

Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования

Саратовский государственный университет
им. Н.Г. Чернышевского

Рахимбаева И.Э.

РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII ВЕКА

Учебное пособие

Саратов 2014

Рахимбаева И.Э.

Русское искусство XVIII в. Учебное пособие. – Саратов, 2014. – 108 с.

В пособии освещены основные вопросы истории русского искусства XVIII в. Особое внимание уделяется анализу произведений архитектуры, живописи, скульптуры.

Пособие содержит краткое изложение истории русского искусства рассматриваемого периода, краткий алфавитный указатель имен, список основных терминов, список дополнительной литературы, иллюстративный материал.

Учебное пособие может быть использовано преподавателями и студентами, изучающих учебный курс «История отечественного искусства», «мировая художественная культура», а также преподавателями художественных школ, детских школ искусств, музыкальных училищ, училищ искусств, музыкально-педагогических факультетов и факультетов культуры и искусства.

Рецензенты:

доктор искусствоведения, профессор Демченко А.И.

Рекомендовано учебно-методическим Советом
Института искусств СГУ в качестве
методического пособия для использования в
учебном процессе

© Рахимбаева И.Э. 2014

ВВЕДЕНИЕ

Учебное пособие посвящено русскому искусству XVIII века – одного из важнейших периодов ее истории: перехода от Древней Руси к Новому времени, освоения западноевропейского языка и процесса «обмирщения», т.е. становления и развития светского искусства.

XVIII век – значительный период в русской истории. Московское государство превращается в могущественную Российскую империю. Русские мастера обращаются и к барокко, и к наследию ренессанса, и к формам классицизма, уже появившегося в это время во Франции.

Гражданскому строительству придается первоочередное значение. Возникают промышленные и фортификационные сооружения, общественные и промышленные здания, городские дворцы и загородные резиденции.

Демократизация искусства выразилась не только в преобладании светских жанров живописи, усилении роли гражданского строительства, но и в активном освоении нововведений зарубежных мастеров.

Композиция данного пособия такова: материал распределен по основным разделам в соответствии с историческим развитием России в XVIII в. (петровское время, середина XVIII в., вторая половина XVIII в.), представлена характеристика отдельных видов искусства на каждом этапе, выделены характерные черты. В данном пособии нет исчерпывающего перечня событий и имен в истории России, сделана попытка ознакомить с выдающимися деятелями искусства – архитекторами, живописцами, скульпторами, графиком.

Для более глубокого овладения материалом необходимо уделить внимание самостоятельной работе. С этой целью в конце учебного пособия дается список литературы, словарь основных терминов.

ТЕМА 1: *ИСКУССТВО 1-ой половины XVIII ВЕКА*

План:

1. Особенности исторического развития России в первой половине XVIII века. Место Петра I в становлении светского искусства.
2. Архитектура и ее характерные черты в русском искусстве первой половины XVIII века.

1. Особенности исторического развития России в первой половине XVIII века. Место Петра I в становлении светского искусства

XVIII век – значительный период в русской истории. Реформы Петра I касались не только экономической, государственной, политической, военной и общественной жизни, но также просвещения, науки и искусства. Это время – время европеизации всех сторон и областей русской жизни. Переход от Древней Руси к новой России, от средних веков к новому времени был очень сложен, т.к. «задержался» почти на триста лет и происходил уже при сформировавшихся новых формах жизни на Западе. За полвека России пришлось пройти тот путь развития, какой на Западе длился 2–3 столетия. Это в полной мере относится и к развитию искусства. Поэтому появляется такая характерная его черта, как «спрессованность» развития (по определению исследователей). Эта спрессованность при всем высочайшем уровне прошлой, древнерусской культуры, при уже сложившемся и устоявшемся западно-европейском опыте породила в русском искусстве параллельное существование сразу нескольких стилевых направлений, несоответствие некоторых явлений культуры объективным условиям и т.д. Только с середины века начинается уже более соответствующее общеевропейскому развитие искусства барокко, рококо, а затем классицизма.

Т.о., XVIII век – время широкого и всестороннего расцвета русской художественной культуры, всех видов изобразительного искусства. В отличие от средневековой эпохи, когда самые крупные, значительные и характерные для того времени произведения русских художников создавались по заказу церкви, в XVIII в. стало интенсивно развиваться светское искусство и литература. Полностью порвать с церковью русское искусство XVIII века не могло, но оно так же как наука, освобождалась от прямого подчинения церковной догматике.

Петр I и его деяния определили путь развития как всей России, так и ее искусства. Перелом в русском искусстве наметился еще в XVII в., но победу новое искусство одержало в начале следующего столетия. Русская светская культура родилась под грохот петровских салютов, как и сама Россия, по меткому определению Пушкина, вошла в Европу при стуке топора и при громе пушек. Сам Петр как личность имел определенное влияние на формирование нового искусства.

Петр хотел сближения России с более развитыми странами Западной Европы. Но, как писал Ключевский, замечательный русский историк,

«сближение с Европой было в глазах Петра только средством для достижения цели, а не самой целью». Петр пытался, закрепляя некий антураж европейского быта в быту российском, изменить не только внешний (бороды, камзолы), но и внутренний облик россиянина. В XVIII в. гораздо значительнее стала роль человека в русском обществе. Развитие государства, промышленности и культуры потребовало образованных, энергичных, предприимчивых и умелых людей. Заслуги перед государством стали ставиться выше родовитости. Ценился талант. Именно в это время закладываются в общественном сознании представления о внесловной ценности человека, о гражданской чести и достоинстве личности, интерес к человеческой личности возрастает.

Начало XVIII века – это время, когда Россия укрепляет свои рубежи, расширяет границы, становится равноправным партнером во всех общеевропейских делах – военных, торговых, государственных, культурных.

Но перемены в духовной жизни проходили медленнее и сложнее, чем в материальных сферах. Культурные связи с Европой осуществлялись двумя способами:

- 1) участились поездки русских людей за границу (не только с деловыми или дипломатическими, но и с учебными целями – «пенсионеры» - учеба за рубежом на казенный счет);
- 2) деятельность и творчество иностранцев в России (их вклад в развитие русского искусства велик и значителен).

По обычаю того времени многие из русских пенсионеров и путешественников вели дневники, которые служат и сейчас источником знаний о XVIII веке. Первое, что впечатляет в этих записях. – отсутствие удивления перед заграничными «чудесами», столь характерное для дневниковых заметок путешественников XVII в. Особенно же ценно то, что почти все авторы оставили воспоминания о культурном облике Европы. Европейская архитектура, живопись, музыка постепенно входили в культурное сознание русских.

Благодаря этим связям русское искусство выходит на общеевропейские пути развития, отказываясь от средневековой замкнутости, расставаясь с религиозным мировоззрением, но, не порывая с многовековыми национальными традициями, нарышкинское барокко XVII в. стало одним из прототипов развивающегося искусства нового времени, где преобладал синтез архитектуры и скульптуры, характерный для построек Петровской эпохи. Однако стиль искусства этого времени не был простым продолжением национальных традиций: он впитал в себя черты европейского классицизма XVII в., а также в дальнейшем барокко, творчески освоенные и развитые крупнейшими русскими мастерами в соответствии с современными им эстетическими вкусами.

Стремление к объективному познанию мира, развитие наук, расширение книгопечатания, создание в конце петровского правления Академии наук – все это содействовало укреплению новой, светской культуры. Петр мечтал о создании русской Академии художеств, но самостоятельная Академия художеств при Петре организована не была. В 1724 г. император издал указ об

учреждении «Академии, или социетета художеств и наук», и с 1726 г. при Академии наук существовало художественное отделение, в котором главное внимание уделялось рисунку и гравюре (практическое применение). Лишь в 1747 г. художественное отделение было расширено до классов архитектуры, живописи и перспективы (перспективной живописи). Петр I считал, что для того, чтобы стали возможны все нововведения, русскому обществу необходимо овладеть и принятым в Европе языком поэзии и искусства с общепринятыми образами и аллегориями. По его распоряжению в Амстердаме были напечатаны специальные издания: Символы и Эмблематы, Овидиевы фигуры.

