение его использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; способность

	самостоятельно решать сложные проблемы в рамках учебной программы; усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им аналитическую оценку; активная самостоятельная работа на семинарских занятиях, систематическое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.
9 (девять)	Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы; точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы; владение инструментарием учебной дисциплины, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации в рамках учебной программы; полное усвоение основной и дополнительной литературы, рекомендованной учебной программой дисциплины; умение ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им аналитическую оценку; систематическая, активная самостоятельная работа на семинарских занятиях, творческое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.
10 (десять)	Систематизированные, глубокие и полные знания по всем разделам учебной программы, а также по основным вопросам, выходящим за ее пределы; точное использование научной терминологии (в том числе на иностранном языке), грамотное, логически правильное изложение ответа на вопросы; безупречное владение инструментарием учебной дисциплины, умение его эффективно использовать в постановке и решении научных и профессиональных задач; выраженная способность самостоятельно и творчески решать сложные проблемы в нестандартной ситуации; полное и глубокое усвоение основной и дополнительной литературы по изучаемой учебной дисциплине; умение свободно ориентироваться в теориях, концепциях и направлениях по изучаемой дисциплине и давать им аналитическую оценку, использовать научные достижения других дисциплин; творческая самостоятельная работа на семинарских занятиях, активное творческое участие в групповых обсуждениях, высокий уровень культуры исполнения заданий.

На экзамене в форме теста необходимо иметь в виду, что полное и правильное выполнение теста должно коррелировать со 100%. Например, при 50 заданиях выполнение одного задания приравнивается к 2%. Десятибалльная система оценки знаний студентов может соотноситься с объёмом безошибочного исполнения теста в процентном отношении:

10 баллов – 96 – 100% выполнения тестового задания;

9 баллов – 90 – 95% выполнения тестового задания;

8 баллов – 80 – 89% выполнения тестового задания;

7 баллов – 70 – 79% выполнения тестового задания;

6 баллов – 60 – 69% выполнения тестового задания;

5 баллов – 50 – 59% выполнения тестового задания;

4 балла – 40 – 49% выполнения тестового задания;

3 балла – 30 – 39% выполнения тестового задания;

2 балла – 20 – 29% выполнения тестового задания;

1 балл – менее 20% выполнения тестового задания.

4.6.2 Перечень рекомендуемых средств диагностики

Для контроля качества образования и диагностики профессиональных компетенций, выявления уровня учебных достижений студентов рекомендуется использовать следующие средства диагностики:

- устная форма: собеседование, доклады на семинарских занятиях, доклады на конференциях, устные зачеты, устные экзамены;
- письменная форма: тесты, контрольные опросы, контрольные работы, рефераты, публикации статей, докладов, письменные зачеты и экзамены;
- устно-письменная форма: зачеты, экзамены
- техническая форма: электронные тесты по отдельным разделам и дисциплине в целом

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ

5. ВСПОМОГАТЕЛЬНЫЙ РАЗДЕЛ

5.1 УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКАЯ КАРТА УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЫ

	Содержание курса	лек	сем	Количество часов в УСП	Форма контроля
1	Введение. Виды искусства	6	2		
2	Искусство Древнего мира. Изобразительное искусство Древнего Египта и Месопотамии	2	2		
3	Искусство эпохи Античности	6	4		
4	Искусство эпохи Средневековья	6	2		
5	Искусство эпохи Возрождения	8	4	20	зачет
6	Искусство Западной Европы XVII в.	8	2		
7	Западноевропейское искусство XVIII –нач. XIX в	4	4		
8	Искусство Западной Европы XIX – XX вв.	8	8	20	зачет
9	Искусство России X – XVIII вв.	6	4		
10	Русское искусство первой половины XIX в.	4	2		
11	Русское искусство второй половины XIX в.	8	4		
12	Искусство России к. XIX – нач. XX в.	6	4		
13	Русское советское искусство XX в.	6	6	30	экзамен
14	Мастацтва беларускіх зямель IX – XVI ст.	8	2		
15	Беларускае мастацтва XVII – XVIII стст.	6	4		
16	Беларускае мастацтва XIX – пач. XXст.	6	6		
17	Беларускае савецкае мастацтва	6	4		
18	Мастацтва Беларусі к. XX – пач. XXI ст.	4	4	30	экзамен
	Всего	108	76	100	

