

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ  
«БРЕСТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

КАФЕДРА АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ И РИСУНКА

# **Европейское искусство от IX до XVIII века**

Методические указания  
по дисциплине «История искусств»  
для иностранных студентов специальности

**1-69 01 01 – Архитектура**

Разработанные методические указания по дисциплине «История искусств» являются подготовительным материалом для более глубокого изучения различных этапов и форм художественного творчества. Согласно учебной программе здесь поочередно изложены темы лекционного материала. Цель – сформировать у студентов базовые знания по истории искусств данного периода, способствовать развитию художественного и эстетического вкуса.

Составитель: Л.А.Ширяева, доцент

Рецензент: Андреюк А.А., академик Белорусской Академии Архитектуры, директор ЧУПП «Студио А-3»

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
<b>ТЕМА №1</b>	
Романское искусство .....	5
<b>ТЕМА №2</b>	
Искусство Готики.....	7
<b>ТЕМА №3</b>	
Возрождение .....	12
<b>ТЕМА №4</b>	
Маньеризм.....	21
<b>ТЕМА №5</b>	
Караваджизм .....	22
<b>ТЕМА №6</b>	
Классицизм.....	23
<b>СЛОВАРЬ</b> .....	24
<b>ПРИЛОЖЕНИЯ</b> .....	27
<b>ЛИТЕРАТУРА</b> .....	37

## ВВЕДЕНИЕ

Преподавание дисциплины «История искусств» направлено на развитие мировоззрения и эстетического идеала личности. Знакомство с мировой историей развития через формы искусства дает возможность студентам постигать духовный опыт, накопленный человечеством в эволюционном развитии, освоить теоретические основы художественных стилей, творчество различных художников. Предмет «История искусств» развивает эрудицию и художественный вкус, что необходимо в становлении профессионального знания архитектора. Постигание художественного образа дает понятие гармонии, что формирует возможность у будущего специалиста творить по законам красоты в процессе преобразования пространственной среды.

Основой изучения истории изобразительного искусства является развитие навыков восприятия художественного образа. Для иностранных студентов главной задачей ставится постижение основных этапов развития европейского изобразительного искусства. Уровень личного отношения к предмету показывает степень заинтересованности к вопросу развития собственных художественных возможностей на пути постижения культуры других стран.

Студенты получают опорный каркас материала, а также приложенный к теме расширенный текстовой материал, дающий более подробное описание. Методические указания включают краткую справку о творчестве художников различных эпох и стилистических направлений, характерных для рассматриваемого времени, и ряд иллюстраций.

## ТЕМА 1. Романское искусство

### 1. Искусство викингов

**Драккар** (норв. – Корабль-дракон) – деревянный корабль викингов, длинный и узкий, с высоко загнутыми носом и кормой. Корабли викингов были предназначены для различных целей, и не все они были одного и того же размера и типа. Они отличались многофункциональностью – корабли использовались для военных действий, перевозок, а также для дальних морских плаваний, которые позволяла совершать их конструкция. Корабли, в силу своей малой осадки, были удобны для передвижения по рекам. По этой же причине драккары зачастую использовались для внезапной высадки войск в атакуемой территории. Низкие борта делали судно слабо различимым на фоне морских волн, что позволяло сохранять маскировку до последнего момента.

**1. Растительно-звериный орнамент.** Образы мифологических существ, смешанные с динамикой волнообразного рисунка заполняют первые библии. Огромные буквы, инициалы, переплетённые растительным орнаментом, характерны для северного пространства Европы.

**2.** В период V-VII вв. развивается «Варварский дух». Он проявил себя в оформлении металлических изделий.

**3.** Деревянная резьба становится неотъемлемой частью искусства, отражает быт, охоту, воинские походы. Дракары – неотъемлемый элемент орнамента с VII-IX вв.

**4.** Начиная с конца VI в. в пространстве Европы новый период развития искусства. В это время Франки становятся наиболее сильным народом. Эпоха Меровингов (от имени вождя Мероверей) становится предшествующей Каролингскому возрождению. Франкские узоры отличаются от скандинавских. Они менее мифологизированы. Включают в себя символику христианства и связаны с реальностью, конкретной действительностью (конная фигура Карла 1). Предметы быта и украшения несут конкретную утилитарную функцию. Функция сознательно подчеркнута. Династия Каролингов начинается с приходом к власти Карла (742-814 гг.), коронованного в Риме в 800 г. Он объединил Францию, Южную и Западную Германию, Италию, Бельгию, Голландию, Северную Испанию.



**Рисунок 1 – Драккар**

### 2. Искусство каролингов

В V-VII веке в Европе развивается новый порядок хозяйствования. Это – профеодалная сельскохозяйственная община, пришедшая на смену римскому рабовладению. От западных берегов Атлантики до Ирландии создаётся удивительный сплав новых элементов, ярко проявившихся в декоративно-прикладном искусстве: предметы быта, оружие, украшения, одежда.

### **ОСНОВНЫЕ ДОСТИЖЕНИЯ ЭПОХИ КАРЛА I**

1. Сознательное пробуждение интереса к поздней Античности, после долгих веков кризиса.
2. Покровитель и создатель школы (академии). Развивает образование.
3. Издаёт многочисленные указы, в числе которых запись о живописи. Роль её – стать документом, книгой для неграмотных.
4. Искусство этого периода – миниатюра, фреска, скульптура. Скульптуры ранних романских храмов несут повествовательный характер. Синтез символики христианской в этот период рождает канон средневекового искусства.
5. Рождаются первые композиции в зодчестве, утверждённые позже в романском искусстве.

6. Существовало семь свободных искусств: история, геометрия и т. д. Они становятся естественными, принятыми и развивающимися, как необходимая часть образовательной политики Карла Великого.

7. Создаются удивительные книги, в которых каждая страница произведение искусства. Техника оформления обклада – чеканка, гравировка, ювелирные украшения представляли книгу как сокровище, достойное высочайшего почитания. Птицы и драконы – излюбленные сюжеты.

К IX в. намечился кризис, связанный с распадом империи Карла. Становление новых форм утверждает себя в архитектуре, в романских храмах утверждается композиционная схема, выстроенная по законам геометрии, в результате изучения позднеантичного строительства.

8. Базилика, как объёмно-пространственный образец, становится канонической. Декоративные фрагменты скульптурных украшений растут с колонну, композиции порталов увязаны на фигуре Христа, апостолов, ангелов. Геометрия строится на вариации «4», которая проявляет себя в плане нефов. Центр главного нефа развивается вокруг 4-х столбов, олицетворяющих собой фигуры апостолов. Греческие композиции, окончательно оформленные в римской архитектуре, вновь воссоздаются через замену символики в романском искусстве.

9. Скульптура становится 2-м видом искусства, подкрепляющим зодчество. Человеческое изображение деформируют сознательно и исходят из процесса восстановления техники римского мастерства. Декоративно-прикладное творчество – резьба по дереву, камню, характерная для северных районов Европы, органично вписывается в места пространственных композиций храмов. Стремлением возродить в новом облике величие Древнего Рима, империя Карла приобщалась в своем художественном творчестве к достижениям поздней античности.

Монументальная живопись сохранилась плохо. Однако известно, что росписи были распространены как в культовых постройках, так и в светских. В IX веке мозаики и фрески украшали стены императорских дворцов и епископских резиденций. Они прославляли подвиги библейских царей и античных полководцев и императоров, а также победы каролингских суверенов. О тенденциях развития монументальной живописи IX века более ярко свидетельствуют фрески крипты церкви Сен Жермен в Осере, росписи святылища Сан Бенедетто в Маллесе в итальянском Тироле (до 881 г.) и церкви Санкт Иоханн в Мюстере (конец IX века, Граубюнден, Швейцария; ныне в Краеведческом музее Цюриха). Роспись в Осере примечательна живой убедительностью рассказа, она монументальна и представительна. Произведением, во многом предвосхищавшим системы росписей церковных зданий более позднего времени, предстает декор в Мюстере. Живопись располагалась пятью регистрами, каждый из которых был разбит на прямоугольные поля, заключенные в рамки. Мюстерские фрески – один из первых повествовательных циклов раннего средневековья – объединили эпизоды из жизни святых с библейскими и особенно подробно разработанными евангельскими сценами.

Об архитектуре Франкского государства второй половины VIII-IX веков можно судить по немногим сохранившимся зданиям, данным археологии и письменным источникам. Отражая рост феодальных отношений, уже архитектура меровингской эпохи выработала ряд новых типов сооружений. Среди них следует выделить в первую очередь бург – укрепленный военный лагерь. Города, епископские резиденции и административные центры уступали свою роль поместьям и монастырям. На первых порах у франкских королей не было постоянного местопребывания: монарх со своим двором кочевал из одного поместья в другое. Лишь при Карле Великом любимое поместье его отца – Пфальц в Аахене стало подобием столицы. Обширное строительство, развернувшееся здесь во второй половине VIII века, должно было наглядно представить притязания Карла на роль обновителя империи, являть доказательства непрерывности имперской традиции.



*Рисунок 2 – Бронзовая статуя Карла Великого*

В монастырях развивался культ священных реликвий. Он привел к созданию в восточной части соборов крипт – подземных капелл с кольцевым обходом, перекрытых крестовыми сводами. Для доступа паломников к реликвиям. Только возрождение римской техники каменного строительства, кладки арок, возведения сводов позволило достичь такого размаха строительной деятельности. Вплоть до XII века мы не увидим столь совершенной техники кладки, когда каменные блоки перемежаются с рядами кирпича, так как последующие поколения ее не переняли, и в эпоху романки ее пришлось возрождать снова.

Ярким примером использования римских традиций в эпоху Каролингов являются ворота с надвратным залом аббатства в Лорше (Германия), строившиеся с 774 года до IX века. В нижнем ярусе – три больших арочных проема, напоминающих римские. В изображениях отсутствуют объемы, светотеневая моделировка. Живопись подчинялась исключительно религиозной тематике и имела свои характерные особенности: она была условна, стилизована и аллегорична. Неправильные пропорции человеческих фигур, неестественные складки одежды, отсутствие перспективы – все это следствие мироощущения, царившего в ту эпоху. Сюжеты росписей, изображавших в основном библейские события Ветхого и Нового Завета, носили поучительный характер. Церковь ставила перед живописью задачу – привлечь городское и сельское население в храм. С целью устрашения грешной паствы художники создавали всевозможных чудовищ и ужасных, не существующих в реальности животных. Ярким примером романской монументальной живописи являются многочисленные фрески, обнаруженные в храмах Франции под более поздними слоями росписей.

Церковная романская архитектура развивается на основе достижений каролингского периода и под сильным влиянием, в зависимости от местных условий, античного, сирийского, византийского и арабского искусства. Основной архитектурной задачей являлось создание каменного, по большей части монастырского храма, отвечающего требованиям церковной службы. Господствующим типом оказывается тип **базилики**. Стены романских зданий отличаются большой толщиной и создают впечатление мощи. Оконные и дверные проемы вместе с тем очень узкие. В очертаниях форм преобладают вертикальные и горизонтальные линии, так же как и полуциркульные арки, особенно характерные для романского стиля; они применяются в окнах, дверях, аркадах, карнизах. В романской архитектуре наружный вид храма с необычайной четкостью выражает особенности его плана и членения внутреннего пространства. Особенности романской архитектуры обусловлены в первую очередь применением сводчатых перекрытий и системой размещения оконных проемов. Среди характерных явлений романской церковной архитектуры заслуживают упоминания так называемые **«клуатры»** (или крейцганги) – примыкающие к монастырским церквам открытые, прямоугольные в плане дворы, по сторонам которых тянутся галереи с богато декорированными аркадами.

## ТЕМА 2. Искусство Готики

### 1. Возникновение готики. Отличительные особенности

Памятники архитектуры и изобразительного искусства XII-XIV (XV) вв. принято называть **готическими**. Это название было предложено в XV веке итальянскими теоретиками искусства, выразившими таким образом свое отношение к казавшейся им варварской архитектуре Западной и Средней Европы. Рафаэль – один из первых гуманистов, употребивший данное понятие. В XIX в. отношение к готике полностью меняется, её изучение давало возможность оценить по-новому высочайшие достижения каменщиков эпохи средневековья. Родиной готики называют Францию. Готические храмы можно на-

звать картами вечности, их пространство выстроено по вертикали, представляя собой трактат о мироздании. Хотя **готика** возникла в процессе развития романской архитектуры, в противоположность ей и последующей архитектуре ренессанса, барокко и классицизма, — это единственный стиль, создавший своеобразную систему форм и новое понимание организации пространства и объемной композиции. В стиле готики использовались различные строительные материалы. Жилые и хозяйственные постройки обычно возводились из дерева. Из этого же материала строились и многие значительные здания светского и церковного характера. В областях с недостатком камня развивалось строительство из кирпича (Ломбардия, северная Германия, Польша). Здесь производился фасонный кирпич для кладки профилированных пилонов, окон и роз (круглых окон). Но основным, наиболее характерным для готики материалом, стал камень — отесанный и бутовый. Камень в готической архитектуре применялся как для создания конструкции, так и для декоративного убранства. Важную роль в декоративном оформлении интерьера готического собора играло его светоцветовое решение. Обилие позолоты во внутреннем и наружном убранстве собора **окно-роза**, ажурность стен, кристаллическая расчлененность пространства лишали материю непроницаемости и тяжеловесности и как бы одухотворяли ее. Готическое цветное стекло создало новые эстетические ценности — дало краске наивысшую звучность чистого сияющего цвета. Порождая атмосферу окрашенной воздушной среды, играя на полу, колоннах, витраж воспринимался как источник света, который углублял перспективу.