В целом Петровская эпоха представляет важный период в развитии общественного сознания, связанный с ликвидацией монополии церкви в духовной жизни, развитием светского знания, формированием концепции абсолютизма, появлением новых идейно-художественных тенденций.

2. Архитектура и ее характерные черты в русском искусстве первой половины XVIII века

Восемнадцатый век — время замечательного расцвета **русского** зодчества. Продолжая, с одной стороны, свои национальные традиции, русские мастера в этот период стали активно осваивать опыт современной им западноевропейской архитектуры, перерабатывая ее принципы применительно к конкретно-историческим потребностям и условиям своей страны. Они во многом обогатили мировую архитектуру, внося в ее развитие неповторимые черты.

Для русского зодчества XVIII в. характерно решительное преобладание светской архитектуры над культовой, широта градостроительных планов и решений. В архитектуре создавалась новая конструктивная система, применялись новые материалы, были сделаны попытки регулирования частного жилого строительства.

Указы Петра I содержали конкретные распоряжения, касающиеся архитектуры и строительного дела. Так, специальным его приказом предписывалось выводить фасады вновь строящихся зданий на красную линию улиц, в то время как в древнерусских городах дома часто располагались в глубине дворов, за различными хозяйственными постройками.

По ряду стилевых особенностей русская архитектура первой половины XVIII в., несомненно, может быть сравнима с господствующим в Европе стилем барокко. Тем не менее, прямую аналогию здесь проводить нельзя. Русское зодчество — особенно петровского времени — обладало значительно большей простотой форм, чем было свойственно стилю позднего барокко на Западе. По своему идейному содержанию оно утверждало патриотические идеи величия русского государства.

Одно из примечательнейших сооружений начала XVIII в. — здание Арсенала в Московском Кремле (1702—1736); архитекторы Дм. Иванов, М. Чоглоков, К. Конрад). Большая протяженность здания, спокойная гладь стен с

редко расставленными окнами и торжественно-монументальное оформление главных ворот явно свидетельствуют о новом направлении в архитектуре. Совершенно уникально решение небольших спаренных окон Арсенала, имеющих полуциркульное завершение и огромные наружные откосы наподобие глубоких ниш.

Новые веяния проникали и в культовую архитектуру. Ярким примером тому является церковь архангела Гавриила, наиболее известная под названием Меньшиковой башни. Она построена в 1704—1707 гг. в Москве, на территории усадьбы А. Д. Меньшикова у Чистых прудов архитектором И. П. Зарудным. До пожара 1723 г. (возникшего в результате удара молнии) Меньшикова башня — как и построенная вскоре колокольня Петропавловского собора в Петербурге — была увенчана высоким деревянным шпилем, на конце которого находилась золоченая медная фигура архангела.

С наибольшей наглядностью и полнотой новые качества русского зодчества XVIII в. проявились в архитектуре Петербурга. Новая русская столица была заложена в 1703 году и строилась необычайно быстро. Построить город на болотах, в условиях трудной Северной войны было дерзкой, почти нереальной мыслью. Но строительство это было вызвано острой необходимостью и оно осуществилось.

С архитектурной точки зрения Петербург представляет особый интерес. Это единственный столичный город Европы, который целиком возник в XVIII веке. В его облике нашли яркое отражение не только своеобразные направления, стили и индивидуальные дарования архитекторов XVIII в., но и прогрессивные принципы градостроительного мастерства того времени, в частности планировки. План города с его регулярностью и симметрией, с его параллельно-перпендикулярным устройством улиц, застройкой по красной линии был новым по сравнению с древнерусскими городами.

Город возник сначала как крепость и порт, поэтому Петропавловская крепость и Адмиралтейство, окруженные укреплениями были одними из первых построек.

Создание архитектурного облика Петербурга первой половины XVIII в. связано в основном с деятельностью архитекторов Ж.-Б. Леблона, Д. Трезини, М. Земцова, И. Коробова и П. Еропкина.

Жан-Батист Леблон (1679 – 1719, в России с 1716 по год смерти) – французский архитектор, имел славу на Родине и теоретическими трудами, и жилыми зданиями, и своим садово-парковым искусством. Ему принадлежит проект планировки Петербурга, но некоторая абстрактность замысла, а также сложность местного рельефа не позволили осуществиться этому проекту, хотя общий дух регулярности леблоновского проекта сохранился в петербургской архитектуре.

В Петербурге главным делом Леблона было общее руководство строительством, организация повседневной работы и подготовка русских специалистов. Его мастерская стала центром всех строительных работ, им был создан и ряд новых мастерских – декоративной лепки, художественной резьбы,

литейная, столярная и пр., привлечены многие замечательные европейские мастера, рядом с которыми работали и русские мастера.

Блестящий архитектор, Леблон тем не менее не оставил в Петербурге ощутимого следа, т.к. умер в разгар множества начатых и задуманных дел, которые заканчивали другие зодчие (*дворец в Стрельне – проект, коррективы в проект Большого Петергофского дворца, сделав двусветным центральный зал – «салон по-итальянски», создав проект Дубового кабинета* и пр.).

Доменико Трезини (ок. 1670—1734) был одним из тех архитекторов-иностранцев, которые, приехав в Россию по приглашению Петра I, оставались здесь до конца своей жизни.

Имя Трезини связано со многими сооружениями раннего Петербурга; ему принадлежат «образцовые», то есть типовые проекты жилых домов, дворцов, храмов, различных гражданских сооружений.

Лучшим и наиболее значительным творением Трезини является знаменитый *Петропавловский собор*, построенный в 1712-1733 гг. Это базиликальная, трехнефная по композиции церковь со свободным «зального характера» внутренним пространством. Самая замечательная часть собора — его устремленная вверх колокольня. Так же, как и Меншикова башня Зарудного в своем первоначальном виде колокольня Петропавловского собора увенчана высоким шпилем, завершенным фигурой ангела. Горделивый, легкий взлет шпиля подготовлен всеми пропорциями и архитектурными формами колокольни; продуман постепенный переход от собственно колокольни к «игле» собора. Колокольня Петропавловского собора была задумана и создана как архитектурная доминанта в ансамбле строящегося Петербурга, как олицетворение величия русского государства, утвердившего на берегах Финского залива свою новую столицу. Интерьер храма высок, светел, убраным живописными панно и золоченой резьбой. Резной иконостас, исполненный архитектором и скульптором И. Зарудным в Москве (1722-1726), похож на торжественную триумфальную арку.

Трезини исполнил также *Петровские ворота Петропавловской крепости (1707-1708 гг. – в дереве, 1717-1718 гг. – переведены в камень)* – парадный въезд со стороны главной Троицкой площади в честь побед России в Северной войне. Ворота напоминают античную триумфальную арку с двумя нишами по сторонам и украшены статуями Беллоны и Минервы и рельефами.

Трезини спроектировал и построил здание *Двенадцати коллегий (1722-1742)* (при участии М. Земцова) – главное административное здание страны (ныне – Ленинградский университет). Оно обращено к Неве боковым фасадом, а главным – к Петропавловской крепости. Единое здание расчленено на 12 ячеек – «коллегий», корпусов, каждое с самостоятельной кровлей и ризалитом, соединенных единым коридором и галереями первого этажа, из которых до нашего времени сохранилась лишь одна. Пилястры, объединяющие два верхних этажа, придают цельный характер всему зданию.

Трезини строил и *Летний дворец Петра в Летнем саду (1707-1712)*, простое прямоугольное двухэтажное здание с высокой кровлей. Стоящий на самом берегу у слияния Невы и Фонтанки, дом имел небольшой бассейн,

сообщавшийся с Фонтанкой и дававший возможность попадать в помещение прямо с воды. По фасаду Летний дворец украшен расположенными между окнами первого и второго этажей барельефами, исполненными Шлютером и его командой. Летний сад с его скульптурами, гrotтами и фонтанами являет пример одного из первых регулярных парков России.