5.2 ОСНОВНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Агафонава, Н. А. Искусство кино : этапы, стили, мастера / Н.А. Агафонава. – Мн. : Тесей, 2005. – 191 с.
2. Асафьев, Б.В. Русская музыка XIX и начала XX века / Б.В. Асафьев. – 2-е изд. – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1968. – 324 с.
3. Барышев, Г.И. Театральная культура Белоруссии XVIII века / Г.И. Барышев – Мн. : Наука и техника, 1992. – 290 с.
4. Белинский, В.Г. О драме и театре : сб. : в 2 т. / В.Г. Белинский. – М. : Искусство, 1983.
5. Бондарова, Е.Л. Кінематограф і літаратура : творы беларускіх пісьменнікаў на экране / Е.Л. Бондарова. – Мн. : Універсітэцкае, 1993. – 175 с.
6. Гісторыя беларускага мастацтва : у 6 т. / рэдкал.: С.В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мн. : Навука і тэхніка, 1987 – 1994. – 6 т.
7. Гісторыя беларускага тэатра : у 3 т. / рэдкал. : У.І. Няфёд (гал. рэд.) [і інш.] ; АН БССР, Ін-т мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору. – Мн. : Навука і тэхніка, 1983 – 1987. – 3 т.
8. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. / А.В. Красінскі. – Мн. : Беларуская навука, 2001. – Т. 1 : 1924 – 1959 гг. – 278 с.
9. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. / В.Ф. Нячай, В.А. Мядзведзева, Н.А. Агафонава ; навук. рэд. В.Ф. Нячай. – Мн. : Беларуская навука, 2004. – Т. 3 : Тэлевізійнае кіно : 1956–2002 гг. – 374 с.
10. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. / Г.В. Ратнікаў, А.А. Карпілава, А.В. Красінскі. – Мн. : Беларуская навука, 2002. – Т. 2 : 1960 – 1985 гг. – 372 с.
11. Гісторыя кінамастацтва Беларусі : у 4 т. / Л.М. Зайцава [і інш.] ; навук. рэд. Л.М. Зайцава. – Мн. : Беларуская навука, 2004. – Т. 4 : 1986 – 2003 гг. – 335 с.
12. Горович, Б. Оперный театр / Б. Горович ; пер. М. Малькова. – Л. : Музыка, 1984. – 224 с.
13. Грубер, Р.И. Всеобщая история музыки: учеб. пособие / Р.И. Грубер. – 3-е изд. – М.: Музыка, 1965. – 484 с.
14. Дмитриева, Н.А. Краткая история искусств : очерки : в 3 вып. / Н.А. Дмитриева. – М. : Искусство, 1986 – 1992. – Вып. 3 : Страны Западной Европы XIX века ; Россия XIX века. – 1992. – 361 с.
15. Дробов, Л.Н. Живопись Белоруссии XIX – начала XX в. / Л.Н. Дробов. – Мн. : Выш. школа, 1974. – 334 с.
16. Друскин, М.С. История зарубежной музыки : учеб. для консерваторий / М.С. Друскин. – 4-е изд. – М. : Музыка, 1967. – Вып. 4: Вторая пол. XIX века. – 1967. – 528 с.
17. Жывапіс Беларусі XII – XVIII стст. Фрэска. Абраз. Партрэт / склад. Н.Ф. Высоцкая, Т.А. Карповіч. – Мн. : Беларусь, 1980. – 315 с.