#### **Отличительные особенности:**

1. К XII веку во Франции возобновляется интерес к философии античности. Основные предметы, которые изучали в монастырских школах: геометрия, музыка, арифметика, астрономия. Абельяр и Фома Аквинский, опираясь на труды Аристотеля и Платона, развивали понятия гармонии, точности и качества, перенесённые на явление жизни, и «отсюда искусство без науки ничто». Искусство воспринимается как целостное знание.

2. Понятие согласованности становится не философским принципом, не абстрактной идеей, а тем, что руководит и даёт возможность воплощения христианского образа в камне, передавая гармонию вечности.

3. Искусство должно создавать оптическую иллюзию меняющегося пространства (Нотр-Дам-де-Пари). Каменная глыба стен становится не материальной, а преодолевая земное, приобретает качества утонченно-небесного. Материя камня, через осознание органических форм, под рукой мастера с помощью воли, подчиняет художественную идею истинно духовному выражению.

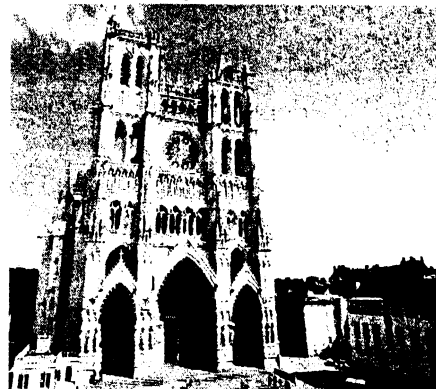
4. Готический храм представлял собой крупномасштабное пластическое произведение искусства (до этого ничего подобного не создавалось), в котором скульптура и живопись представляли неразрывный синтез: пластика стены через пластику вытянутых фигур.

Применение арифметики и геометрии через открытие Эвклида и применение числа  $\varphi = 1.6$ . Главным принципом гармонии готического пространства является свет, который играет роль поступательного воссоединения движения человеческой души с миром небес. Свет и цвет готики строятся на контрастах. Чёрный, белый, красный, золотой — основные цвета. В формировании пространства огромное значение играет план собора, который вписывается в пятиугольник, двенадцатиугольник. Деление круга на 5, 10, 20 частей — закономерность построения. Число 5 характеризует Христа. Человек, рожденный на Земле — 4. Семь колонн апсиды — Деву Марию. Девять колоколен — царские небеса. Огромная круглая роза готического собора представляет собой закономерное сочетание элементов, количество которых связано с числом 7 (окно в Лозанне). Круглые окна, расположенные на каждом из фасадов, символизировали движение солнца от восхода до заката. Шартр представляет собой мастерскую и канонический образец для последующих готических соборов Высокой готики.



## 2. Готические соборы

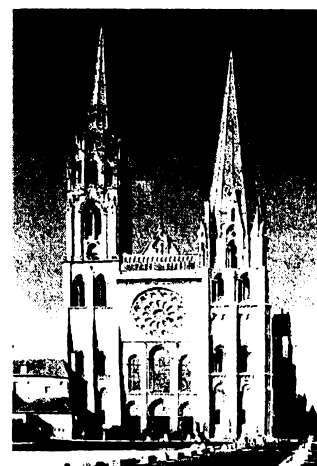
**Амьен** – главный город Пикардии, исторической области на северо-западе Франции, расположенный на реке Сомма. В центре города возвышается огромный собор – самая большая готическая постройка во Франции. Строительство собора началось почти одновременно со строительством Реймского собора. А первый камень в основание нового храма был заложен в 1220 году при епископе Арну де ля Пьере (он скончался в 1247 г. и был погребен в центральной капелле собора). Строителями Амьенского собора были Робер де Люзарш, а затем Тома де Кормон и его сын Рено де Кормон. За основу строители приняли собор в Шартре, несколько видоизменив проект. Амьенский собор впечатляет своими размерами. Фасад Амьенского собора отличается редкостным слиянием архитектуры и скульптуры. Исследователи считают, что работами руководил строитель, который был выдающимся скульптором и возглавлял большую артель мастеров – каменотесов. Ему удалось подчинить единому замыслу всех участников работ.



*Рисунок 3 – Амьенский собор*

### **Собор в Шартре**

Расположен в городе Шартр префектуры департамента Эр и Луар. Находится в 90 км к юго-западу от Парижа (фр. Cathédrale Notre-Dame de Chartres) – католический кафедральный собор, который является самым большим на территории Франции. В 1979 году был внесён в список объектов Всемирного наследия ЮНЕСКО. Примечателен этот кафедральный католический собор не только своими размерами, но и богатой историей, уникальной архитектурой. Его особенностью является сочетание двух стилей – романского в сохранившейся части здания и готического, торжествовавшего во время строительства. Две огромные башни это с легкостью продемонстрируют: северная (114 метров) имеет шпиль, выполненный в стиле «пламенеющей готики», южная (106 метров) выполнена в форме несложной романской пирамиды. Три из девяти порталов Шартрского собора остались от старого романского собора. В центральном портале, который называется Королевским порталом, расположена композиция «Христос во славе». Слева и справа от фигуры Христа – фантастические крылатые животные, под ними идет широкий скульптурный пояс с тщательно выполненными фигурами святых. Каменные рельефы XIII века украшают северный и южный фасады. Помимо них, с севера и с юга на фасадах здания можно видеть весьма характерное для французской готики огромное круглое кружевное окно, в проемы которого в свинцовых переплетах вставлены цветные витражи. «Эти огромные круги света, эти огненные колеса, которые мечут молнии, – одна из причин красоты Шартрского собора», – писал французский историк искусства Э. Маль. Диаметр окон трансепта составляет 13 м. Подобное окно вошло в историю искусства под названием «роза». Впервые оно появилось в Шартрском соборе, как утверждают, по заказу короля Людовика IX Святого и его супруги королевы Бланки Кастильской. На витражах «розы» можно видеть гербы Франции и Кастилии, сцены из земной жизни Богородицы и сцены Страшного суда.



*Рисунок 4 – Собор в Шартре*

Высота центрального нефа Шартрского собора составляет 37 метров, высота боковых нефов – 14 метров. Одной из особенностей храма и его достопримечательностью является обилие цветных стеклянных витражей, количество которых 176. Их общая площадь составляет около 2 тыс. кв. м., и это

самый большой из дошедших до наших дней ансамбль, состоящий из средневековых витражей. Шартрский собор – один из немногих соборов Франции, который почти полностью сохранил свое витражное убранство. Шартр представляет собой мастерскую и канонический образец последующих готических соборов Высокой готики.

### Реймский Собор

Готический собор был заложен в 1211 г. на месте романского, сгоревшего годом ранее. Строительство было начато с восточной части и в основном закончено к концу XIII в. Строители, в отличие от зодчих Шартрского собора, совершенно не считались с остатками романской постройки. Надписи разрушенного в 1779 г. «лабиринта» пола, выложенного около 1290 г., сохранили имена зодчих и дают довольно определенные сведения о ходе строительства. Структура интерьера – та же, что и в соборе Шартра: трехъярусное членение по вертикали, отсутствие галерей. Между продольной аркадой среднего нефа и верхними окнами на большой высоте расположены триформии в виде узкой галерейки, состоящей из четырехпролетной аркады на тонких колоннах в каждой травее. Своды стрельчатого очертания, с повышенной стрелой подъема, опираются в среднем нефе на круглые столбы с четырьмя приставными колоннами. Капители, не имеющие ни сильно выступающих абак, в которые упираются верхние устои сводов, ни того противопоставления столбу и арке, которое еще наблюдается в Парижском соборе, лишь отмечают переход от ствола к арке, от нижней части столба к более профилированной верхней зоне. Из витражей XIII века, заполнявших все окна собора, сохранились лишь немногие. Большая часть их была уничтожена во время Первой мировой войны.



Рисунок 5 – Реймский Собор

### Собор Парижской Богоматери *Notre Dame de Paris*, Собор Парижской Богоматери (Нотр-Дам-де-Пари).

Католический собор в центре Парижа, географическое и духовное «сердце» французской столицы, расположен в восточной части острова Сите, на месте первой христианской церкви Парижа – базилики Святого Стефана, построенной, в свою очередь, на месте галло-римского храма Юпитера. Строительство собора было начато в 1163 году при епископе Морисе де Сюлли. Первый камень в основание храма положил Папа римский Александр III. В процессе строительства, которое завершилось только к середине XIV века, первоначальный план собора претерпел ряд изменений, восприняв черты зрелого готического искусства. История сохранила имена нескольких зодчих, завершавших строительство храма.

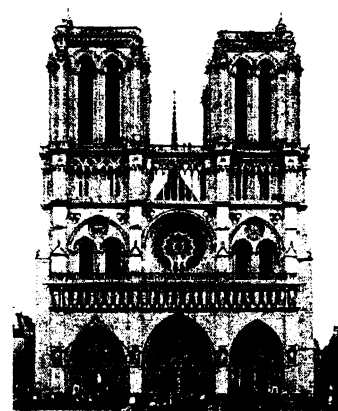
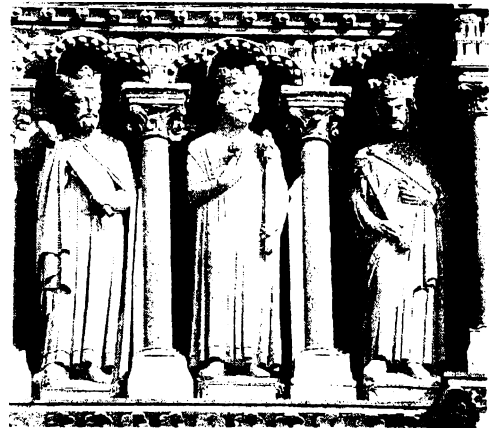


Рисунок 6 – Собор Парижской Богоматери

В 1257-1270-х годах здесь трудились Жан де Шель и Пьер де Монтрейль. В 1280-1330-х годах строительством руководили Пьер де Шель и Жан Рави. Средства на постройку главного собора Парижа щедро жертвовали король, епископы и простые граждане. Высота собора – 35 м, длина – 130 м, ширина – 48 м, высота колоколен – 69 м. Вес колокола Эммануэль в южной башне – 13 тонн, его языка – 500 кг. Он представляет собой массивное строение, результат продуманного архитектурного замысла, реали-

зующего в какой-то степени традиции романского стиля. В архитектуре собора проявляется двойственность стилистических влияний: с одной стороны, присутствуют отголоски романского стиля Нормандии со свойственным ему мощным и плотным единством, а с другой – использованы новаторские архитектурные достижения готического стиля, которые придают зданию легкость и создают впечатление простоты вертикальной конструкции. Главный фасад с горделивой высотой башен мощный и одновременно изящный. По горизонтали он разделен галереями на три яруса. В нижнем ярусе имеется три портала – Богородицы, Страшного суда и святой Анны. Между нижним и средним ярусом с главным витражом-розой находится Галерея Королей, которую составляют 28 статуй царей из Ветхого Завета. Удивительна по своему исполнению скульптура левого портала «Слава Пресвятой Девы», являющаяся лучшим образцом ранней французской готики (1210 г). Мадонна с Младенцем восседает на троне, по бокам – два ангела, епископ с помощником и царь. В верхней части изображены сцены пришествия Христа (Благовещение, Рождество, волхвы), нижняя часть рассказывает об истории Анны и Иосифа.



В парижском соборе нет настенной живописи. Огромные цветные витражи в окнах, пропуская солнечные лучи, окрашивают серые стены целой радугой оттенков. В некоторых частях храма преобладают фиолетовые и голубые цвета, в других – оранжевые или красные, что придает феерическую роскошь интерьеру. Три круглых окна-розы XIII века светятся как драгоценности на западном, северном и южном фасадах. На витражах диаметром до 13 м изображены сцены из Ветхого завета, земной жизни Спасителя и Богоматери.

### Миланский собор

Строительство **Миланского кафедрального собора** началось в далеком 1386 году и продолжалось вплоть до 1965 года, когда была объявлена официальная дата окончания работ. За время строительства собора сменилось много поколений людей, участвовавших в его воздвижении. По своим размерам Миланский собор является третьим по величине в мире. Высота здания достигает 157 метров, а его внутренняя площадь – 11700 м<sup>2</sup>. Самый высокий шпиль, на котором установлена статуя мадонны, достигает 108,5 метров высоты. Всего Миланский собор имеет 135 шпилей. По бокам сооружено 2245 мраморных статуй. Один из крупнейших в мире, он способен одновременно вместить около 40 тыс. человек! Его внутренняя площадь составляет 11700 кв. метров, высота – 157 метров, длина – 148, поперечный неф – 87,8 метра. Высота нефа составляет около 45 метров. Собор украшен многочисленными шпилями, количество которых достигает 135, самый высокий из них (108,5 метра) увенчан бронзовой позолоченной статуей Мадонны. В качестве строительного материала, использовался белый кандолийский мрамор, который добывали на землях герцога Джан-Галеаццо Висконти в карьерах возле Лаго-Маджоре. Для строительства собора герцог разрешил добывать камень бесплатно. Надо сказать, что реализации этого проекта стала для жителей Милана настоящим всенародным делом, не будет преувеличением сказать, что свою долю в создание каменного шедевра внесло практически все население города.