Здания, построенные Трезини, способствовали формированию характерных приемов нового стиля, получившего название «русское барокко». Эти постройки отличались рациональностью планов и конструкций, а также умеренным пластическим убранством фасадов.

Крупнейшими русскими зодчими, творчество которых сложилось в процессе строительства Петербурга, были М. Земцов, И. Коробов и П. Еропкин.

Многообразной была деятельность **Михаила Григорьевича Земцова (1688—1743)**, работавшего вначале у Трезини и своим дарованием обратившего на себя внимание Петра I. Земцов участвовал во всех крупных работах Трезини (например, строительство здания Двенадцати коллегий); он завершил постройку здания Кунсткамеры, начатую архитекторами Г. И. Маттарнови и Г. Кьявери, построил *церкви Симеона и Анны, Исаакия Далматского* и ряд других сооружений Петербурга. *Кунсткамера (1718-1734)* – первый русский музей – строили несколько архитекторов по очереди. Завершил работы Земцов. Завершающая здание башня предназначалась для астрономических наблюдений, большие залы на втором и третьем этажах предназначались для естественно-исторических коллегий и библиотеки.

Видным градостроителем начала века был **Петр Михайлович Еропкин (ок. 1698—1740)**, давший замечательное решение трехлучевой планировки Адмиралтейской части Петербурга. Проводя большую работу в образованной в 1737 г. «комиссии о Санкт-Петербургском строении», Еропкин ведал застройкой и других районов города. Его деятельность оборвалась самым трагическим образом. Архитектор был связан с группой Воинского, выступавшей против Бирона. В числе других видных членов этой группы Еропкин был арестован и в 1740 г. казнен.

Иван Кузьмич Коробов проводил большие работы в Адмиралтействе (1730-е г.г.). Им была возведена знаменитая *золоченая Адмиралтейская игла*.

В это время возникает новый тип усадьбы, пример которой представляет Меншиковский дворец на Васильевском острове (арх. Фонтана и Шедель). Усадьба включала в себя новый каменный дворец, старый деревянный, церковь, обширный регулярный сад позади новой постройки. Меншиковский дворец представляет собой трехэтажное здание на высоком цоколе, украшенное пилястрами, балконом, скульптурой на парапете. Это было одно из крупнейших каменных сооружений петровского Петербурга. В интерьере нового дворца были использованы лучшие достижения итальянской и французской архитектуры: одиннадцать типов сводов, анфиладное расположение комнат. Некоторые из комнат были целиком облицованы голландскими изразцами или изразцами русского производства по голландскому образцу.

Частные дома стали строиться иначе. Они стали выходить фасадом уже не во двор, а на улицу и вместе с оградами и воротами создавали единую линию улиц и набережных.

Одновременно с городскими усадьбами шло строительство загородных резиденций, в основном по берегу Финского залива (Стрельна, Петергоф, Ораниенбаум).

Стиль архитектуры этого времени определить достаточно сложно. Исследователи отмечают, что в петровскую эпоху существовали зачатки всех стилей (как будто русское искусство примеряло на себя разные одежды), иногда совмещая черты и барокко, и рококо, и классицизма. Помимо стилевого разнообразия благодаря приглашенным иностранным мастерам существовало и разнообразие национальных манер, различных школ и качества исполнения. Ранний Петербург тяготеет к суровым, строгим голландско-немецким вкусам, к северной архитектуре. К концу жизни Петра наблюдается тяготение к нарядным праздничным формам французского барокко. Точнее было бы сказать, что в русской архитектуре шло слияние европейских стилистических приемов – как бюргерско-рассудочного северного барокко – через Трезини (строгая симметрия и уравновешенность композиции, сдержанность декора), так и изящного придворно-аристократического – через Леблона (изысканность декоративных деталей при всей их сдержанности, приверженность к высоким «мансардным» кровлям) – в традициях древнерусскими, прежде всего «нарышкинского» стиля, сказавшимися хотя бы в многоцветии окраски зданий. Не только в архитектуре, но и в других сферах происходило «выравнивание» русской художественной культуры и постепенно создавался национальный стиль русского барокко. В петровскую эпоху мы говорим о раннем барокко или о петровском барокко, для которого характерна строгая симметрия масс и уравновешенность композиции. Планы сооружений этого времени отличались относительной простотой и структурной четкостью. Специфические барочные мотивы распространялись в основном лишь на некоторые детали декоративного порядка (рисунок фронтонов, наличников окон и дверей и т.д.) Истинное русское барокко, соответствующее и параллельное общеевропейскому, но сумевшее сохранить свою национальную окраску, свою связь с национальным прошлым. Все-таки относится к архитектуре середины столетия и связано с именем Б.- Ф. Растрелли и его окружением.

Литература

1. Бирюкова Н.В. История архитектуры: Учебное пособие. – М.: ИНФРА-М, 2005.
2. Гуляницкий Н.Ф. Архитектурное наследие. - М.: Стройиздат, 1995.
3. Зитте К. Художественные основы градостроительства. - М.: Стройиздат, 1993
4. Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. – М., 2003.

ТЕМА 2: ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО 1-ой половины XVIII ВЕКА

План:

1. Живопись: ведущие мастера и их работы.
2. Б. Растрелли – первый русский скульптор.
3. Графика и ее особенности в петровскую эпоху.

1. Живопись: ведущие мастера и их работы

Переход от старого к новому, процесс усвоения в короткий срок европейского языка и приобщения в опыту мировой культуры особенно заметны в живописи петровского времени. В это время на смену иконописи с ее культовым назначением, религиозной тематикой и условностью изобразительного языка в русской художественной культуре утверждается живопись как светское искусство, стремящееся передать облик реальной действительности. С началом XVIII в. главное место в живописи начинает занимать картина маслом на светский сюжет.

Наибольшим достижением русской живописи XVIII в/ был портрет, в котором художественно воплотилось новое понимание ценности человеческой личности, выдвинутое потребностями преобразовывающегося русского государства. Развивались все его разновидности: камерный, парадный, в рост, погрудный, двойной. Это объясняется тем, что в XVIII в. проявился исключительный интерес к человеку. Конечно, портретный жанр не был абсолютным новшеством в искусстве XVIII в. Ему предшествовали разнообразные типологические варианты, известные предшествующему веку: исторический портрет, парсуна. Влияние Древней Руси чувствуется еще в статичности позы портретируемой модели, плоскостной трактовке формы, интересу к орнаменту.

В такой манере написана Преображенская серия портретов (8 шт. – основа серии) для Преображенского дворца под Москвой, исполненных с лиц, участвовавших во «Всепьянейшем сумасброднейшем соборе всешутейшего князь-папы) – увеселительного сборища петровского времени. В этих работах видно напряженное внимание к человеческому лицу, к реалиям быта. Даже некоторое однообразие композиции большинства этих портретов не стирает яркой индивидуальности: Яков Тургенев, Андрей Бесящий, Александр Васильков и др. Анализируя живопись этой серии портретов, следует отметить, что в понимании глубины пространства, лепки объема, анатомической правильности в передаче человеческой фигуры, светотени, эта серия еще находится в прошлом веке. «Это последний, заключительный аккорд древнерусской живописи» отметила искусствовед Гаврилова.

Но постепенно портрет освобождался от традиций парсуны и схематизма иконописной манеры, начинал все глубже передавать внутреннее содержание человека. Уже в первой половине XVIII в. появились портреты, в которых правдиво запечатлены образы многих выдающихся современников.

Приглашенные Петром иностранцы помогли в формировании и усвоении западно-европейского художественного языка.