18. История белорусской музыки : учеб. пособие для муз. вузов / сост. Л. Мухаринская, С. Нисневич, Б. Смольский [и др.] ; Г. Глущенко (общ. ред.). ; Белорус. гос. консерватория им. А.В. Луначарского. – М. : Музыка, 1976. – 247 с.
19. История западноевропейского театра : в 6 т. – М. : Искусство, 1966 – 1974. – 6 т.
20. История зарубежного театра: учеб. для культ.-просвет. театр. учеб. заведений : 3 т. / под общ. ред. Г.Н. Бояджиева. – М. : Просвещение, 1971 – 1977. – 3 т.
21. История русского драматического театра: в 7 т./ редкол. : Е.Г. Холодов (гл. ред.) [и др.]. – М. : Искусство, 1977 – 1984.
22. История русского и советского искусства / под ред. Д.В. Сарабьянова. – М. : Высш. школа, 1979. – 383 с.
23. История русского искусства: в 10 т. / под общ. ред. И.Э. Грабаря, В.С. Кеменова, В.Н. Лазарева. – М. : Изд-во Акад. наук СССР, 1953–1969. – 10 т.
24. История русской музыки : в 10 т. – М. : Музыка, 1985 – 1988. – 10 т.
25. История советского драматического театра : в 6 т. / редкол. : А. Анастасьев [и др.]. – М. : Наука, 1966 – 1971. – 6 т.
26. Келдыш, Ю.В. Очерки и исследования по истории русской музыки / Ю.В. Келдыш. – М. : Сов. композитор, 1978. – 511 с.
27. Кино : энциклопедический словарь / редкол. : С.И. Юткевич (гл. ред.) [и др.]. – М. : Сов. энциклопедия, 1987. – 640 с.
28. Кулакова, Л.И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века / Л.И. Кулакова. – Л. : Просвещение, 1968. – 343 с.
29. Ливанова, Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года : в 2 т. / Т.Н. Ливанова. – М. : Музыка, 1982 – 1983. – 2 т.
30. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1973 – 1982. – 6 т.
31. Музычны тэатр Беларусі : у 4 т. – Мн. : Бел. навука, 1990 – 1998. – 4 т.
32. Нечай, О.Ф. Основы киноискусства / О.Ф. Нечай. – М. : Просвещение, 1989. – 287 с.
33. Пракапцова, В.П. Мастацкая адукацыя ў Беларусі / В.П. Пракапцова. – Мн. : Бел. ун-т культуры, 1999. – 210 с.
34. Пракапцова, В.П. Спасціжэнне майстэрства / В.П. Пракапцова. – Мн.: Мінск. ф-ка каляровага друку, 2006. – 206 с.
35. Ренессанс. Барокко. Классицизм: проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII веков: сб. ст. / отв. ред. Б.Р. Виппер, Т.Н. Ливанова. – М.: Искусство, 1966. – 348 с.
36. Современное белорусское кино / А.В. Красинский [и др.]; ред. А.В. Красинский, Е.Л. Бондарева. – Мн.: Наука и техника, 1985. – 312 с.
37. Теплиц, Е. История киноискусства: в 4 т. / Е. Теплиц; пер. с польск. – М.: Прогресс, 1968–1973. – 4 т.

38. Тэатральная Беларусь: у 2 т. / пад рэд. А.В. Сабалеўскага.– Мн.: БелЭН, 2002–2003.
39. Чурко, Ю.М. Белорусский балетный театр / Ю.М.Чурко. – Мн.: Беларусь, 1983.– 183 с.
40. Энциклапедыя літаратуры і мастацтва Беларусі: у 5 т. – Мн.: БелЭН, 1984–1987.

5.3 ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. 100 балетных либретто. Сост. Л. Энтелис. – М.-Л. : 1966. – 304 с.
2. Аникст, А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова / А.А. Аникст. – М. : Наука, 1972. – 643 с.
3. Анри Матисс: Живопись и скульптура в музеях Советского Союза: Альбом. – Л. : Аврора, 1986. – 207 с.: ил. (на англ. яз.)
4. Асеев, Б.Н. Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII в: учеб. для театр. ин-тов / Б.Н. Асеев. – 2-е изд., перераб. и доп. – М. : Искусство, 1987. – 576 с.
5. Баженова, Л.М. Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музыка (+CD) / Баженова, Л.М., Некрасова, Л.М., Курчан, Н.Н. – СПб : Питер, 2008. – 432 с. : ил. (Серия «Мировая художественная культура»)
6. Воронихина, Л.Н. Государственный Эрмитаж / Л. Воронихина. – Л. : Искусство, 1983. – 456 с: ил. – (Города и музеи мира).
7. Всеобщая история искусств в 6-ти т. [Т. 4] : Искусство XVII – XVIII веков / Под общ. ред. Ю. Д. Колпинского, Е. И. Ротенберга. – М.: Искусство, 1963. – 481 с.
8. Герчук, Ю.Л. Основы художественной грамоты : Язык и смысл изобразительного искусства : Учеб. Пособие / Ю. Герчук. – М. : Учебная литература, 1998. – 208 с: ил.
9. Дали Сальвадор. Дневник одного гения / Пер. с фр. – М.: Искусство, 1991. – 268 с.: ил.
10. Дали : Альбом. – Мадрид : Сарпе, 1988. – 96 с: ил. – (Мастера испанской живописи).
11. Данилов, С.С. Русский драматический театр XIX века / С.С. Данилов, М.Г. Португалова. – Л. : Искусство, 1977. – Т. 2. – 381 с.
12. Дмитренко, А.Ф. Пятьдесят кратких биографий мастеров русского искусства / Дмитренко А., Кузнецова Э.В., Петрова О.Ф., Федорова Н.А. – Л., 1971.
13. Дмитриева, Н. А. Краткая история искусств : Очерки. Вып. 2. Северное Возрождение ; Страны Западной Европы XVII – XVIII веков ; Англия; Россия XVIII века. – М. : Искусство, 1975. – 344с. : ил.
14. Евангулова, О.С. Портретная живопись в России второй половины XVIII века / Евангулова О.С, Карев А.А. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 200 с.