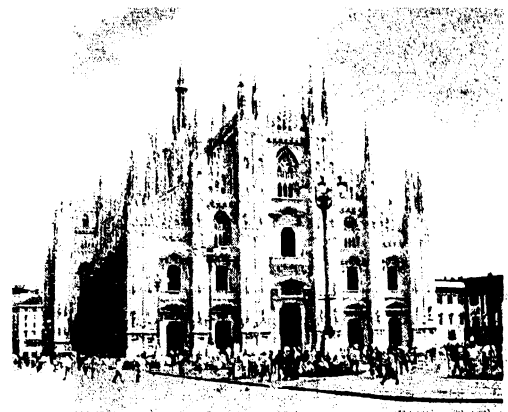


Рисунок 7 – Миланский Собор

Интерьер разделен на пять нефов пятьюдесятью циклопическими колоннами, в сочетании с многочисленными витражами, внутреннее пространство Дуомо напоминает волшебный лес, где стволы могучих деревьев мягко обтекают разноцветный свет. Полумрак раздвигает интерьер собора, создавая эффект бесконечности пространства.

### **Миниатюрная живопись**

В различных часословах и библиях XIII в. развивается тематика иллюстрации, сложность композиций и сложное заполнение страниц сохраняется. С XIV в. расцвет искусства миниатюры. Часослов братьев Лимбург, который повествует о временах года с показом Евангельских сцен. Германская миниатюра повествовала о рыцарских приключениях, любви. Известна рукопись Манессе – 1-я половина IV в. – сцены охоты, любовные приключения. Около 1350 г. зарождается искусство станковой живописи в Германии. Развивается роспись алтарей, которые представляли собой многочисленные композиции из жизни святых. Станковая живопись в Европе начинает распространяться с конца XIII в. В Испанию приходит через искусство иконописи из Византии. Во Францию – через Италию.

## **ТЕМА 3. Возрождение**

### **1. Проторенессанс**

Первый подъем новой культуры в Италии относится к XII-XIII вв. Северо-итальянские города-государства во главе с Венецией захватили посредническую торговлю между Западной Европой и Востоком. Крупными центрами ремесленного производства становятся Флоренция, Сиена, Милан. Политическая власть в них сосредоточилась в руках купцов и ремесленников. Объединенные в цехи, они активно противостояли местным феодалам и способствовали отражению натиска иноземных завоевателей (прежде всего германских императоров). В условиях политической самостоятельности в городах зарождались новые формы капиталистического уклада. Эти изменения вызвали коренные сдвиги в мировоззрении и культуре, характеризующейся интересом к человеку как мыслящей и чувствующей личности, к античности. На раннем этапе переходной эпохи культура во многом носила противоречивый характер, новое часто уживалось со старым, либо облекалось в традиционные формы. **Проторенессанс** кровно связан со средневековьем, с романскими, готическими и византийскими традициями. В средневековой Италии византийские влияния были очень сильны наряду с готикой. Симптомы Проторенессанса в изобразительном искусстве не всегда означали ломку готических традиций. Иногда эти традиции просто проникаются более жизнерадостным и светским началом при сохранении старой иконографии, старой трактовки форм. До подлинного ренессансного "открытия личности" тут еще не доходит.

Художественная культура позднего **дученто** (XII в.) и треченто (XIII в.) существенно отличается от раннеренессансной: архитектура этого времени развивается на романской и готической основе, изобразительное искусство еще не базируется на натурной студии, изучение античных традиций носит эпизодический характер.

Прослеживая историю итальянского искусства, можно убедиться в непрерывности связей, соединяющих Проторенессанс, эпоху Данте и Джотто с ранним Возрождением, в зарождении на рубеже XIII-XIV веков контуров принципиально нового художественного мышления, основанного на ориентации на реальный мир и такие его фундаментальные свойства, как материальность, пространственная протяженность, логичность и познаваемость господствующих в нем связей.

Первый этап в искусстве Ренессанса был тесно связан с крупнейшим во всей тогдашней Европе центром производства шерстяных тканей, с городом-государством, городом-коммуной – Флоренцией.

Это было время небывалого развития торговли между странами, время великих географических открытий, в это время были заложены основы современной науки, в частности естествознания с его основополагающими открытиями и изобретениями. Переломным моментом для этого процесса стало изобретение книгопечатания. В различных формах оно пропитывало и увековечивало Возрождение. Высокого уровня достигла литература, получившая с изобретением книгопечатания невиданные ранее возможности распространения. Возрождённые античные рукописи, вновь изданные или переведённые, могли пересекать границы пространства и времени как никогда раньше. Появилась возможность размножить на бумаге любой вид знания и любые достижения науки, что значительно облегчало обучение. Без книгопечатания классическое образование было доступно только узкому кругу учёных, а научные открытия были бы известны малому количеству людей.

Ренессанс можно разделить на **три** периода. **Первый** из них, период так наз. «**Раннего Возрождения**», обнимает собой в Италии время с 1420 по 1500 г. В течение этих восьмидесяти лет искусство еще не вполне отрешается от преданий недавнего прошлого, но пробует примешивать к ним элементы, заимствованные из классической древности, и старается примирить между собою те и другие. Лишь впоследствии, и только мало-помалу, под влиянием все сильнее и сильнее изменяющихся условий жизни и культуры, художники совершенно бросают средневековые основы и смело пользуются образцами античного искусства как в общей концепции своих произведений, так и в их деталях. **Второй** период Возрождения – время самого пышного развития его стиля – принято называть «**Высоким Ренессансом**» (Hochrenaissance). Он продолжался в Италии приблизительно от 1500 по 1580 г. В это время центр тяжести итальянского искусства, которое возделывалось дотоле главным образом во Флоренции, перемещается в Рим, благодаря вступлению на папский престол Юлия II, человека честолюбивого, смелого и предприимчивого, привлечшего к своему двору лучших артистов Италии, занимавшего их многочисленными и важными работами и дававшего собою другим пример любви к художествам. При этом папе и его ближайших преемниках Рим становится как бы новыми Афинами времен Перикла: в нем созидаются множество монументальных зданий, исполняются великолепные скульптурные произведения, пишутся фрески и картины, до сих пор считающиеся перлами живописи: при этом все три отрасли искусства стройно идут рука об руку, помогая одно другому и взаимно действуя друг на друга. Античное изучается теперь более основательно, воспроизводится с большей строгостью и последовательностью; спокойствие и достоинство водворяются вместо игривой красоты, которая составляла стремление предшествовавшего периода; припоминания средневекового совершенно исчезают, и вполне классический отпечаток ложится на все создания искусства. Но подражание древним не заглушает в художниках их самостоятельности, и они, с большой находчивостью и живостью фантазии, свободно перерабатывают и применяют к делу то, что считают уместным заимствовать для него из греко-римского искусства.

Лучшие памятники, оставленные нам итальянской архитектурой этой блестящей поры, – опять-таки дворцы и вообще здания светского характера, большинство которых пленяет нас гармоничностью и величию своих пропорций, изяществом в расчленении, благородством деталей, отделкой и орнаментацией карнизов, окон, дверей и пр., а также дворами с легкими, по большей части двухъярусными галереями на колоннах и столбах. **Третий** период искусства Возрождения, так называемый период «**позднего Ренессанса**», отличается страстным, беспокойным стремлением художников совсем произвольно, без разумной последовательности, разрабатывать и комбинировать античные мотивы, добиваться мнимой живописности утрировкой и вычурностью форм. Признаки этого стремления, породившего стиль **барокко**, а затем, в XVIII стол., стиль рококо, выказывались еще в предшествовавшем периоде в значительной степени по невольной вине великого Микеланджело, своим гениальным, но слишком субъективным творчеством давшего опасный пример крайне свободного отношения к принципам и формам античного искусства; но теперь направление это делается всеобщим.

Основоположниками **гуманизма** в Италии считаются Петрарка и Боккаччо — поэты, ученые и знатоки древности. То центральное место, которое в системе средневекового схоластического образования занимали логика и философия Аристотеля, теперь начинают занимать риторика и Цицерон. Изучение риторики должно было, по мысли гуманистов, дать ключ к духовному складу античности; овладение языком и стилем древних рассматривалось как овладение их мышлением и мировоззрением и как важнейший этап в освобождении личности. Латинский язык, бывший и ранее языком науки и литературы, очищается в эпоху Возрождения от средневековой порчи и восстанавливается в своей классической чистоте. Греческий, знание которого было потеряно в средневековой Европе, становится предметом ревностного изучения. Сочинения древних разыскиваются, переписываются, издаются. Изучение гуманистами трудов античных авторов воспитало привычку к мышлению, к исследовательской, наблюдательской, изучающей работе ума. И новые научные труды вырастали из лучшего понимания ценностей древности и одновременно превосходили их. **Гуманизм** проникает в университеты, вытесняет оттуда схоластику и насаждает классическое образование. С изучением античных историков появляются разработки родной истории (Бруни, Поджо, Эней Сильвио Пикколомини); начинают применяться новые методы критики источников (Лоренцо Валла). Знакомство с политическими учениями античных мыслителей на фоне сложной политической жизни Италии дало сильный толчок политической мысли (Колуччо Салютати). Для философии Возрождения характерны попытки примирить христианство с платоновской философией, которая становится в высшей степени авторитетной (Пико делла Мирандола, Марсилио Фичино, Платоновская академия во Флоренции Козимо и Лоренцо Медичи). Среди многочисленных центров гуманистической культуры в Италии важную роль играли Неаполь, Павия, Венеция и, прежде всего, Рим при папах Николае V и Пие II и Флоренция времен Медичи.

Изучение **Античности** наложило свой отпечаток на религиозные воззрения и нравы. Хотя многие гуманисты были набожны, слепой догматизм умер. Канцлер Флорентийской республики Калуччо Салутати заявлял, что Священное Писание — не что иное, как поэзия. Здесь, в столице древней Тосканы, написал свою «Божественную комедию» Данте — «последний поэт средневековья и вместе с тем первый поэт нового времени», работали скульпторы, в произведениях которых ясно обозначались реалистические тенденции. На флорентийской почве сформировалось могучее дарование друга Данте, родоначальника реалистического искусства Возрождения Джотто ди Бондоне (1266/67-1337), связанного с передовыми кругами Флоренции. Искусство Джотто с его искренностью и простотой, ясное по мысли, полное веры в человека положило начало живописи Возрождения. Оно вдохновило на поиски более глубоких средств реалистической выразительности не только современников и непосредственных последователей Джотто, но и многих художников следующих поколений. Однако усиление феодальной идеологии во второй половине XIV в. несколько затормозило развитие реализма и способствовало оживлению готических тенденций, с особой ясностью проявившихся в **искусстве Сиены**, где работал современник Джотто — живописец Дуччо ди Буонинсеня. Сиена постоянно конкурировала с Флоренцией за гегемонию в Тоскане, а сиенские художники конкурировали с флорентийскими. Сегодня считается устоявшейся точка зрения, что в XIII-XIV веках сиенская школа шла впереди флорентийской, а в XV-XVI веках уступила ей пальму первенства. Основная суть искусства Дуччо заключалась в стремлении обновить средневековый художественный язык, выйдя за пределы традиционной византийской живописи, которая доминировала в его время в искусстве Сиены. Вторая половина XIII века была в Сиене временем большого обновления в искусстве. Множество факторов способствовало тому, чтобы Сиена стала одним из самых оживленных центров художественного экспериментирования. Местные художники, которые, не испытывая колебаний, отправлялись во Францию, чтобы на месте освоить последние готические новации. Готический стиль большой алтарной картины «Маэста» неоднократно подталкивал ученых к мысли, что Дуччо тоже мог побывать во Франции. Считается, что самый ранний период Дуччо,

до «Мадонны Ручеллаи», был особенно лиричным, и что в это время он написал одну из самых изысканных своих мадонн – «Мадонну Креволе», которую рассматривают как самое раннее его произведение. На первый взгляд «Мадонна Креволе» выглядит обычной византийской иконой. Соблюдены все привычные нормы: красный мафорий на голове, тонко стилизованные руки, типичный «византийский» нос, складки одежды, отделанные золотом. Однако подчеркнутая игра света на лице Мадонны, нетипичный жест младенца и присутствие тонко выписанных «французских» ангелов в углах картины, свидетельствуют о том, что это уже не византийская икона.

Была и другая, исторически более ранняя линия в Проторенессансе, решительнее противостоящая готике. Ее начинали **скульпторы** – Никколо Пизано и Арнольфо ди Камбио. Никколо Пизано работал еще в сер. XIII века, когда европейская готика была в полном расцвете. Вдохновляясь римской пластикой, Пизано преодолевает бесплотность готических фигур и «успокаивает» их повышенную экспрессию. Отрицательная реакция Никколо Пизано на тревожную эмоциональность средневекового искусства предвещала интеллектуальный рационализм Возрождения, который восторжествовал через 2 столетия и принес с собой новую эмоциональность – более собранную, мужественную и интеллектуально обогащенную по сравнению с готическим вихрем смятенных чувств. Интуитивно искали формы ясных, плотных, рационально упорядоченных и расчлененных. В Италии эти поиски стимулировались сохранностью многих античных римских памятников; после нескольких столетий, в течение которых их созерцали равнодушно, теперь интерес к ним колоссально возрос. Новый взгляд на человека и его потребности вместе с новыми требованиями общества создают и новую педагогику (Леонардо Бруни, Барбаро и др.).