Иоганн Готфрид Таннауэр (1680-1737) познакомил русских мастеров с приемами позднего европейского барокко. В *портрете Меншикова* видна незнакомая русским мастерам барочная динамика, глубинность пространства, светотеневые контрасты. Меншиков представлен на фоне битвы, с фельдмаршальским жезлом в руке, в развевающейся мантии. Живописец умело передает множественность разных фактур: блеск лат, мягкость бархата мантии, шелковистость волос длинного парика. Изображение величественно и репрезентативно. Таннауэр становится придворным художником и пишет *портреты Петра I: профильный портрет, портрет на фоне Полтавской битвы* и др. Живопись Таннауэра построена на интенсивных цветовых сочетаниях, например, синего и красного с серебристо-белым, с сильными светотеневыми контрастами. Лепка формы энергичная, эффектная.

Георг Гзель (1673-1740) – художник натуралистического направления, оставивший для нас шедевры кунсткамеры. В искусстве Гзеля нет бравурности, победности и патетичности Таннауэра. Его работы просты, даже наивны. Среди них *портрет бородатой русской женщины за прялицей, портрет Великана Буржуа*. Портрет Великана не удался, не спасают даже и огромные руки на переднем плане, держащие некое подобие трубы или цилиндра. О цвете судить трудно, т.к. портрет плохо сохранился.

Луи Каравакк (1684-1754) познакомил Россию с искусством рококо. В *двойном портрете* предстают дочери Петра Анна (9 лет) и Елизавета (8 лет) в образе взрослых позирующих художнику моделей. Цветовые пятна крупные, яркие, присущи скорее русской живописи, изысканность и грациозность движений, жеманство жестов, театрализация изображения характерны для зарождающегося искусства рококо. В связи со стилистикой рококо Каравакк любит театрализованные преобразования, так внуки Петра Петр Алексеевич (Петр II) и Наталья Алексеевна предстают в виде Аполлона и Дианы.

Наиболее известными русскими портретистами начала века были **И. Н. Никитин (1690—1741)** и **А. М. Матвеев (1701— 1739)**.

Иван Никитич Никитин, сын священника, в юности преподавал арифметику и рисование. В 1716 г. был послан Петром I в Италию с целью завершения его профессионального образования, по возвращении на родину работал в Петербурге как портретист. Типичным ранним произведением Никитина является портрет племянницы Петра I Прасковьи Иоанновны, несколько напоминающий парсуну (плоскостность изображения, статичность композиции, локальность колорита). Однако художник передал здесь не только индивидуальные особенности физического облика модели, но и уловил черты определенного душевного склада, с определенным внутренним миром, чувством собственного достоинства. Все написано еще по принципу XVII в. – как художник «знает», а не как «видит», стараясь внимательно копировать, а не воспроизводить конструкцию формы. И складки – ломкие, прописаны белыми штрихами, немного напоминающими древнерусские пробела. На этом фоне совершенно неожиданно смело написана парча, с ощущением ее «вещности».

Одно из центральных произведений Никитина зрелой поры его творчества — *портрет Петра I*. Характеристика, данная Петру, здесь чужда ложной патетики. Лучше, чем где-либо в другом современном портрете, передано своеобразие той бурной эпохи: в Петре I ощущается суровая воля, направленная на служение интересам государства и способная в то же время в достижении своей цели прибегать к насилию. Художественный язык Никитина очень сдержан и конкретен. Композиция проста, отсутствуют столь обычные для европейского парадного портрета того времени символические аксессуары, все внимание сосредоточено на лице Петра.

К числу лучших произведений Никитина относятся также хранящиеся в Русском музее *портреты: «Напольный гетман», «Петр I на смертном одре», портрет С. Г. Строганова, канцлера Г.И. Головкина.*

На портрете наполеона гетмана изображен трагический образ находящегося как бы наедине с собой «думающего горькую думу» человека. Он небрежно облачен в коричневый с золотым позументом кунтуш с розовыми отворотами и свободно расстегнутую рубашку, волосы растрепаны. Глаза напряженно смотрят вглубь себя, красноречиво передавая мучительное состояние души. Мастер представил сложную психологическую характеристику модели.

Легко и естественно художник лепит форму, свободно и уверенно создает иллюзию пространства вокруг фигуры канцлера Г.И. Головкина в парадном портрете. Это поясное изображение, в котором большое внимание уделено регалиям: Андреевской ленте, голубому банту ордена Белого орла и пр. Все реально, осязаемо, написано широко и уверенно. Но по-прежнему для живописца главным остается лицо — с внимательным взором, немолодое, усталое лицо человека, познавшего все тайны двора. Художник передал внутреннее напряжение, душевная сосредоточенность. Общее композиционное решение, постановка фигуры в пространстве, красочная гамма близка портретам Никитина допенсионерского периода.

Т.о. портреты Никитина — вершина в истории развития русской живописи. Никому из его современников не удалось достичь такого глубокого проникновения в существо человеческой психологии, такого артистизма и высокого профессионального мастерства. Фон всегда носит несколько плоскостный, «иконный» характер, из которого выступает фигура. Все внимание сосредоточено на лице. Со смертью Петра наступает последний, трагичный период в жизни Никитина (арест — одиночка, наказание кнутом, каторга — помилование — смерть).

Вторым выдающимся портретистом начала столетия был **Андрей Матвеевич Матвеев**. Пенсионер Петра I (в 15 лет уезжает учиться в Голландию, затем — Фландрия, Антверпенская Королевская Академия — Рубенс — фламандская школа), как и Никитин, он после приезда из-за границы занял на родине положение одного из ведущих мастеров. Матвеев сыграл большую роль как руководитель «живописной команды Канцелярии от строений» — организации, выполнявшей ответственные государственные заказы, связанные с декорированием церквей, дворцов и различных увеселительных построек как в

самом Петербурге, так и в его окрестностях, — и сам участвовал в их исполнении. Он исполнил декоративные росписи для Петропавловского собора, Зимнего дворца, зал Двенадцати коллегий и др. зданий, пишет иконы для церкви Симеона и Анны на Моховой. Но монументальные росписи не сохранились. До нас дошли только станковые произведения Матвеева. Задушевность, простота, доверчивость и открытость — главные черты его работ. Для живописи Матвеева характерна прозрачность, тончайший переход от изображения к фону, нечеткие светотеневые градации и растворяющиеся контуры.

К произведениям Матвеева относятся несколько сохранившихся полотен. «Аллегория живописи» — первое русское произведение станкового характера на аллегорический сюжет. Небольшого формата картина несет в себе отпечаток фламандской школы позднего барокко и выявляет большое колористическое дарование художника. Небольшой этюд, изображающий Венеру с Амуром, доказывает хорошо усвоенные уроки в духе Пуссена. Манера письма тонкая, деликатная. Интересны портреты Матвеева. Первый из них — *портрет Петра I в немуаровой ленте (ок.1725)*, затем *парные портреты князя Голицына и его жены*. Парные портреты исполнены в традиционной композиции живописного овала в прямоугольнике. Интерес представляет портрет кн. Голицыной, которой во время создания портрета было уже много лет. Исследователи считают, что Матвееву удалось передать характер модели — «бабы пьяной и глупой». При всей парадности изображения перед нами женщина, прожившая жизнь, полную унижений. По воле Петра она была шутихой Екатерины I. Ни Петр, ни Екатерина не могли простить ее участие в деле царевича Алексея, и только после их смерти княгини вернули ее доходы. Матвееву удалось в лице Голицыной выразить недоумение, обиду и жалобу. Взгляд ее представляется грустным и усталым, в лице — тончайшая смесь брюзгливости и детской незащищенности, и это тем необычно, что сохранена форма парадного портрета: разворот плеч, гордо посаженная голова, необходимые аксессуары одежды. Не осуждение, а сочувствие к изображенной модели передал нам художник.