15. Зингерман, Б.И. Парижская школа : Пикассо, Модильяни, Сутин, Шагал / Б. Зингерман. – М. : ТПФ “Союзтеатр”, 1993. – 335 с. : ил.
16. Золотой век фламандской живописи. XVII век : Альбом. – Брюссель, 1989. – 334с. : ил.
17. Ильина, Т.В. История искусств. Отечественное искусство / Т. Ильина. – М., 2000.
18. Ильина, Т.В. История искусств : Русское и советское искусство : Учеб. / Т. Ильина. – М. : Высш. школа, 1989. – 400 с.
19. Ильина, Т.В. Русское искусство XVIII века : Учеб. / Т. Ильина. – М. : Высш. школа, 1999. – 399 с.
20. История русского драматического театра: в 7 т. / редкол. : Е.Г. Холодов (гл. ред.) [и др.]. – М. : Искусство, 1977 – 1984. – 7 т.
21. История русского и советского искусства / под ред. Д.В. Сарабьянова. – М. : Высш. школа, 1979.– 383 с.
22. История русского искусства: уч. для сред. спец. учеб. заведений искусств и культуры / В.И. Плотников, А.Л. Каганович, Н.М. Волынкин [и др.]; В.И. Плотников (отв. ред.). – 2-е изд., перераб. и доп. – М.: Изобразит. искусство, 1980. – 399 с.
23. Катанова, С. Музыка советского балета / С. Катанова. – Л. 1980.
24. Келдыш, Ю.В. Русский реализм начала XX века / Ю.В. Келдыш. – М. : Наука, 1975. – 279 с.
25. Лесли, Ричард. Сюрреализм : Мечта о революции. – Мн.: Белфаксиздатгрупп, 1997. – 128 с.: ил.
26. Мейерхольд, В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы : в 2 т. / В.Э.Мейерхольд / сост., ред. текстов А.В. Февральский. – М. : Искусство, 1968. – 2 т.
27. Морозов А. Три века русской сцены / А. Морозов / Кн. 1. От истоков до Великого Октября. – М.: Просвещение, 1978. – 319 с. с ил.
28. Оперные либретто: краткое изложение содержания опер. Т. 1. Изд. 4. – М.: 1978.
29. Островский, Н.А. О театре: записки, речи и письма / Н.А. Островский. – М. : Искусство, 1941. – 236 с.
30. Пави, П. Словарь театра / П. Пави / под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с. : ил.
31. Пашкин, Ю.А. Русский драматический театр Белоруссии XIX века / Ю. Пашкин / ред. В.И. Нефёд. – Минск : Наука и техника, 1980. – 216 с.
32. Пикулев, И.И. Русское изобразительное искусство : учеб. пособие / И.И. Пикулев. – М. : Просвещение, 1977. – 288 с.
33. Полевой В.М. Искусство XX века 1901 – 1945. – М. : Искусство, 1991. – 304 с. : ил. – (Малая история искусств)
34. Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Вторая половина девятнадцатого века : в 2 т. – М. : Искусство, 1962 – 1971. – 2 т.

35. Седых, М.Д. Рассказы о русских актерах / сост. М.Д. Седых ; вступ. ст. Н.С. Тодрия. – М. : Искусство, 1989. – 319 с. : ил.
36. Турчин, В.С. По лабиринтам Авангарда / В. Турчин. – М. : Изд-во МГУ, 1993 – 248с.
37. Шапиро, Ю.Г. и др. Пятьдесят кратких биографий западно-европейского искусства XIV – XIX веков. – Л. : Аврора, 1971. – 308 с.
38. Шахова, К.А. Творчество великих европейских художников XV – XVIII веков. – Киев : Вища школа, 1980. – 174 с.
39. Швинглхурст, Эдмунд. Сюрреалисты : Альбом / Пер. с англ. А.Ливерганта. – М. : Лабиринт-К, 1998. – 80 с. : ил. – (Творчество).

РЕПОЗИТОРИЙ БГУКИ