Небывалый до того времени расцвет переживает **живопись**, которая раскрывает огромные возможности в изображении жизненных явлений, человека и окружающей его среды. Развитие наук, разработка математической линейной, а затем и воздушной перспективы, изучение пропорций и анатомии человека – все это способствует утверждению в живописи реалистического метода.

Идеалы гуманизма выразились и в архитектуре, в ясном гармоническом облике сооружений, в классическом языке их форм, в их пропорциях и масштабах, соотношенных с человеком. Архитектура Возрождения заново «открывает» античную ордерную систему, купол, создает тип городского дворца-палаццо.

Если художник Средневековья был большей частью анонимным, то теперь безличное, покорное общей направленности цеховое мастерство уступило место индивидуальному творчеству, так как в это время человеческая личность была высоко вознесена в общественном сознании, и творческая индивидуальность художника стала привлекать внимание всех, кого радовало его искусство. Искусство Возрождения в отличие от средневекового принципиально авторское, актуальным становится понятие индивидуальной манеры.

## **2. Раннее Возрождение**

Раннее Возрождение (XIV-XV вв.) в искусстве Италии связано прежде всего с Флоренцией, где Медичи покровительствовали гуманистам и всем искусствам. Кватроченто (или Раннее Возрождение) стало временем экспериментальных поисков. Если в эпоху Проторенессанса художник работал, основываясь на интуиции, то время Раннего Возрождения выдвинуло на первый план точные научные знания. Искусство стало выполнять роль универсального познания окружающего мира. Формированию Флорентийской школы, окончательно сложившейся в XV в., способствовал расцвет гуманистической мысли (Ф. Петрарка, Дж. Боккаччо, Пико делла Мирандола и др.), обратившейся к наследию античности. Родоначальником Флорентийской школы в эпоху Проторенессанса стал Джотто, придававший своим композициям пластическую убедительность и жизненную достоверность. В XV в. итальянское Возрождение

вступает в период кватроченто, когда основные принципы «нового стиля» становятся господствующими. Раннее Возрождение характеризуется возникновением и подъемом различных территориальных художественных школ, их активным взаимодействием и борьбой. В культуре того периода формируется культ красоты, прежде всего красоты человека. Живопись становится ведущим видом искусства, и художники стремятся изобразить прекрасных, совершенных людей. Поражают общий высокий уровень художественных произведений, обилие талантов, разнообразие творческих индивидуальностей.

Необычайный расцвет искусства кватроченто имел много причин. В первую очередь этому способствовало то обстоятельство, что аристократические слои итальянского общества, включая Папу, высоко ценили искусство, любили красоту. Они оспаривали друг друга возможность пригласить лучших художников работать у себя. Так, во Флоренции во время правления Медичи борьба за власть утихла и перешла в борьбу за обладание шедеврами искусства, в соперничество в роскоши. Но это было внешней причиной. Главное в том, что искусство играло в жизни общества важнейшую роль: оно выполняло функцию универсального познания, опередив в этом науку и философию. Новое отношение человека к миру, стремление освоить его как реальную арену своих действий обуславливало необходимость его изучения. Первым шагом в этом познании было ясное, трезвое видение мира, постигающее природу вещей. Изображение мира таким, каким его видел человек, было исходным принципом ренессансных художников – принципом, ставшим настоящим переворотом в культуре, выразившимся в полном отказе от прежних принципов. Знание перспективы, теории пропорций, строения человеческого тела и механизма его движений, умение передать объем на плоскости, а в движениях тела выразить движения души – все это становится и необходимым условием творчества, и истинной потребностью самих художников.

Геометрия, математика, анатомия, учение о пропорциях человеческого тела имеют для художников огромное значение; именно тогда начинают тщательно изучать строение человека. Возникает новый критерий оценок прекрасного, в основе которого лежит сходство с природой и чувство соразмерности. В искусстве особое внимание уделяется пластической проработке форм и рисунку. Стремление познать закономерности природы приводит к изучению пропорций человеческой фигуры, анатомии. В XV веке итальянские художники решили и проблему прямолинейной перспективы, которая назрела в искусстве треченто.

В этот период сознательно и целенаправленно изучаются античное искусство, античная философия и литература. Однако влияние античности наслаивается на многовековые и прочные традиции Средневековья, на христианское искусство. Сюжеты языческие и христианские переплетаются, трансформируются, сообщая специфически сложный характер культуре Возрождения.

**Кватроченто** (или Раннее Возрождение) стало временем экспериментальных поисков. Если в эпоху Проторенессанса художник работал, основываясь на интуиции, то время Раннего Возрождения выдвинуло на первый план точные научные знания. Искусство стало выполнять роль универсального познания окружающего мира. В XV в. появился целый ряд научных трактатов об искусстве. Первым теоретиком в области живописи и архитектуры выступил Леон Баттиста Альберти (1404-1472). Им была разработана теория линейной перспективы, правдивого изображения глубины пространства в картине.

Мечты гуманистов об «идеальном городе» легли в основу новых принципов градостроительства и архитектуры. Была творчески переосмыслена античная ордерная система, преобразованы достижения готики. В зданиях этого периода на первый план выступает ощущение гармонии. Художники, систематически изучая натуру и античные образцы, обращаются к героическим образам античности, по-новому пишут религиозные сюжеты.

Художники **Раннего Возрождения** в Италии создали пластически цельную, обладающую внутренним единством концепцию мира. Систематически изучая натуру, они черпали мотивы из жизненной по-



вседневности, наполняли традиционные религиозные сцены земным содержанием, обращались к сюжетам. Искусство Возрождения, главной темой которого стал человек-герой, постепенно распространилось по всей Италии. В скульптуре (Л. Гиберти, Донателло, Якопо делла Кверча, семья делла Роббиа, А. Росселлино, Дезидерио да Сеттиньяно, Б. да Майано, А. Верроккьо) получили развитие свободная статуя, перспективный живописный рельеф, реалистически портретный бюст, конный монумент. Для итальянской живописи XV в. (Мазаччо, Филиппо Липпи, А. дель Кастаньо, П. Уччелло, Фра Анджелико, Д. Гирландайо, А. Поллайоло, Верроккьо и во Флоренции, Пьеро делла Франческа, Л. Синьорелли в Урбино, Ф. Косса в Ферраре, А. Мантенья в Мантуе, П. Перуджино в Перудже, Джованни Беллини в Венеции) характерны ощущение гармонической упорядоченности мира, обращение к этическим и гражданским идеалам гуманизма, радостное восприятие красоты и многообразия реального мира, любовь к повествованию и смелая игра художественной фантазии.

Крупнейшими мастерами культуры Раннего Возрождения являются архитектор Филиппо Брунеллески, скульптор Донато де Николо ди Бетти Барди, прозванный Донателло, художники Томазо ди Джованни ди Симоне Кассаи, прозванный Мазаччо, и Алессандро Филлипи, прозванный Сандро Боттичелли.

В XV в. итальянская **скульптура**, приобретая самостоятельное, независимое от архитектуры значение, переживает расцвет. В практику художественной жизни начинают входить заказы богатых ремесленных и купеческих кругов на украшение общественных зданий; проводятся художественные конкурсы. Один из таких конкурсов – на изготовление из бронзы вторых северных дверей флорентийского баптистерия (1401) – считается знаменательным событием, открывшим новую страницу в истории итальянской ренессансной скульптуры. В этом конкурсе участвовал Филиппо Брунеллески, ставший впоследствии знаменитым архитектором. Однако победу одержал Лоренцо Гиберти (1381-1455). Один из самых образованных людей своего времени, первый историк итальянского искусства, блестящий рисовальщик, Гиберти посвятил свою жизнь одному виду скульптуры – рельефу. Главным принципом своего искусства Гиберти считал равновесие и гармонию всех элементов изображения. Вершиной творчества Гиберти явились восточные двери флорентийского баптистерия (1425-52), обессмертившие имя мастера. Декорация дверей включает десять квадратных композиций из позолоченной бронзы, своей необыкновенной выразительностью напоминающих живописные картины. Художнику удалось передать глубину пространства, насыщенного картинами природы, фигурками людей, архитектурными сооружениями. С легкой руки Микеланджело, восточные двери флорентийского баптистерия стали называть «Вратами рая».

Мастерская Гиберти стала школой для целого поколения художников, в частности, там работал знаменитый Донателло – великий реформатор итальянской скульптуры. Творчество Донателло (ок. 1386-1466), впитавшее демократические традиции культуры Флоренции XIV в., представляет собой одну из вершин развития искусства Раннего Возрождения. В нём воплотились свойственные искусству Ренессанса поиски новых, реалистических средств изображения действительности, пристальное внимание к человеку и его духовному миру: Донателло одним из первых художественно осмыслил опыт античного искусства и пришёл к созданию классических форм ренессансной скульптуры. Влияние творчества Донателло на развитие итальянского искусства эпохи Возрождения было огромным. Достижения Донателло были восприняты многими скульпторами и живописцами Возрождения – Паоло Уччелло, Андреа дель Кастаньо, Андреа Мантенья, а позднее – Микеланджело и Рафаэлем.

### **Живопись Раннего Возрождения**

Огромную роль в живописи принадлежала Мазаччо (1401-1428). Известный историк искусства Виппер сказал: «Мазаччо — один из самых независимых и последовательных гениев в истории европейской живописи, основатель нового реализма...». Продолжая искания Джотто, Мазаччо смело дорывает

со средневековыми художественными традициями. Во фреске «Троица»(1426-1427), созданной для церкви Санта-Мария Новелла во Флоренции, впервые в настенной живописи Мазаччо применяет полную перспективу. В росписях капеллы Бранкаччи церкви Санта-Мария дель Кармине во Флоренции (1425-1428) – главным творении своей недолгой жизни – Мазаччо придает изображениям невиданную ранее жизненную убедительность, подчеркивает телесность и монументальность своих персонажей, мастерски передает эмоциональное состояние, психологическую глубину образов. Во фреске «Изгнание из рая» художник решает сложнейшую для своего времени задачу изображения обнаженной человеческой фигуры. Суровое и мужественное искусство Мазаччо оказало огромное воздействие на художественную культуру Возрождения.

Развитие живописи Раннего Возрождения происходило неоднозначно: художники шли собственными, подчас разными путями. Светское начало, стремление к увлекательному повествованию, лирическое земное чувство нашли яркое выражение в произведениях Фра Филиппо Липпи (1406-1469), монаха ордена кармелитов. Обаятельный мастер, автор многих алтарных композиций, среди которых лучшей считается картина «Поклонение младенцу», созданная для капеллы палаццо Медичи-Рикарди, Филиппо Липпи сумел передать в них человеческую теплоту и поэтическую любовь к природе.

В середине XV в. живопись Центральной Италии пережила бурный расцвет, ярким примером которого может служить творчество Пьеро дела Франческа (1420-1492), крупнейшего художника и теоретика искусства эпохи Возрождения. Самое замечательное творение Пьеро делла Франческа – цикл фресок в церкви Сан-Франческо в Ареццо, в основу которых положена легенда о Животворящем древе креста. Расположенные в три яруса фрески прослеживают историю животворящего креста от самого начала, когда из семени райского дерева познания добра и зла на могиле Адама произрастает священное дерево, и до конца, когда византийский император Ираклий торжественно возвращает христианскую реликвию в Иерусалим. Творчество Пьеро делла Франческа вышло за пределы местных живописных школ и определило развитие итальянского искусства в целом.

Во второй половине XV столетия в Северной Италии в городах Вероне, Ферраре, Венеции работали многие талантливые мастера. Среди живописцев этого времени наиболее знаменит Андреа Мантенья (1431-1506) – мастер станковой и монументальной живописи, рисовальщик и гравер, скульптор и архитектор. Живописная манера художника отличается чеканностью форм и рисунка, строгостью и правдивостью обобщенных образов. Благодаря пространственной глубине и скульптурности фигур, Мантенья достигает впечатления застывшей на мгновение реальной сцены – настолько объемно и естественно выглядят его персонажи. Пользовавшееся огромной известностью искусство Мантеньи оказало влияние на всю североитальянскую живопись.

### **3. Высокое Возрождение**

Искусство **Высокого Возрождения** развивалось в первые три десятилетия XVI века. Этот период называют "Золотым веком" итальянского искусства. Хронологически он был кратким, и только в Венеции он продлился дольше, вплоть до середины столетия. Отличительной особенностью культуры Высокого Возрождения было необычайное расширение общественного кругозора ее создателей, масштабность их представлений о мире и космосе. Меняется взгляд на человека и его отношение к миру. Сам тип художника, его мировоззрение, положение в обществе решительно отличаются от того, которое занимали мастера XV века, еще во многом связанные с сословием ремесленников. Художники Высокого Возрождения – не только люди огромной культуры, но творческие личности, свободные от рамок цехового устоя, заставляющие считаться со своими замыслами представителей правящих классов.

В центре этого искусства, обобщенного по художественному языку, образ идеально прекрасного человека, совершенного физически и духовно, образ человека-героя, сумевшего подняться над уров-

нем повседневности. Во имя этого обобщённого образа, во имя стремления к гармоническому синтезу прекрасных сторон жизни искусство Высокого Возрождения отрешается от частностей, незначительных подробностей. В основе такого искусства лежит всепоглощающая вера в безграничные возможности человека по самоусовершенствованию, самоутверждению, вера в разумное устройство мира, в торжество прогресса. На первый план выдвинулись проблемы гражданского долга, высоких моральных качеств, подвига.