Самая известная работа Матвеева «Автопортрет с женой» (1729). Матвеев первый из русских художников создал образ дружественного и любовного союза. Старомосковское искусство не решалось затрагивать сокровенные чувства. Композиция портрета проста, но весьма продумана. Фигуры размещены по центру, модели смотрят спокойно и благожелательно. Мужчина как бы выводит свою жену вперед и поворачивает ее к зрителю, чтобы зритель обратил внимание на женском лице. Диагональное движение от правого плеча женской фигуры, которой легко касается мужская рука, ведет к нижнему правому углу полотна, где руки встречаются. Мастеру удалось создать портрет, в котором и композиция, и рисунок, и колорит, выдержанный в красновато — коричневой и серо-зеленой простой и благородной гамме, подчинены единому замыслу.

Русская живопись в лице Никитина и Матвеева демонстрирует замечательное овладение приемами западноевропейского мастерства при

сохранении национального духа (строгость, аскетичность никитинских образов, тонкость и задушевность матвеевских).

2. Б. Растрелли – первый русский скульптор

Процесс «обмирщения» и освоения новых методов в скульптуре происходит медленнее, чем в других видах искусства. Круглая скульптура очень долго воспринималась как языческие «болваны». В течение восьми веков существования Древней Руси развивался только рельеф: чаще – низкий (Киев, Чернигов, Москва, Владимир и Суздаль), реже – высокий (Владимир и Суздаль). Существовала, правда, деревянная скульптура в ряде регионов Руси, но она была по преимуществу религиозного содержания. Поэтому в становлении этого вида искусства заметную роль сыграли иностранные мастера, приглашенные Петром I, а ряд русских мастеров были посланы за границу на учебу.

Знакомство с западноевропейской скульптурой осуществлялось и благодаря закупкам за границей произведений позднего барокко, скульптур мастеров круга Бернини, а иногда даже и античных. Так, в Риме была куплена знаменитая Венера, архетип которой восходит к Афродите Книдской Праксителя.

Резные иконостасы, рельефы Меншиковой башни подготовили русских людей к восприятию скульптуры светского характера.

Впервые русская скульптура светского характера появилась в 1696 г. на въездных воротах Большого Каменного моста в Москве. Это были громадные, вырезанные из дерева фигуры Марса и Геракла.

С петровской эпохи начинается развитие всех направлений и жанров скульптуры: монументальной (как круглой, так и рельефной), садово-парковой, скульптурного портрета, медальерной пластики.

В начале XVIII в. особенное распространение получает монументально-декоративная пластика, особенно такой ее вид, как садово-парковая скульптура (статуи, барельефы, декоративные вазы из всех материалов – дерево, мрамор, свинец, медь и пр.). Примеры такой скульптуры есть в Летнем саду и Петергофском парке, в Стрельне, Ораниенбауме, Царском Селе. К 1710 г. в Летнем саду было более 30 больших статуй, собрание которых обогатилось к 1722 г. лучшими произведениями итальянской скульптуры (Бонацца «Ночь», «Полдень», «Закат», Баратта «Мир и Победа» и др.) Некоторые статуи и скульптурные группы заказывались специально. Покупались и антики (Венера Таврическая), но чаще всего делались копии со знаменитых античных статуй. Так или иначе – в подлинниках или копиях – но происходило знакомство русских людей с европейской круглой скульптурой.

Скульптура Летнего сада была представлена не только скульптурными группами и бюстами знаменитых философов, ученых, римских императоров и полководцев, но и чисто декоративной пластикой фонтанов, гротов и пр. Особенно этим славился и Петергоф («Адам и Ева», Шахматная гора, Руинный каскад и т.д.).

Современными исследователями установлено, что не только в скульптуре Летнего сада, но и в рельефах Летнего дворца Петра 1 или Большого каскада Петергофе была сознательно выражена и воплощена идея тематических циклов. Излюбленными образами петровского времени были именно мифологические образы, связанные с морем: прежде всего Нептун и разные морские чудища.

Как и в живописи, в процессе «обмирщения» скульптуры много сделали приглашенные Петром на работу иностранцы. Это первые по времени рельефы Петровских ворот Петропавловской крепости, скульптуры в нишах ворот, сделанные Н.Пино. Исполненные до решающих побед в Северной войне они отражали веру и надежду русских людей на победу. Затем это 14 вертикальных декоративных панно Дубового кабинета Большого Петергофского дворца, исполненные по эскизам и моделям также Пино, аллегии и символы которых раскрывают и прославляют военную и государственную деятельность Петра. Это также 29 сюжетных барельефов по эскизам А. Шлютера, исполненных частично им самим и частично его учениками на фасадах Летнего дворца в Летнем саду, аллегорически прославляющие морские победы России, ее утверждение на берегах Невы и Балтики, и изображение Минервы в окружении военных атрибутов – над входом.

Анализ памятников монументально-декоративной пластики позволяет сделать вывод о том, что в основном скульпторы использовали горельеф, причем такой, в котором допускается сильный отрыв пластических объемов от фона. В тех же случаях, когда мастера создают низкий рельеф (барельеф), они охотно пользуются типом живописного рельефа, в котором как в картинах чередуются планы, передается перспективное сокращение предметов, используются элементы пейзажа.

Своеобразным разделом декоративной пластики является резьба деревянных иконостасов. Особенно интересны работы Ивана Зарудного. И крупнейшая из них – иконостас Петропавловского собора. Традиционная иконостасная стена превращена в пышную триумфальную арку. Отделка – архитектурные детали, изображения человеческих фигур, различные декоративные мотивы (драпировки, шнуры, кисти и т.д.)

Все вместе представляло определенный этап в изучении общеевропейских приемов пластического искусства. Но это были в основном произведения, непосредственно связанные с архитектурой, убранством ее экстерьера или интерьера, так называемая архитектурно-декоративная пластика, чисто «декоративная скульптура».

Рождение светской круглой скульптуры, монумента, конного монумента, скульптурной группы в русском искусстве начала 18 века связано с именем **Бартоломео-Карло Растрелли**, Растрелли-отца, или Растрелли Старшего. Флорентиец по происхождению, работавший в Риме и Париже, воспитанный в традициях берниниевского барокко, Растрелли приехал в Россию вместе со своим сыном в 1716 г. и обрел здесь свою вторую родину. Договор с ним включал выполнение самых разнообразных заказов. Он работал и как архитектор, и как скульптор в разных жанрах – от скульптур до фонтанов и театральных декораций. Но как архитектор Растрелли был оттеснен Леблонем.

Как скульптор Растрелли участвовал в украшении петергофского Большого каскада, в создании модели триумфальной колонны в память Северной войны, а после смерти Петра и в его честь и память (но замысел не был завершен, все ограничилось моделью).

Но самое замечательное в наследии Растрелли – портреты.

Первая скульптурная работа в России – *бюст Меншикова (1716-1717)* – внешне эффектный, несколько театральный, величественный образ ближайшего сподвижника и любимца Петра. На портрете, исполненном в типично барочных формах, с винтообразным разворотом торса (линия плеч противоположна повороту несколько приподнятой головы) Меншиков выглядит надменным, энергичным, волевым. С характерной для барокко внимательностью к разности фактур материалов скульптор передает доспех с изображенными на нем рельефными батальными сценами, развевающую мантию, звезды и ленты орденов.

Много работал над образом Петра. Создал *бюст Петра (1723-1730)*. Как и изображение Меншикова, бюст императора представляет типичное произведение барокко: это динамическая композиция с подчеркнутой пространственностью, с тем же винтообразным разворотом торса, со светотеневыми контрастами пластических масс, с их живописностью и неперенным акцентом на множественности фактур – мягких развевающихся волос (не парика), кружев жабо, металла лат, муара ленты Андрея Первозванного. Все это полно напряженного динамизма, все подчеркнуто неукротимую энергию, несгибаемую волю необыкновенного человека. Это скорее образ эпох, а не конкретного человека, и эта обобщенность придает бюсту черты монументальности. Художественная оценка Петра как исторической личности позволила Растрелли создать образ подлинного героизма и величия, большой внутренней силы.

Бюсту предшествовала большая работа с натуры, была создана восковая скульптура, гипсовый слепок с восковой маски, снятой с живого Петра, поэтому благодаря скульптуре мы имеем иконографически точное свидетельство того, как выглядел Петр.

Бюсты Растрелли – начала развития русского скульптурного портрета.

Долгие годы Растрелли работал над *конным монументом Петру I*. Он отходит здесь от барочных традиций и создает образ полководца, триумфатора в традициях, начало которых лежит еще в римском памятнике Марку Аврелию.

Вместо барочной сложности движения для монумента характерна свободная постановка фигуры, четкость и строгость силуэта, органическая слитность пластических масс с пространством, лаконизм, законченность и определенность всех форм. Растрелли создал образ исполинский образ, олицетворяющий торжествующую и победоносную Россию, образ героя, совершившего исторический и национальный подвиг – ее преобразование.

Судьба памятника драматична: при жизни Растрелли была сделана модель в натуральную величину, отливку производил уже его сын. После смерти Елизаветы о памятнике забыли, и лишь при Павле I монумент был поставлен у Михайловского замка, где находится и по сей день.

Расцвет монументальной русской скульптуры начинается с первого русского монумента, это также самое значительное произведения позднего периода творчества Растрелли – *монументальная группа «Анна Иоанновна с арапчонком» (1732-1749)* - один из ярчайших памятников по цельности и исторической верности художественного образа и пластической выразительности. Она создана в традициях парадного портрет. Введение в композицию фигуры арапчонка, столь характерного персонажа придворного быта XVIII в. была необходима скульптору для пластического равновесия масс. Арапчонок соединил парадный и жанровый мотивы монумента, а также позволил мастеру усилить впечатление от «каменноподобной» фигуры императрицы, в образе которой как бы слились воедино азиатский деспотизм и изощренную роскошь западноевропейского антуража. Здесь дана точная индивидуальная характеристика императрицы, правдиво раскрыта сущность человека, передано глубокое проникновение в мир русской жизни, в удивительные контрасты XVIII столетия (*«престрашного была взору, отвратное лицо имела, так была велика, что когда между кавалеров идет, всех головою выше и чрезвычайно толста»* Шереметева). Для монумента характерна ювелирная отделка поверхности бронзы; пышность костюма, обилие украшений придают монументу нарядность.

Для полноты картины развития светской скульптуры в петровское время необходимо упомянуть о мелкой пластике (пластике малых форм) – о медальерном искусстве. Как и в графике петровской поры, в медалях запечатлевались важнейшие исторические события и люди. Надписи на русском языке делали вполне понятным изображаемое. Медали были разных типов: памятные (в честь побед в Северной войне, Ништадского мира, основания Петербурга и пр.), наградные и персональные. Иногда текст на медали заимствовался из речи царя или эпистолярной. Медали посылали к европейским дворам и преподносили разным официальным лицам. Центром производства медалей в Москве был Денежный двор и Оружейная палата, в Петербурге их стали производить Адмиралтейский, а затем Петербургский монетный дворы.

3. *Графика и ее особенности в петровскую эпоху*

Графика – самый оперативный вид искусства, быстро откликающийся на все события времени и в петровскую эпоху пользовалась особым успехом. Это тот вид искусства, в котором наиболее непосредственно, ярко и наглядно предстали изменения в русской жизни во всех ее сферах, отразив конкретные события многотрудной, но и победно-ликующей эпохи Петра. По технике это, прежде всего, резцовая гравюра – старая русская традиция, восходящая к мастерским Оружейной палаты XVII в., и новая техника – офорт, чаще – офорт и резец.

Большие работы запечатлели победы русского оружия на море и на суше, торжественные въезды в города, сами виды городов, фейерверки в честь славных викторий, портреты знаменитых людей.

Графика всегда, а в петровское время особенно, имела большое практическое значение. Без гравера не могли быть исполнены учебники, атласы, глобусы, календари, пособия, руководства и другие светские издания из разных областей знания, планы городов и пр. В календарях помещались гравюры, поясняющие текст, в книгах – «портреты» великих людей. Петровское время – период интенсивного сложения первых значительных библиотек не только царских особ и высших кругов знати, но и более простых по положению людей. Книжной иллюстрации в современном понимании этого слова в петровское время еще не было, поэтому книги украшали гравюрами.

Развивались такие виды гравюры, как «ведута» – вид города, «баталия» – сражения и «фейерверки» – праздничные огни. Большая станковая гравюра – эстамп, - отображающая все главные события времени, морские и сухопутные баталии, ведуты «новозавоеванных» городов и строящегося Петербурга, триумфы и «огненные потехи», триумфальные арки и другие различные сооружения в честь побед, коронаций, тезоимениств, а также отдельные архитектурные памятники в разные этапы их создания, являлась носителем богатейшего исторического материала. Портреты в этом разнообразии жанров занимает более скромное место, ибо в отличие от тематической и видовой гравюры является репродукционным, т.е. исполненным с какого-нибудь, обычно живописного, образца, «оригинала». Портретное изображение часто входит в общие тематические композиции, в титульные листы и фронтисписы некоторых изданий. Появляется портрет как таковой, но тоже исполненный с какого-либо образца (с портретов художников).

Известные граверы того времени: иностранцы Адриан Шхонебек, Питер Пикарт, русские – Алексей Ростовцев, бр. Зубовы Алексей и Иван.

Адриан Шхонебек – голландский мастер. Его ученики – бр. Зубовы и Пикарт. Первый офорт Шхонебека в России – «*Осада Азова*», динамичный и свободный. *Изображение корабля «Предестинация»* - фиксационный чертеж, превращенный в художественное произведение.

Питер Пикарт – голландский мастер, возглавлял Походную гравировальную мастерскую, после смерти Шхонебека, отчима, руководил гравировальной мастерской Оружейной палаты. Работы Пикарта – «*Вид Петербурга*», *портрет Менишкова на коне*, «*Вид Москвы от Каменного острова*», «*Усадьба графа Головина в Москве*», *виды монастырей Новодевичьего, Даниловского, Симонова*.

Но, несмотря на большой вклад иностранных мастеров в развитие гравировального искусства, истинное лицо графики первой половины XVIII века определили русские мастера.

Алексей Зубов (1682-1751) по праву считается первым бытописателем Петербурга. В его работах преобладает лаконичный штриховой рисунок, большую роль играет оттенок самой белой бумаги; композиция проста, логична, ясна. Все пространство в ведутах и баталиях Зубова чаще всего разделено на три плана. В ведутах на первой плане разыгрывается жанровая сцена, второй план занят водной гладью и на третьем предстает изображение архитектуры, которая и дает название всей гравюре. Название, сохраняя

традиции XVII в., размещается в развернутой, как свиток, ленте наверху, среди облаков. Почти обязательный мотив зубовских гравюр - корабль: обволакиваемый клубами дыма – в баталиях, или нарядно плещущий парусами на ветру – в ведутах.

Самая большая и одна из наиболее известных работ Зубова «*Панорама Петербурга*» (1716) изображала длинный ряд домов по набережной, взятых преимущественно с фасада, а на переднем плане – большие и малые корабли на Неве. Сохранилось всего четыре экземпляра этого знаменитого произведения, это связано с тем, что город быстро рос, менялся и уже совсем не соответствовал тому облику, который воспроизвел Зубов. Гравюра в свое время была подарена Петру I как лучший образец гравировального искусства, прославлявший молодую столицу России – Санкт-Петербург. Панорама Петербурга показана очень широко: здесь есть и постройки Васильевского острова, Петропавловская крепость, здания Петербургской стороны, набережная Фонтанки и пр. Нева награвирована двумя планами. Первый – более темный, с подробной прорисовкой волн и гребешков пены; второй – светлый, где легкими штрихами только намечается поверхность воды. По Неве плывут корабли. Особенности снаряжения и корабельной оснастки переданы с чертежной точностью.