Создателями этого глубоко гуманистического искусства были люди не только огромной культуры, широкого кругозора, но и творческие личности, свободные от рамок средневекового цехового устоя. Эпоха породила творческие индивидуальности, в которых наблюдается синтез науки и искусства. Титанами называли впоследствии великих творцов Высокого Возрождения. В своём творчестве они достигли таких высот, каких ни до, ни после них не удалось достичь ни одной эпохе. Каждый из них – целый мир, законченный, совершенный, впитавший с себя все знания, все достижения предыдущих веков и вознёсших их на вершину искусства.

Еще до своего обнаружения и четкого выявления некоторые черты стиля Высокого Возрождения как бы подспудно содержатся в искусстве Раннего Ренессанса. Подчас отдельные тенденции, предвосхищающая искусство Высокого Возрождения, пробиваются наружу, сказываясь то в стремлении того или иного живописца и скульптора XV в. к повышенной степени художественного обобщения, к освобождению от власти подробностей, то в утверждении собирательного образа вместо эмпирического следования натуре, наконец, в приверженности к образам монументального характера. В этом смысле такие мастера, как Мазаччо, Кастаньо, Пьеро делла Франческа, Мантенья, — это как бы последовательные вехи искусства Раннего Возрождения на пути к новому стилю.

И все же само искусство **Высокого Возрождения** возникает не в процессе плавной эволюции, а в результате резкого качественного скачка, отделяющего его от предшествующего этапа. Переходные формы между искусством этих двух периодов выражены в творчестве лишь очень немногих мастеров. За единичными исключениями, художники Раннего Возрождения как бы уже родились таковыми, точно так же как те из живописцев XV в., которые продолжали работать в первые десятилетия XVI в. (в их числе Боттичелли, Мантенья, Лука Синьорелли, Пьеро ди Козимо, Перуджино), по-прежнему оставались в своем искусстве художниками Раннего Ренессанса. Среди художников чинквиченто выделяются три разносторонних мыслителя и художника – Леонардо да Винчи, Рафаэль и Микеланджело, которых еще современники называли божественными. Они стали олицетворением главных ценностей итальянского Возрождения: интеллекта, гармонии и мощи. Все трое были великими живописцами, работали как в сфере монументальной живописи (фрески), так и в станковой. Каждый из них стал первооткрывателем идей, образов, приемов, определивших дальнейшее развитие изобразительного искусства. Три гениальных мастера отражают разные стороны европейской культуры: Леонардо – дерзновенный прорыв в неведомое, жажду познания мира, проникновение в тайны природы; Рафаэль – постижение тончайших движений человеческой души; Микеланджело – титаническую героику, трагедийность и величественность. Одновременно они воплощают и три основных пласта живописи: Леонардо – эпически-повествовательный, Рафаэль – лирический, Микеланджело – драматический.

**Леонардо да Винчи** является, пожалуй, самой необыкновенной фигурой в истории мировой художественной культуры. Обладая разносторонними способностями и дарованиями, он в полном смысле был Homo universale (человеком универсальным). Одновременно он был художником, теоретиком искусства, скульптором, архитектором, математиком, физиком, астрономом, анатомом и инженером и во всех областях проявил себя как новатор. Он даёт единственный пример великого живописца, для которого его искусство не было главным делом жизни.

До нас дошло около 15 достоверно принадлежащих ему картин. Это не потому, что часть его произведений погибла, а скорее потому, что, бесконечно экспериментируя, стремясь достичь совершенства, он часто не заканчивал свои работы. Большая часть его начинаний осталась в рисунках и записях. Леонардо был многогранен и нетерпелив, его захватывал сам процесс познания и творчества: сделав какое-то изобретение или произведение, он отбрасывал его, чтобы взяться за другое.

Его важнейшими творениями стали фреска «Тайная вечеря» в одном из миланских монастырей, а также всемирно известный портрет Моны Лизы. В «Тайной вечере» Леонардо дает новое, отличное от традиционного, решение библейской темы. Он впервые изображает психологический конфликт, открытое проявление сильных чувств, сам процесс драматического события. Христос сказал апостолам: «Один из вас предаст меня». Художники кватроченто обычно представляли апостолов сидящими в этот момент изолированно друг от друга, в статичных и однообразных позах, а Иуду выделяли, помещая отдельно за противоположной стороной стола. У Леонардо апостолы после слов Христа приходят в сильное волнение, которое выражается в движениях и позах, жестах рук и мимике. Они изумлены, потрясены, негодуют, сомневаются, обсуждают. Художник разбивает апостолов на четыре группы, по трое в каждой, а Иуду помещает рядом с любимыми учениками Христа, выделяя лишь тенью, падающей на лицо. Бурное движение и эмоциональная напряженность апостолов сочетаются с благородным спокойствием Христа, что создает гармоническую завершенность композиции в целом.

Самым знаменитым произведением Леонардо да Винчи и, пожалуй, всей мировой живописи является портрет Моны Лизы, супруги богатого флорентийца Франческо дель Джокондо. С этим портретом, также известным под названием «Джоконда», связано множество легенд, научных гипотез, исследований. Традиционная композиционная схема – человеческая фигура на первом плане на фоне пейзажа обрела невиданную ранее психологическую глубину образа, стала высочайшим художественным воплощением человеческой личности. Портрет завораживает и восхищает: при внешней неподвижности модели передана жизнь души, неуловимо меняющиеся оттенки мыслей, чувств, настроений. Особенно очевиден контраст между необыкновенно живым выражением лица Моны Лизы и неподвижно величественной позой, характер которой отражает пейзаж.

**Рафаэль** – художник совершенно иного склада, нежели Леонардо. Он не был новатором в искусстве. Его творчество явило собой синтез достижений предшествующих художников и стало наиболее ярким выражением классической линии в искусстве чинквиченто. Его художественные произведения гармоничны и ясны, человек в них совершенен, а мир находится в равновесии. В своих произведениях Рафаэль воплотил самые светлые и возвышенные представления ренессансного гуманизма о человеке, его исключительном месте в окружающем мире.

Излюбленным для художника был образ Мадонны, в котором он смог с наибольшей полнотой раскрыть свои представления о благородстве и совершенстве человека, о гармонии внешней и внутренней красоты. Картины на этот сюжет Рафаэль писал всю жизнь. Но по мере того как художник становился все более зрелым, менялся и характер образа; трогательность, легкий лиризм, мягкая душевность, нежность юных Мадонн его ранних произведений сменились выражением большой душевной силы, глубокой, самоотверженной материнской любви.

Наиболее прославленным творением Рафаэля и одним из самых известных произведений мировой живописи является его «Сикстинская Мадонна», написанная для церкви св. Сикста одного из итальянских монастырей. Традиционная композиция явления Богоматери представлена художником в виде юной мадонны, легко ступающей босыми ногами по облакам и несущей людям своего сына – Христа. Одухотворенное лицо Мадонны выражает и бесконечную любовь, и предвидение трагической судьбы сына, осознание ее неизбежности и скорбную готовность принести его в жертву ради людей. Глубокую религиозность художник соединил с высокой человечностью, создав самое великое и прекрасное воплощение темы материнства.

**Микеланджело** выделяется даже среди величайших художников той эпохи. Его искусство знаменует кульминацию эпохи Возрождения, но стало и ее завершением. Более чем 70-летний творческий путь Микеланджело совпал с историческим периодом, полным потрясений. Очень важным на этом пути явилось полное слияние для художника понятий человека и борца. Способность к героическому подвигу, борьба за свободу служили лейтмотивом его творчества.

Превыше всех искусств Микеланджело ставил скульптуру и хотел быть только скульптором. Но волею судьбы он стал еще и живописцем, и архитектором. Стремясь к воплощению своей главной темы – борьбы духа и материи, он первым в истории скульптуры соединил идеал телесной красоты с отвлеченной духовной идеей, найдя основную форму ее выражения в статуе Давида. В отличие от своих предшественников - Донателло и Вероккио, Микеланджело изобразил героя перед свершением подвига. Гигантская фигура олицетворяет безграничную мощь свободного человека, передает одновременно и красоту идеализированного тела, и огромное внутреннее напряжение в момент предельной собранности сил и воли.

Самым выдающимся и грандиозным произведением мастера стала роспись потолка и стены Сикстинской капеллы Ватиканского дворца (общая площадь фрески свыше 600 кв. м): На плафоне капеллы он изобразил ветхозаветные сюжеты – от Сотворения мира до Потопа. По бокам их продолжением стали сюжеты «Давид и Голиаф», «Казнь Амана» и «Медный змей». В эпоху Возрождения плафонная живопись носила преимущественно декоративный характер, ограничиваясь несложной тематикой. Микеланджело, напротив, изобразил картины сотворения мира и жизни первых людей на Земле, эпизоды из Библии, пророков и сивилл (пророчиц), предков Христа. На потолке капеллы он создал мир титанов. Его Бог – вдохновенный творец, в мощном порыве создающий Вселенную и человека; первые люди могучи и прекрасны телом и духом, пророки и сивиллы отважны в своем прозрении будущего, каким бы грозным оно им ни представлялось.

Наиболее впечатляющей фреской росписи является сцена Страшного Суда, размещенная на алтарной (восточной) стене капеллы. Композиция «Страшного Суда» задумана художником как множество обнаженных человеческих фигур, окружающих Бога в световом нимбе. Центральным персонажем фрески является фигура Христа, поднявшего правую руку в грозном жесте. В самой верхней части фрески – ангелы несут орудия мучений Христа. В правой стороне, ниже ангелов – праведники, под которыми восставшие титаны, еще ниже ладья с Хароном, который гонит грешников в ад. Все изображение пронизано движением.

Крупнейшими мастерами искусства Возрождения, наглядно выразившими темы и идеалы эпохи, были художники Мазаччо, Пьеро делла Франческа, Мантенья, фра Анджелико, Антонелло да Мессина, Боттичелли, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Джорджоне, Тициан, Веронезе, Тинторетто и др., скульпторы Донателло и Микеланджело, архитекторы Брунеллески, Браманте, Палладио. Главными центрами искусства Возрождения были Флоренция и впоследствии Рим и Венеция.

## ТЕМА 4. Маньеризм

**Маньеризмом** стали называть стиль, воспринятый школами итальянского искусства, прежде всего римскими, в период между эпохами Высокого Возрождения и Барокко (около 1520 – около 1600 гг.). Маньеризм (итал. *manierismo*, от *maniera* – прием, манера) – течение в европейском искусстве шестнадцатого столетия, зародившееся в лоне искусства итальянского Возрождения и отразившее кризис ренессансных гуманистических идеалов. Мастера маньеризма культивировали представления о неустойчивости мира, шаткости человеческой судьбы, находящейся во власти иррациональных сил, стремились не столько следовать природе, сколько выражать "внутреннюю идею" образа, рожденного в душе художника.

Для итальянского маньеризма 1520-х годов (живопись Понтормо, Пармиджанино, Джулио Романо, Беккафуми) характерны драматическая острота образов, преувеличенная экспрессия поз и движений, удлинённость пропорций фигур, колористические и световые диссонансы, виртуозная нервная линейность рисунка. В элитарном, ориентирующемся на знатока искусстве маньеризма возродились и отдельные черты средневековой, придворно-рыцарской культуры. В маньеристическом портрете (Бронзино и др.), открывающем новые пути в развитии этого жанра, аристократическая замкнутость персонажей сочетается с обострением субъективно-эмоционального отношения художника к модели. Своеобразный вклад в эволюцию маньеризма внесли ученики Рафаэля (Джулио Романо, Перино дель Вага и другие), в монументально-декоративных циклах которых преобладали атектоничные, насыщенные гротескной орнаментикой решения.

#### **Основные черты маньеризма:**

1. Роспись стен и потолков, украшение фресками (картины, орнаменты, псевдолепнина, псевдоба- рельефы, псевдостатуи, ложные двери и окна);
2. Перегруженность деталями, отсутствие стилистического единства;
3. Вычурная красота и выразительность деталей;
4. Непродуманность планировок зданий, отсутствие определенных принципов организации формы;
5. Более живое и оригинальное использование цвета и форм, чем при Ренессансе;
6. Богатые, золотые, серебряные инкрустации;
7. Отрицание старых форм, при их эклектике и гипертрофировании.

## **ТЕМА 5. Караваджизм**

**Караваджизм** (название произошло от имени основателя – Меризи да Караваджо) – стиль европейской живописи периода барокко. Зародился в конце XVI века в Риме. Основателями стиля являются Караваджо и его последователи. Целью творчества Караваджо было отображение реальности. Такая манера изображения являлась в ту эпоху революционной.