Над панорамой города почти две трети площади гравюры занимает небо с клубящимися облаками. В центре награвирован огромный картуш в виде широкой развевающейся ленты, на которой по-русски и по-латыни написано: «Санкт-Питер Бурх». Эту ленту поддерживают ангелы и фигуры трубящих Слав. Картуш выделяется на гравюре как светлый и радостный аккорд.

Гравюра огромных размеров: длина – 2,5 м., ширина – 1 м., исполнена на четырех листах и четырех полулистах офортом и резцом и имеет подпись. Зубов предстает мастером, точно следовавшим натуре. Из многочисленных позиций на берегах Невы он выбрал такое место, откуда не только были видны многие лучшие постройки Петербурга того времени, но и они могли быть представлены на гравюре самым выгоднейшим образом, подчеркивая уже тогда красоту незабываемого города.

В гравюре много достоинств. Так, Зубову удалось гравюру огромных размеров скомпоновать таким образом, что она смотрится как цельная композиция. Чертежная строгость и достоверность изображения кораблей не утомляет нас однообразием, потому что Зубов увлеченно рисует разные типы судов, оживляет их показом деятельности матросов, свободно располагает корабли на водном пространстве.

«Панораму Петербурга» дополняют 11 гравюр с видами Петербурга и его загородных дворцов, крепостей и т.д. (сделаны Зубовым и Ростовцевым).

Первым изображением морского сражения была работа Зубова «*Баталия близ Гангута*». Гангутскую баталию гравировали три различных художника: Зубов, Пикарт и Бакуа (француз). Пикарт гравюрует не само сражение, а показывает почти топографическую схему района у мыса Гангут. Бакуа показывает картину битвы с высоты птичьего полета, это ясное, но довольно сухое изображение. Гравюра Зубова в отличие от гравюр иностранных

мастеров, динамична и выразительна. Исход боя решила абордажная схватка русских и шведских кораблей. Именно этот решающий момент всего упорного и кровопролитного сражения Зубов сумел почувствовать, понять и художественно изобразить на своей знаменитой гравюре.

Он полностью отказался от передачи плана сражения. Взгляд Зубова отмечает кульминационный момент всей битвы – нападение русских галер на флагманский корабль шведов. Никаких схем, никаких диспозиций нет в его работе. В первой части гравюры неуклюже развернулся огромный трехмачтовый шведский корабль, вокруг него несколько шведских галер, а с левой стороны, занимая две трети водного пространства, ровным строем несутся остроносые русские суда. На линии их движения стоят шведские корабли. Гравер изображает самый миг столкновения, и это придает всей гравюре необычайный динамизм и энергию. И хотя до сигнала победы далеко, чувствуется, что нападающие победят. Это ощущение от всего композиционного построения гравюры, которое так умело нашел гравер. Гравюра Зубова, на которой видны дерущиеся матросы, тонущие люди, пожар, вспыхнувший на шведском корабле, кажется даже, что слышен грохот орудийных залпов и столкнувшихся судов, значительно глубже выражает дух петровского времени, чем работы граверов-иностранцев.

Зубов точно передал все подробности морского сражения, и по его гравюре мы можем судить, что он был не только талантливым художником, но и много знающим, образованным человеком.

Опыт создания этой гравюры отразился и при работе над «*Баталией при Гренгаме*». В первую очередь он сказался в композиционном решении самого пластического пространства листа, которое впечатляет нас широким панорамным охватом неоглядного вида моря, расстилающегося перед зрителем в далекой перспективе, вплоть до сливающегося перед зрителем в далекой перспективе вплоть до сливающейся с высоким облачным небом и утопающей в нежной серебристой дымке линии горизонта.

Этот панорамный вид существенно отличает «*Баталию при Гренгаме*» от «*Баталии при Гангуте*». Решение пространства, его глубина, прозрачная, но реально ощутимая световоздушная среда, наполняющая изображение «*Баталии при Гренгаме*», богатство светотеневых нюансов гравюры делают эту работу Зубова выдающимся произведением русского изобразительного искусства XVIII века. Гравер мастерски владеет иглой и резцом. Им используются штрихи разной глубины и длины, что прекрасно передает объем и перспективу. Перспективное построение этого офорта такого. Что картина сражения показана художником в некотором отдалении и с высокой точки зрения. Все эти приемы – перспективное совращение размеров кораблей, изображение неба и моря, высокий горизонт и обрамляющая гравюру своеобразная рамка – создают удивительное ощущение глубины и широты пространства, наполняют гравюру светом и воздухом.

Среди работ Зубова встречаются жанровые гравюры, такие как «*Свадьба Петра I и Екатерины I в Зимнем дворце*» и портреты (*портрет императрицы*

Екатерины I, конный портрет Петра I, портреты жены и дочери Меншикова).

Иван Зубов был более архаичным мастером, чем его брат. Это особенно видно в его ранних работах. Но затем под руководством Шхонебека он осваивает европейские приемы гравирования и композиции, и его работы становятся по-барочному динамичными. Иван исполнял в основном гравюры с видами Москвы, а также триумфальных ворот, бота Петра I, портреты Петра I, Петра II.

Алексей Ростовцев много работал в жанре фейерверка, «огненной потехи», или «потешных огней», устраиваемых в честь какого-либо знаменательного события. «Фейерверк», как правило, изображал не только иллюминацию как таковую – столбы огня причудливого рисунка, но и весь антураж того места, где это происходило – с пирамидами, аллегорическими фигурами, обряженными в античные одеяния богами и богинями. Иногда листы с изображением фейерверка раскрашивались от руки.

Таким образом, эпоха Петра дала стимулы дальнейшему историческому движению России и русской культуре. Человек обретал новое мироощущение и начинал создавать новое искусство.

Литература

1. Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. – М., 2003.
2. Мир русской культуры. – М.: ВЕЧЕ, 1997.
3. Ракова М.М. Изобразительное искусство – М.: Искусство, 1991

ТЕМА 3: ИСКУССТВО середины XVIII ВЕКА

План:

1. Общая характеристика исторической ситуации, и ее влияние на развитие искусства.
2. Архитектура середины XVIII века и ее особенности. Ф.-Б. Растрелли: обзор творчества.

1. Общая характеристика исторической ситуации, и ее влияние на развитие искусства

Годы после смерти Петра были мало благоприятны для развития русского искусства. Начинается полоса дворцовых переворотов. Ключевский писал, что «престол был отдан на волю случая и стал его игрушкой». А один из иностранных посланников так отозвался об этом времени: «Все непостоянство мира е может сравниться с непостоянством русского двора». «Недостроенная храмина», как называли Россию после Петра, достраивалась уже не петровскому плану.

Это время - середина XVIII в. - условно делиться на два этапа: 30-е гг. - мрачное время правления Анны Иоанновны, засилья иноземцев, и 40–50-е годы – годы елизаветинского правления, некоторого смягчения нравов предыдущего времени, роста национального самосознания, поощрения всего отечественного, время сложения стиля русского барокко, знаменующего синтез всех видов искусства.

Царствование Анны Иоанновны – самое печальное десятилетнее правление в русской истории XVIII в. Это – «опасное и суетное время» (Артемий Волынский). Анна унаследовала от матери суеверие и самодурство, она была не образована и не воспитана, и все свои нравственные качества она распространяла и на управление огромной державой, не занимаясь делами, не интересуясь судьбой страны, отданной на откуп иностранцам. Как писали историки, тогда дворец и крепость стояли рядом и обменивались жильцами.

О внешности и характере императрицы Анна Иоанновна сохранились разные отзывы, порой противоположные. Для одних она «престрашна была взору, отвратное лицо имела, так была велика, когда между кавалеров идет, всех головою выше, и чрезвычайно толста». Приведенное свидетельство принадлежит графине Наталье Шереметевой, впрочем, оно небеспристрастно: по воле Анны она была вместе с мужем выслана в далекую Сибирь. Весьма деликатен в своем описании императрицы испанский дипломат герцог де Лириа: «Императрица Анна толста, смугловата, и лицо у нее более мужское, нежели женское. В обхождении она приятна, ласкова и чрезвычайно внимательна. Щедра до расточительности, любит пышность чрезмерно, отчего ее двор великолепием превосходит все прочие европейские. Она строго требует повиновения себе и желает знать все, что делается в ее государстве, не забывает услуг, ей оказанных, но вместе с тем хорошо помнит и нанесенные ей оскорбления. Говорят, что у нее нежное сердце, и я этому верю, хотя она и скрывает тщательно свои поступки. Вообще могу сказать, что она совершенная государыня...» Герцог был хорошим дипломатом – знал, что в России письма иностранных посланников вскрывают и читают.