Для караваджизма присущ подчеркнутый реализм в изображении предметов, интерес к натуре. Особая роль уделяется объёму, то есть свету и тени на полотне. Караваджизму свойственны обострённое чувство реальной предметности, демократизм художественного идеала, материальность изображения, активная роль контрастов светотени в живописно-пластическом решении произведения, интерес к непосредственному воспроизведению природы, монументализация жанрово-бытовых мотивов. В Италии данный стиль был актуален до конца XVII века. Он имел особое влияние на живопись Генуи, Рима, Неаполя. Самое оригинальное и сильное истолкование наследия Караваджо получило в творчестве О. Джентилески. Между европейскими художниками, работавшими в стиле караваджизма вне Италии, самым значительным стало творчество так называемых голландских утрехтских караваджистов (Г. Хонтхорста, Х. Тербрюгена и др.), а также А. Эльсхаймера в Германии и Х. Риберы в Испании. Воздействие отдельных приёмов стиля Караваджо также видно в работах отдельных мастеров академизма (Г. Рени и пр. в Италии) и барокко (К. Шкрета в Чехии и др.). Через этап караваджизма прошли Х. ванн Рейн Рембрандт, П.П. Рубенс, Д. Веласкес, Ж. де Латур. Голландские и фламандские караваджисты стали связной нитью между живописью Северной Европы и Средиземноморья. Архетипом фламандского караваджизма можно считать Луи Финсона, которого называли также на латинский манер Лудовикус Финсониус.

## ТЕМА 6. Классицизм

**Классицизм** (нем. klassizismus, от латинского classicus – образцовый) – одно из основных течений в европейском искусстве XVII – начала XIX веков. Общей отличительной чертой классицизма является обращение к античности и к античному искусству как к норме и идеальному образцу.

В наиболее последовательной форме классицизм как художественный стиль сложился в XVII веке во Франции в период подъема и расцвета абсолютизма, выступающего объединяющим началом общества. Искусство классицизма, отразившее борьбу за становление централизованного национального государства, сыграло прогрессивную роль и приобрело национальный характер.

Классицизм утверждал идеальное представление о рационально организованном государстве, которому подчинены интересы сословий и отдельных личностей. Это определило основную тему искусства классицизма – конфликт личного чувства и гражданского долга, торжество общественного разумного начала над стихией индивидуальных страстей.

Принципы философского рационализма, ярко проявившиеся в подходе классицизма к явлениям общественной жизни и природы, легли в основу его поэтики. Прекрасное выступает в ней как ясное, разумное, логическое начало, лишенное сложности и противоречий, присущих реальной жизни. Стремясь к большому общественному содержанию, возвышенным нравственным героическим идеалам, искусство классицизма отодвигало на второй план изображение современной действительности, простых людей, их быта, тяготело к идеализированным отвлеченным образам, провозглашало принцип изображения «прекрасной», «облагороженной» природы. Этот принцип в сочетании с героическим общественным идеалом приверженцы классицизма находили в античном искусстве, которое рассматривалось ими как абсолютная внеисторическая этическая норма.

С большой силой социально-этические идеалы классицизма были выражены в возвышенных, гармоничных по ритмическому строю исторических и мифологических картинах Н. Пуссена, в пейзажах К. Лоррена.

Классицизм процветал почти во всех европейских странах. Его идеи продолжали владеть умами на протяжении почти двух столетий. Расцвет классицизма приходится на вторую половину XVIII века. Его идейным вдохновителем стал Винкельман – историк искусства, автор трудов «Мысли о подражании греческому искусству» и «Истории искусств древности», вышедших в 1750-1760 годы. Крупнейший представитель европейского просвещения Лессинг своим трактатом «Лаокоон» (1766) также способствовал укреплению позиций классицизма.

В России классицизм сложился в XVIII веке и сыграл важную роль в развитии национальной культуры. В изобразительном искусстве развитие классицизма тесно связано с учрежденной в 1757 г. Петербургской академии художеств. Сохраняя в той или иной степени черты идеализации, отвлеченности и аллегоризма, русские мастера исторической живописи классицизма – А.П. Лосенко, Г.И. Угрюмов, А.И. Иванов, А.Е. Егоров, В.К. Шебуев, в раннем творчестве – К.П. Брюллов и А.А. Иванов – пропагандировали просветительские идеи гуманизма, патриотического гражданского служения.

## Словарь терминов

**Ренессанс** (итал. Rinascimento. франц. Renaissans = Возрождение) – общепринятое название эпохи, следовавшей в истории западноевропейского искусства за готической и продолжавшейся со середины XV до начала XVI стол. Главное, чем характеризуется эта эпоха, – возвращение в архитектуре к принципам и формам античного, преимущественно римского искусства, а в живописи и ваянии, кроме того, – сближением художников с природой, ближайшим вникновением их в законы анатомии, перспективы, действия света и других естественных явлений. Термин «Возрождение» начал применяться еще в XVI в. по отношению к изобразительному искусству. Автор «Жизнеописаний наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих» (1550), итальянский художник Д. Вазари, писал о «возрождении» искусства в Италии после долгих лет упадка в период Средневековья. Позже понятие «Возрождение» приобрело более широкий смысл.

**Эпоха Возрождения** – это конец Средневековья и начало новой эры, начало перехода от феодального средневекового общества к буржуазному, когда устои феодального общественного уклада жизни были расшатаны, а буржуазно-капиталистические отношения еще не сложились со всей их торгашеской моралью и бездушным лицемерием. Уже в недрах феодализма в вольных городах существовали крупные ремесленные цехи, ставшие основой мануфактурного производства Нового времени, здесь начал складываться класс буржуазии. С особой последовательностью и силой она проявилась в итальянских городах, которые уже на рубеже XIV-XV вв. вступили на путь капиталистического развития. Такой же процесс происходил в нидерландских городах, а также в некоторых прирейнских и южно-германских городах XV в. Здесь в условиях не полностью сложившихся капиталистических отношений развивалось сильное и свободное городское общество. Его развитие шло в постоянной борьбе, которая частично была торговой конкуренцией и частично - борьбой за политическую власть. Однако круг распространения культуры Возрождения был гораздо шире и охватывал территории Франции, Испании, Англии, Чехии, Польши, где новые тенденции проявились с разной силой и в специфических формах.

**Маньеризм** (от итал. maniera – прием, манера), направление в западноевропейском искусстве XVI в., отразившее кризис гуманистической культуры Возрождения. Внешне следуя мастерам Высокого Возрождения, маньеристы (в Италии живописцы Я. Понтормо, Ф. Пармиджанино, А. Бронзино, скульпторы Б. Челлини, Джамболонья) утверждали неустойчивость, трагические диссонансы бытия, власть иррациональных сил, субъективность искусства. Произведения маньеристов отличаются усложненностью, напряженностью образов, манерной изощренностью формы, а нередко и остротой художественных решений (в портретах, рисунках и др.) В портретах маньеристов подчеркивается внутренняя напряженность персонажей, ощущается личное отношение художника к портретируемому. В монументальных циклах (Джулио Романо) преобладают изощренные, насыщенные гротескной орнаментикой решения. В скульптуре (Бенвенуто Челлини, Джамболонья) и архитектуре (Джулио Романо, Вазари, Амманати) маньеризм проявлялся главным образом тяготением к неустойчивой, динамичной композиции, подчеркнутой выразительности декора. С 1540-х гг. этот стиль стал господствующим в Италии, мастера этого направления приглашаются во Францию (Приматиччо, Никколо дель Аббате, Россо Фьорентино), где под их влиянием находилась 1-я Школа Фонтенбло. В Испании работал В. Кардучо, у Габсбургов – Дж. Арчимольдо. Искусство маньеристов нередко называли придворным. В некоторых своих чертах оно было рассчитано на узкий круг знатоков, понимавших сложные аллегории и аллюзии. К концу XVI – началу XVII в. маньеризм уступает влиянию болонской школы и караваджизма.



**Флорентийская школа** – одна из самых передовых ведущих художественных живописных школ Италии периода Возрождения. Интенсивно развивалась с XIII по XVI в., пройдя путь от Раннего Возрождения к кризису ренессансной культуры. Окончательно сформировалась в XV веке, в то время, когда Флоренция являлась политическим и наиболее экономически развитым центром Италии, городом-коммуной, вставшим на путь буржуазного развития. Созданию флорентийской школы способствовал расцвет итальянской гуманистической философии, проявившей себя в творчестве Дж. Боккаччо, Ф. Петрарки, Пико дела Мирандола и др. Она обращалась к античному наследию и утверждала значимость земного существования человека. Родоначальником данной школы периода Проторенессанса стал Джотто, который наполнил человеческим, земным смыслом религиозные сюжеты. Джотто стремился придать многофигурным сценам и образам реалистическую достоверность и пластическую убедительность. Последователи Джотто (Таддео Гадди, Мазо ди Банко и другие) восприняли лишь внешние приёмы его творчества. В последней трети XIV в. во флорентийской школе утвердилось интернациональное готическое направление. Новый период возрождения флорентийской школы относится к эпохе Раннего Возрождения – XV веку. Этому возрождению в большой мере способствовало усиление демократического движения.

**Сиенская школа** – направление в итальянской живописи, развивавшееся в г. Сиена в XIII-XVI веках. Эту школу отличало особое, присущее только ей смешение византийских, готических и ренессансных элементов. Некоторые мастера, работавшие в сиенской манере, долгое время недооценивались искусствоведческой наукой, что было связано в первую очередь с традицией, идущей от Джорджо Вазари, мнение которого о византийской живописи, стоявшей у истоков сиенской школы, носило поверхностный характер. Сиена постоянно конкурировала с Флоренцией за гегемонию в Тоскане, а сиенские художники конкурировали с флорентийскими. Сегодня считается устоявшейся точка зрения, что в XIII-XIV веках сиенская школа шла впереди флорентийской, а в XV-XVI веках уступила ей пальму первенства.

Для определения существования художественной школы необходимы как минимум два параметра – наличие преемственности художественных приемов и навыков, и наличие художественных династий. У сиенской школы, кроме этого, было и нечто иное – своё особое мировидение и религиозная идеология, которая питала это мировидение. Сиенский художник не хотел, и не мог быть флорентийским, потому что уже был сиенским, со своим сиенским патриотизмом, верностью традиции и своим пониманием красоты. Вероятно, сиенский художник был ближе «миру горнему», чем земному, поэтому он следовал тем художественным приемам, которые, с его точки зрения, могли реальнее передать религиозную идею, чем так наз. реализм.

**Гуманисты** – проводники новой культуры эпохи Возрождения. Называли себя "гуманистами", производя это слово от латинского "humanus" – "человечный, человеческий". Однако нельзя понимать новый стиль только как возрождение античности. Искусство новой эпохи ставило античные формы в служебное положение к своим, совершенно самостоятельным задачам. Гуманисты считали, что христианские формулы и догматы можно представить миру в чистом стиле античности. Для них сочетание имён христианских святых и языческих богов не казалось странным, это понималось как вопрос формы, а не замены содержания. Гуманисты славил земную красоту в противовес средневековому аскетизму с его утверждением, что земная жизнь есть жизнь "смердная", а человеческая плоть жалка и постыдна, и в этом они, конечно же, возрождали идеалы античного мира. Но эпоха Возрождения этим не ограничилась. Если в античном искусстве человек, пусть и прекрасный физически, представлялся лишь игрушкой рока и богов, то эпоха Возрождения возвеличивает человека, возносит его на бесприммерно высокий пьедестал. Основоположниками гуманизма в Италии считаются Петрарка и Боккаччо — поэты, ученые и знатоки древности.

**Дученто** (ит. *duecento* – двести) – итальянское название XIII века, которое в истории культуры и искусства используется для обозначения определённого периода в развитии итальянского искусства Возрождения.

**Кватроченто** (ит. *quattrocento*, «четыреста», сокращенно от *mille quattrocento* – «тысяча четыреста») – общепринятое обозначение эпохи итальянского искусства XV века, соотносимой с периодом раннего итальянского Возрождения.

**Чинквеченто** – (итальян. *cinquecento* – букв. *пятьсот*), а также *1500-е годы* итальянское название XVI века.

# **ПРИЛОЖЕНИЕ**

Творчество художников по темам

### **Джотто ди Бондоне (1267-1337)**

Виртуозный итальянский художник, представитель флорентийской школы, архитектор эпохи Проторенессанса. Преодолев византийскую иконописную традицию, стал подлинным основателем итальянской школы живописи, разработал абсолютно новый подход к изображению пространства. К раннему периоду в творчестве мастера исследователи относят большой расписной крест, Мадонну с младенцем и двумя ангелами из церкви Сан-Джорджо-алла-Коста (Флоренция), алтарный образ «Стигматизация Святого Франциска» (Лувр, Париж) и Полиптих из флорентийской церкви Бадиа «Мадонна с младенцем и двумя ангелами» из ц. Сан-Джорджо-алла-Коста дошла до нас в обрезанном виде. Особенно пострадали правый и левый край. Самым знаменитым произведением Джотто считаются фрески, исполненные им в Падуе, посвященные жизни Марии и Христа.



*Рисунок п.1 – Джотто Ди Бондоне (1305). «Поцелуй Иуды»*

### **(Мазаччо) Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи (1401-1428)**

Великий итальянский художник эпохи Возрождения, прозванный Мазаччо, законодатель ренессансных традиций, реформатор живописи эпохи. Воплощал в религиозных сценах гуманистические представления о совершенной человеческой личности. Произведения отличают энергичная светотеневая лепка, пластическая телесность, трехмерность фигур, монументализация и обобщение форм. Все современные исследователи считают триптих Сан Джовенале первым достоверным произведением. Работы мастера – «Мадонна с младенцем и св. Анной», «Мадонна» из Пизанского полиптиха и Санта Мария Маджоре в Риме, «Поклонение волхвов», «Мадонна с младенцем», «Денежная подать», «Изгнание Адама и Евы из рая». Искусство Мазаччо еще при его жизни имело огромное влияние на творчество не только флорентийских мастеров, но и на художников из других городов Италии.

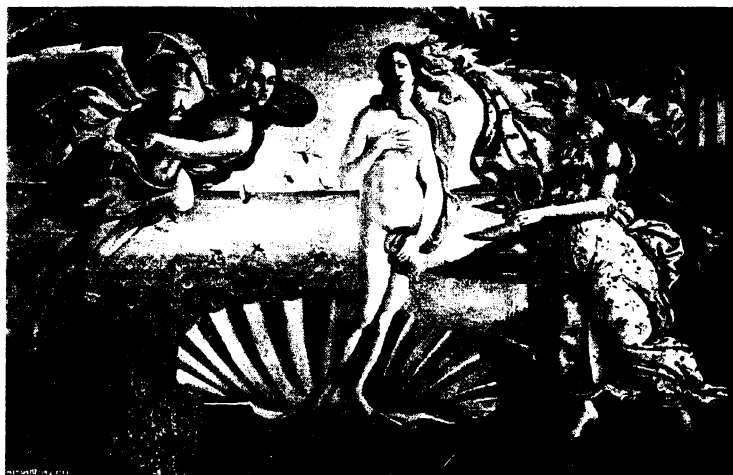


*Рисунок п.2 – «Поклонение волхвов» (1426) Картинная галерея, Берлин*

### **(Сандро Боттичелли) Алессандро ди Мариано Филиппи (1445-1510)**

Итальянский живописец эпохи Раннего Возрождения, представитель флорентийской школы. Сандро Боттичелли – один из самых ярких художников итальянского ренессанса. Он создал пленительные по своей возвышенности образы-аллегии и подарил миру идеал женской красоты. Ранним работам Сандро Боттичелли свойственны ясное построение пространства, четкая светотеневая лепка, интерес к бытовым деталям. Станковым портретам художника (портрет мужчины с медалью, портрет Джулиано Медичи и другим) свойственно сочетание тонких нюансов внутреннего состояния человеческой души и четкая детализация характеров портретируемых.

Работы мастера: «Рождение Венеры», «Поклонение волхвов», «Оплакивание Христа», «Венера и Марс», «Весна», «Пир Настаджио дельи Онести», «Рождество», «Мадонна с Младенцем и ангелами», «Афина Паллада и Кентавр», «Симонетта Веспуччи», «Благовещение», «Джулиано деи Медичи», «Портрет Данте», «Клевета», «Святой Августин», «Святой Августин в молитвенном созерцании», «Возвращение Юдифи», «Мадонна с книгой».



**Рисунок п.3 – «Рождение Венеры» (1482-1486), Уффици, Флоренция**

### **Рафаэль Санти (1483-1520)**

Великий итальянский живописец, график и архитектор, представитель умбрийской школы. В последних флорентийских работах Рафаэля ("Положение в гроб", галерея Боргезе, Рим; "Св. Екатерина Александрийская" (около 1507-1508), Национальная галерея, Лондон) появляется интерес к сложным формулам драматически-взволнованного движения, разработанным Микеланджело. Главная тема живописи флорентийского периода – Мадонна с Младенцем, которой посвящено не менее 10 работ.

Работы мастера: «Святой Георгий, побеждающий дракона», «Малая Мадонна Каупера», «Снятие с креста», «Портрет кардинала», «Мадонна Бельведерская», «Триумф Галатеи», «Мадонна Грандука», «Дама с единорогом», «Портрет Балдасаре Кастильоне», «Папа Лев 10 с кардиналами», «Святой Михаил и дракон», «Сикстинская Мадонна», «Донна Велата», «Мадонна», «Преображение», «Святые у распятия», «Мадонна с Младенцем и Иоанном Крестителем», «Мадонна на троне с Младенцем и святыми», «Святая Катерина».



**Рисунок п.4 – «Сикстинская Мадонна» (1512-1513), Дрезден**

### Тициан Вечеллио (1485-1576)

Итальянский живописец Тициан считается одним из величайших художников всех времен, с его творчеством знакомы многие народы мира. Основа деятельности Тициана – алтарные образы. Также художник выполнял и довольно престижные частные заказы. В 1508-1509гг. работает над фресками Фондако Деи Тедеи, где пишет «Мадонну с четками», а в 1513 г. становится официальным живописцем Венецианской республики. До последних дней работает над работой «Оплакивание Христа». Работы мастера: «Христос, несущий крест», «Портрет мужчины в платье с синими рукавами (Мужчина с ватным рукавом)», «Портрет дамы (Ла Скьявона)», «Сельский концерт», «Святой Марк, возведённый на престол», «Ревнивый муж (Чудо ревнивого мужа)». «Чудо вспылчивого сына», «Чудо новорождённого», «Noli me tangere (Не прикасайся ко мне)», «Женщина перед зеркалом», «Три возраста человека», «Мадонна с младенцем (Цыганская Мадонна)», «Мадонна с Младенцем и со Св. Катариной, Св. Домиником и Св. Донором», «Флора», «Саломея», «Динарий кесаря», «Успение Богородицы», «Возвешение Мальчиостро», Полиптих «Аверольди» и др.



**Рисунок п.5 – «Успение Богородицы» (около 1516-1518)  
Собор Санта-Мария Глорियोза деи Фрари, Венеция**

### Тинторетто Якопо Робусти (1518-1594)

Итальянский живописец венецианской школы позднего Ренессанса. С наибольшей яркостью характеризуют искусство Тинторетто работы, составившие циклы декоративных панно и позволившие его «манере письма» воплотиться в грандиозных и драматичных композициях. Из его настенных панно и плафонов, также созданных в технике масляной живописи, особенно великолепны находящиеся в Скуола ди Сан Рокко («Распятие, или Голгофа», «Избиение младенцев», «Мария Магдалина в пустыне», «Медный змий» и др. Во Дворце дождей в Венеции (колоссальное «Воскресение праведников, или Рай», «Венеция – богиня морей», «Завоевание Цары» и др.). Его работы: «Искушение Адама», «Святой Георгий и дракон», «Обручение Ваха с Ариадной», «Спасение Арсинои», «Христос перед Пилатом», «Несение креста», «Распятие» (Аббатство Скуола ди Сан Рокко), «Похищение тела святого Марка», «Портрет Якопо Сансовино», «Даная», «Портрет женщины с обнаженной грудью», «Минерва отстраняет Марса от Мира», «Поклонение пастухов», «Тайная вечеря».



**Рисунок п.6 – «Тайная вечеря» (1594) Церковь Сан Джорджо Маджоре, Венеция**

### **Микеланджело Меризи да Караваджо (1571-1610)**

Итальянский художник, реформатор европейской живописи XVII века, основатель реализма в живописи, один из крупнейших мастеров барокко. Одним из первых применил манеру письма «кьяроскуро» – резкое противопоставление света и тени.

Ранние работы Караваджо написаны под влиянием Леонардо да Винчи (с «Мадонной в скалах» и «Тайной вечерей» он познакомился ещё в Милане), Джорджоне, Тициана, Джованни Беллини, Мантеньи.



**Рисунок п.7 – «Музыканты» (1595-1596). Метрополитен**

Первая дошедшая до нас картина – «Мальчик, чистящий фрукт». Первые многофигурные картины созданы в 1594 году – это «Шулеры» и «Гадалка».

Его работы: «Маленький больной Вах», «Юноша с корзиной фруктов», «Мальчик, укушенный ящерицей», «Музыканты», «Вах», «Лютнист», «Мария Магдалина», «На пути в египетские земли», «Юдифь, убивающая Олоферна», «Святая Екатерина Александрийская», «Призвание святого Матфея», «Медуза Горгона», «Марта и Мария Магдалина», «Христос в Эммаусе», «Давид и Голиаф», «Уверение Фомы», «Победитель Амур», «Коронование терновым венцом», «Нарцисс у ручья», «Юпитер», «Нептун и Плутон», «Мадонна дель Розарио (Мадонна четок)», «Алоф де Виньякурт», «Маффео Барберини (Папа Урбан VIII)» и другие.

### **Альбрехт Дюрер (1471-1528)**

Альбрехт Дюрер (нем. Albrecht Dürer, 21 мая 1471, Нюрнберг – 6 апреля 1528, там же) – немецкий живописец и график, признан крупнейшим европейским мастером ксилографии, поднявшим её на уровень настоящего искусства. Будущий художник родился в Нюрнберге, в семье ювелира Альбрехта Дюрера, прибывшего в этот немецкий город из Венгрии в середине XV века, и Барбары Хольпер. В 1505 году Дюрер уехал в Италию. В Венеции художник выполнил по заказу немецких купцов «Праздник венков из роз» (или «Праздник чётков», Прага, Национальная галерея) для церкви Сан-Бартоломео. В то время в Венеции работали такие знаменитые мастера эпохи Возрождения, как Тициан, Джорджоне. Возможно, что «Мадонна с чижиком» (картины, где рядом с Марией и младенцем представлен Иоанн Креститель, нехарактерны для германского изобразительного искусства) была выполнена Дюрером по просьбе Беллини.

Шедевром резцовой гравюры на металле в исполнении Дюрера считается гравюра «Адам и Ева» (1504), работая над которой, художник использовал рисунки с античных статуй Аполлона и Венеры. В 1513-1514 годах Дюрер создал три графических листа, шедевры резцовой гравюры, вошедшие в историю искусства под названием «Мастерские гравюры»: «Рыцарь, смерть и дьявол», «Святой Иероним в келье» и «Меланхолия». Есть вероятность, что и ещё одна венецианская работа Дюрера «Христос среди учителей» также предназначалась Беллини. Творчество Дюрера было высоко оценено в Венеции, а её совет предлагал художнику годовое содержание в размере 200 дукатов с тем, чтобы он задержался.

В 1511 году Дюрер по заказу нюрнбергского купца Маттиаса Ландауэра написал алтарь «Поклонение Святой Троице» («Алтарь Ландауэра», Музей истории искусств, Вена). Иконографическую программу алтаря, состоявшего из картины и деревянной резной рамы, выполненной неизвестным нюрнбергским мастером, в верхней части которой была вырезана сцена Страшного суда, разработал Дю-

пер. Особенности стиля: отличается от других работ художников уравновешенностью композиции, строгой симметрией, «некоторой рассудочностью», суховатостью манеры изображения. В отличие от своих венецианских работ, Дюрер не стремился передать эффекты световоздушной среды, работал с локальными цветами, возможно, уступая консервативным вкусам заказчиков.

Основные работы: «Праздник всех святых (Алтарь Ландауэр)», «Адам и Ева», «Праздник четок», «Мадонна с грушей», «Портрет Иеронима Хольцшюэра», «Портрет отца Дюрера в 70 лет», «Портрет женщины», «Портрет молодой венецианки».



*Рисунок п.8 – А. Дюрер. «Меланхолия»*

### **Рембрандт Харменс ван Рейн (1606-1669)**

Голландский художник, рисовальщик и гравёр, великий мастер светотени, крупнейший представитель золотого века голландской живописи. Он сумел воплотить в своих произведениях весь спектр человеческих переживаний с такой эмоциональной насыщенностью, которой до него не знало изобразительное искусство. В 1623 году Рембрандт занимался в Амстердаме у Питера Ластмана, прошедшего стажировку в Италии и специализировавшегося на исторических, мифологических и библейских сюжетах. Ластмановское пристрастие к пестроте и мелочности исполнения оказало огромное влияние на молодого художника. Оно явственно сквозит в его первых сохранившихся произведениях – «Побиение камнями св. Стефана» (1629), «Сцене из древней истории» (1626) и «Крещении внуха» (1626). В сравнении с его зрелыми работами, они необычайно красочны, художник стремится тщательно выписать каждую деталь материального мира, как можно достовернее передать экзотическую обстановку библейской легенды – «Христос во время шторма на море Галилейском» (1633). Единственный морской пейзаж Рембрандта был выкраден в 1990 году из музея Изабеллы Гарднер и до сих пор находится в розыске.

Итоговые произведения периода – «Товит и Анна», «Валаам и ослица» – отражают не только богатую фантазию художника, но и его стремление как можно выразительнее передать драматичные переживания своих героев. Глубокое драматическое напряжение свойственно таким работам, как «Артаксеркс, Аман и Эсфирь» (1660) и «Отречение апостола Петра» (1660). По технике исполнения им созвучны последние картины, объединённые семейной темой, – неоконченное «Возвращение блудного сына» (1666-1669), «Семейный портрет из Брауншвейга» (1668-1669) и т.н. «Еврейская невеста» (1665).



Особенности стиля: Работы художника в основном принадлежат стилю барокко, в которых с помощью игры света и тени мастер прекрасно передаёт эмоции своих героев.

Основные работы: «Аллегория музыки», «Ассур. Аман и Эсфирь», «Блудный сын в таверне», «Гертъе Диркс», «Даная», «Матфей и ангел», «Ночной дозор», «Пир Валтасара», «Рембрандт, автопортрет», «Саския в красной шляпе», «Святое семейство», «Титус в красном берете», «Хендрикье Стоффелс», «Христос во время шторма на море Галилейском», «Возвращение блудного сына», «Бегство в Египет», «Женщина с гвоздикой», «Жертвоприношение Исаака», «Иаков, борющийся с ангелом», «Отречение Петра», «Пейзаж с грозой», «Пейзаж с крещением евнуха», «Пейзаж с повозкой», «Портрет Хендрикье Стоффельс», «Святое семейство».



**Рисунок п.9 – Рембрандт «Возвращение блудного сына» (1666-1669)**

### **Франс Хальс (1580-1666)**

Основоположником голландского реалистического портрета был Франс Хальс (Халс), чье художественное наследие своей остротой и мощностью охвата внутреннего мира человека выходит далеко за рамки национальной голландской культуры. В портретах Хальса представлены все слои общества: бюргеры, стрелки, ремесленники, представители низов общества, на стороне последних его особенные симпатии, а в их изображениях он проявил глубину мощного полнокровного дарования. Демократизм его искусства обусловлен связями с традициями эпохи нидерландской революции. Хальс изображал своих героев без прикрас, с их бесцеремонными нравами, могучим жизнелюбием. Хальс расширил рамки портрета введением сюжетных элементов, запечатлевая портретируемых в действии, в конкретной жизненной ситуации, акцентируя мимику, жест, позу, мгновенно и точно схваченные.

В 1620-1630-х годах Хальс написал целый ряд портретов, на которых изображены брызжущие жизненной энергией представители простого народа («Шут с лютней», 1620-1625, «Весёлый собутыльник», «Мулат», «Мальчик-рыбак», все – около 1630). Портреты Хальса разнообразны по темам и образам, но портретируемых объединяют общие черты: цельность натуры, жизнелюбие. Вольнолюбивым дыханием овеян образ «Цыганки» (около 1630. Париж, Лувр). Портрет Малле Баббе (начало 1630-х годов, Берлин – Далем, Картинная галерея), содержательницы трактира, не случайно прозванной «гарлемской ведьмой», перерастает в небольшую жанровую сцену. Высшее достижение Хальса – его последние групповые портреты регентов и регентш (попечителей) приюта для престарелых, исполненные в 1664 году, за два года до смерти художника, одиноко окончившего жизненный путь в приюте.

Особенности стиля: способность передать характер через индивидуальную мимику и жест, словно пойманные на лету. Основные работы: «Поющие мальчики», «Банкет офицеров роты св. Адриана», «Цыганка», «Малле Баббе», «Мулат», «Регенты госпиталя св. Елизаветы», «Яспер Схаве ван Веструм», «Регенты приюта для престарелых».

**Рисунок п.10 – Ф. Хальс. «Портрет Цыганки»**



### Эль Греко (1541-1614)

Эль Греко (исп. El Greco буквально «Грек», настоящее имя Доменикос Теотокопулос, греч. Δομήνικος Θεοτοκόπουλος) – испанский художник. По происхождению – грек, уроженец острова Крит.

Эль Греко не имел последователей-современников, и его гений был заново открыт почти через 300 лет после его смерти – мастер занял почётное место в ряду важнейших представителей европейского изобразительного искусства. В Венеции и Риме Эль Греко овладел приемами масляной живописи, передачей пространства и перспективы, обобщенным широким мазком; особенностями венецианского колоризма. Произведения, среди которых лишь немногие признаны достоверно принадлежащими кисти Эль Греко, отмечены разнохарактерностью исканий («Изгнание торгующих из храма» (1570), Национальная галерея, Вашингтон; «Исцеление слепого» (1567-1570), картинная галерея, Дрезден; портрет миниатюриста Джулио Кловико (1570), Музей Каподимонте; портрет рыцаря Мальтийского ордена Виченцо Анастаджи (1576), собрание Фрик, г. Нью-Йорк). Расцвет таланта Эль Греко наступил в Испании, куда он переехал около 1577 и где, не получив признания при королевском дворе в Мадриде, поселился в Толедо. В зрелом творчестве живописца Эль Греко, родственном поэзии испанских мистиков XVI века (Хуан де ла Крус и др.), в иллюзорно-беспредельном пространстве стираются грани между землёй и небом, реальные образы получают утонченно-духовную интерпретацию (торжественно-величавая композиция «Погребение графа Оргаса» (1586-1588), церковь Санто-Томе, Толедо; «Святое Семейство» (около 1590-1595), Музей искусства, Кливленд).

Особенности стиля: резкие ракурсы и неестественно вытянутые пропорции в картинах художника порой создают эффект стремительного изменения масштаба фигур и предметов, то внезапно вырастающих, то исчезающих в глубине картинного пространства.

Основные работы: «Мученичество святого Маврикия», «Погребение графа Оргаса», «Троица», «Благовещение», «Святой Мартин и нищий», «Святой Людовик, король Франции», «Святой Франциск в экстазе», «Святое семейство с Марией Магдалиной», «Поклонение пастухов», «Святой Иосиф с юным Христом».

**Рисунок п.11 – Э. Греко «Святое семейство с Марией Магдалиной»**



### Джованни Джан Лоренцо Бернини (1598-1680)

Крупнейший скульптор и архитектор Италии XVII века. Был наиболее чистым представителем итальянского барокко. Сын известного скульптора Пьеро Бернини Лоренцо. Очень рано проявил большой скульптурный талант. Его первая работа «Голова ребенка» (мрамор) относится к 1608 г. Начав своё скульптурное творчество со статуй и двухфигурных композиций («Давид», мрамор (1623), «Аполлон и Дафна», мрамор (1622-1625) в Музее и галерее Боргезе, Рим), Бернини выступает в дальнейшем и как мастер скульптурного портрета, остро выявляющий индивидуальность модели, создающий психологически сложный образ в его изменчивости и становлении (бюст Шипионе Боргезе, мрамор (1632), Музей и галерея Боргезе; бюст Констанцы Буонарелли, мрамор (около 1635), Национальный музей, Флоренция). Постепенно в портретах Бернини усиливаются внешняя патетика, импозантность, что приводит к формированию законченного типа парадного портрета, барокко с его бравурностью и пышностью. Апогея своей известности Бернини достиг при Папе Урбане VIII, который, для украшения храма св. Петра, поручил ему устройство часовни над гробом апостола. К лучшим работам Бернини относятся

памятники Урбану VIII, Александру VII и графине Матильде. В области архитектуры значительнейшей его работой является колоссальная колоннада у собора св. Петра. По приглашению Людовика XIV, Бернини в 1665 г. отправился в Париж, где работал преимущественно над планами для постройки Луврского дворца. Возвратившись в Рим, Бернини умер в 1680 г. и погребен в церкви Санта-Мария Маджоре. Только в новейшее время критика воздала должное Бернини, как одному из величайших представителей искусства своего времени. Особенности стиля: Пластичность и динамизм, своеобразный иллюзионизм придают архитектуре торжественность и величавость.

Основные работы: «Экстаз святой Терезы» (1645-1652), Рим, Церковь Санта Мария делла Виттория), «Давид» (1623), Рим, Галерея Боргезе), «Нептун и Тритон», «Вакханалия», «Аполлон и Дафна», «Добродетель».

**Рисунок п.12 – Л. Бернини. Бюст К. Буонарелли**



### **Никола Пуссен (1594-1665)**

Родился в Нормандии. Его отец, ветеран армии короля Генриха IV, дал сыну неплохое образование. Там же, на родине, Пуссен получил и первоначальное художественное образование, которое продолжил по наступлении 18 лет в Париже. Первым его преподавателем был портретист Фердинанд Ван Элле (1580-1649). Пуссен писал станковые картины главным образом среднего размера. В 1627-1629 он выполнил ряд картин: "Парнас" (Мадрид, Прадо), "Вдохновение поэта" (Париж, Лувр), "Спасение Моисея", "Моисей, очищающий воды Мерры", "Мадонна, являющаяся св. Иакову Старшему" ("Мадонна на столбе") (1629, Париж, Лувр). В 1629-1630 Пуссен создает замечательное по силе экспрессии и наиболее жизненно правдивое "Снятие с креста" (С.-Петербург, Эрмитаж). В период 1629-1633 тематика картин Пуссена меняется: он реже пишет картины на религиозную тематику, обращаясь к мифологическим и литературным сюжетам. "Нарцисс и Эхо" (ок. 1629, Париж, Лувр), "Селена и Эндимион" (Детройт, Художественный институт). Особого внимания заслуживает цикл картин, написанных по мотивам поэмы Торкватто Тассо "Освобожденный Иерусалим": "Ринальдо и Армида" (ок. 1634, Москва, ГМИИ им. А.С.Пушкина). Мысль о бренности человека и проблемы жизни и смерти легли в основу раннего варианта картины "Аркадские пастухи" (1632-1635, Англия, Чезуорт, частное собрание), к которой он вернулся в 50-е (1650, Париж, Лувр). На полотне "Спящая Венера" (ок. 1630, Дрезден, Картинная галерея) богиня любви представлена земной женщиной, оставаясь при этом недостижимым идеалом. Картина "Царство Флоры" (1631, Дрезден, Картинная галерея), написанная по мотивам поэмы Овидия, поражает красотой живописного воплощения античных образов.

Особенности стиля: своими произведениями он воспитывал совершенную личность, показывая и воспевая примеры высокой морали, гражданской доблести; ясность, постоянство и упорядоченность



изобразительных приемов и моральная направленность его искусства. Основные работы: «Элиазар и Ревекка», «Пейзаж с Диогеном», «Пейзаж с большой дорогой», «Суд Соломона», «Экстаз Святого Павла», «Аркадские пастухи» «Отдых на пути в Египет», «Аполлон и Дафна».

**Рисунок п.13 – Н. Пуссен «Эхо и Нарцисс»**

### **Антуан Ватто (1684-1721)**

Ватто Антуан (Watteau Antoine), французский живописец и рисовальщик. Жан Антуан Ватто родился в городке Валансьенн на границе Франции и Фландрии. В начале своего творчества Ватто писал батальные сцены, но для него, видимо, столь же привычной была и жанровая живопись рубенсовской традиции, широко открытая чувственной стороне жизни. Антуан Ватто испытал сильное влияние творчества Питера Пауля Рубенса, произведения которого изучал в Люксембургском дворце в Париже. В 1717 Ватто присвоено звание академика. На рубеже 1720-х годов Антуан Ватто посетил Великобританию. В зрелый период творчества Ватто разрабатывает новый тип сюжетов – театральные сцены и “галантные празднества” (картины “Праздник любви”, “Общество в парке” (около 1720) – обе в Дрезденской картинной галерее; “Затруднительное предложение” (около 1716), “Капризница” (около 1718) – обе в Государственном Эрмитаже, Санкт-Петербург; “Меццетен” (1719), в музее Метрополитен, Нью-Йорк; “Паломничество на остров Киферу” (1717-1718), “Жиль в костюме Пьеро” – обе в Лувре, Париж).

Особенности стиля: важную роль в творчестве играло поэтическое воображение; внутренняя жизнь его персонажей раскрывается в особой сфере влечения в мир мечты, причудливо переплетающегося с обращением к лирической отзывчивости зрителя, воссоздание в искусстве мира тончайших душевных состояний, нередко окрашенных иронией и горечью, порожденных ощущением несоответствия мечты и реальности. Основные работы: «Венецианский праздник», «Праздник любви» и «Общество в парке», «Радости жизни», «Жиль», «Меццетен», «Вывеска лавки Э.Ф. Жерсена».



***Рисунок п.14 – А. Ватто «Паломничество на остров Киферу»***

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абеяшева, Г.В. Искусство. Энциклопедия / Г.В. Абеяшева, В.В. Аристова. – М., 2006. – 304 с.
2. Алпатов, М.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. – М., 1976. – 287 с.
3. Алпатов, М.В. Искусство Западной Европы XVII – XX веков / М.В. Алпатов, Н.Н. Ростовцев. – М., 1988. – 283 с.
4. Бенуа, А.Н. История живописи всех времен и народов: в 2-х т. – СПб. 1914. – Т.2 – 542 с.
5. Виппер, Б.Р. Становление реализма в голландской живописи XVII века. – М., 1957.
6. Голландская жанровая живопись XVII века в собрании Государственного Эрмитажа: Альбом / авт.-сост. Е.Ю. Фехнер. – М., 1979. – 264 с.
7. Гнедич, П.П. История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура / П.П. Гнедич. – М., 2009. – 848 с.
8. История искусства зарубежных стран: в 3-х т. – М., 1963. – Т.2 – 609 с.
9. История искусства зарубежных стран: в 3-х т. – М., 1964. – Т.3 – 670 с.
10. История искусства зарубежных стран. Средние века. Возрождение. – М., 1982. – 664 с.
11. Энциклопедия живописи. – М., 1977. – 799 с.

УЧЕБНОЕ ИЗДАНИЕ

*Составитель:*

*Ширяева Лариса Алексеевна*

# Европейское искусство от IX до XVIII века

Методические указания  
по дисциплине «История искусств»  
для иностранных студентов специальности

**1-69 01 01 – Архитектура**

Ответственный за выпуск: Ширяева Л.А.

Редактор: Боровикова Е.А.

Компьютерная верстка: Соколюк А.П.

Корректор: Никитчик Е.В.

---

Подписано к печати 17.06.2014 г. Формат 60x84 1/8. Гарнитура Arial Narrow.  
Бумага «Performer». Усл. п. л. 4,65. Уч. изд. л. 5,0. Заказ № 442. Тираж 70 экз.  
Отпечатано на ризографе учреждения образования «Брестский государственный  
технический университет». 224017, г. Брест, ул. Московская, 267.