Анна не поощряла пьянства, зато отличалась тем, что очень любила держать при дворе шутов, обожала всякие шутовские представления. Случалось, что императрицу в качестве шутов развлекали князья Рюриковичи и Гедиминовичи, хотя Анна и не принуждала их, – многие аристократы сами рвались служить и угодить императрице. Такое шутовство не воспринималось в то время как оскорбительное для дворянской чести.

Главную роль при дворе императрицы играл Эрнст Иоганн Бирон (1690–1772), мелкий курляндский дворянин, ее фаворит. Бирон не был человеком добрым, но и злодеем его нельзя было назвать. Он, случаем вознесенный на вершину власти, вел себя, как многие его современники, думающие о карьере, власти, богатстве.

Казни, кровь, четвертование, сожжение, отправление в ссылку с вырезанными ноздрями, пытки в Тайной канцелярии становятся привычным делом во времена Анны Иоанновны. А при дворе царит роскошь, превосходящая своим великолепием все европейские дворы, не исключая и

французского. Один за другим сменяются «машкерады», являвшие взору все виды искусства, служившее сказочно декорацией для блестящих празднеств. Искусство этого времени неуловимо носило черты мрачного величия, гнетущей тяжести, несмотря на все великолепие бесчисленных балов и иллюминаций. Дома, похожие на крепости, с массивной и неуклюжей мебелью, платья, ложившиеся огромными негнушимися складками, напыщенные, как их владельцы, украшения, усеянные камнями, - во всем до мелочей быта сказалось то, что соединилось в образе в образе самой Анны Иоанновны: смесь европейской роскоши с азиатской тяжеловесностью, вульгарной силой и варварской грубостью. Позже один из исследователей этого времени Ф.Ф. Вигель напишет свои знаменитые слова о том, что иностранцы при Петре нас учили, а при Ане мучили.

Однако дело Петра было начато. И как бы ни стопорились его начинания, общественная мысль продолжала развиваться и в это неблагоприятное время. Продолжается процесс формирования европеизированной послепетровской дворянской интеллигенции. В 1722 г. в Петербурге открывается Сухопутный шляхетский корпус («Рыцарская академия»), приготавливающий молодых дворян к государственной службе. Из стен его вышли А.П.Сумароков, М.М. Херасков. В это время первый русский поэт и просветитель Антиох Кантемир напишет свои знаменитые сатиры (напечатаны только через 18 лет после его смерти). Желчный обличитель нравов, Кантемир яростно боролся с надменностью, глупостью, интриганством, ханжеством, повторив судьбу многих талантливых правдолюбцев. Он умер в возрасте 35 лет, большую часть жизни проведя на чужбине.

В 1730 г. Василий Тредиаковский («выскачка», плебей, всеми помыкаемый и осмеянный, поэт-эрудит, выученик Сорбонны, в которую проник тайком, убежав из России) переведет роман Поля Тальмана «Езда в остров любви», ставший первым светским романом на эту тему в России. Сюжет незамысловат: главный герой Тирсис попадает на «остров любви», влюбляется в прелестную Аминту. Свои переживания – любовь, ревность, гнев – он описывает в письмах к своему другу. У истории этой счастливый конец – герой, забыв о коварстве возлюбленной, влюбляется сразу в двух красавиц. «Езда в остров любви» всегда привлекала внимание исследователей не столько своими литературными достоинствами (хотя автор – прекрасный переводчик), сколько тем, что это – первое любовное произведение, напечатанное на русском языке. Произведение, переведенное Тредиаковским, было встречено «в штыки», автор объявлен «первым развратителем русской молодежи». Сама молодежь встретила повесть по-иному – отрывки из нее были положены на музыку, с удовольствием распевались и переписывались.

В русской литературе усилиями Кантемира, Тредиаковского, Сумарокова и Ломоноса складывается в соответствии с развитием передовых европейских литератур первое большое литературное направление, которое стало господствующим на протяжении почти всего XVIII в. (до конца 60-х гг.) – русский классицизм. Классицизм обращался к античному наследию как к идеальному образцу. Сложился во Франции, в XVIII в. был связан с

Просвещением, выражал гражданские идеалы. Классицизм стремился к выражению большого общественного содержания, возвышенных героических и нравственных идеалов (главные темы – конфликт общественного и личного начал, долга и чувства). Государственные интересы, долг перед отечеством должны преобладать над частными, личными интересами. В противовес религиозному, средневековому мировоззрению высшим в человеке они считали его разум, законам которого должно быть полностью подчиняться и художественное творчество. В отличие от западноевропейского отечественный классицизм был теснее связан с просветительством, что приносило в литературу русского классицизма демократические черты.

Теоретиком классицизма в литературе по праву считают талантливого поэта и драматурга А.П.Сумарокова. Созданная им школа развивала жанры сатирической и лирической поэзии. Сумароков – дворянин, монархист, крепостник, но будучи идеологом передового просвещенного дворянства, он выступал со страстным обличением «знатной черни». Сумароков – выдающийся драматург, автор первых русских стихотворных трагедий («Хорев», «Синав и Трувор», «Семира», «Дмитрий Самозванец» и др.), комедий, либретто двух опер и балетов. Для его произведений характерна национально-патриотическая тематика, гражданский пафос, элементы реализма и народности. Сумароков провозгласил равноценность всех жанров литературы и сам пишет во всех поэтических арах. Наиболее интересны его «притчи» – басни и песни, оказавшие значительное воздействие на творчество современников и поэтов следующих поколений.

*Нечаянно стихи из разума не льются.
И мысли ясные невежам не даются.
Коль строки с рифмами, стихами то зовут.
Стихи по правилам премудрых муз плывут.
Слог песен должен быть приятен, прост и ясен,
Витийств не надобно; он сам собой прекрасен.
Чтоб ум в нем был сокрыт и говорила страсть,
Не он над ним большой: имеет сердца власть.*

(«Эпистола о стихотворстве» А.Сумароков)

Искусству нужна гармония разума и сердца – это лейтмотив всего творчества А. Сумарокова.

Академия наук также сыграла большую роль в развитии общественной и научной мысли. Вопреки суровому времени правления Анны Иоанновны Академия превращалась в солидное научное и художественное заведение со Словопитной и Словорезной, Инструментальной и Гравировальной палатами, с Физической камерой, Переплетной и Книжной лавкой, с типографией, печатавшей на русском и немецком языках, из которой выходили учебники, словари, карты, планы городов; здесь печатались «Санкт-Петербургские ведомости». При Академии наук существовала библиотека, основой для которой явилась библиотека Петра Великого. При Академии существовала

гимназия, а также Кунскамера с Анатомическим театром и грандиозным музеем. Здесь работали в царствование Анны Иоанновны многие известные ученые: математик Эйлер, астроном Делиль, историк Миллер, историк Татищев, попытавшийся в своем труде систематизировать 1000 лет истории России.

Приход к власти Елизаветы на волне русского национализма первое время возбуждал ложные, как вскоре оказалось, надежды на возвращение к допетровским порядкам. Такого рода настроения существовали как в Европе, где надеялись на самоизоляцию России и ослабление ее опасно возросшего международного влияния, так и в самой России, униженной засильем у власти немцев. Приверженцы старины, особенно среди православного духовенства, мечтали об изгнании всех иностранцев, а заодно о ликвидации Синода и восстановлении патриаршества. Елизавета не оправдала всех этих надежд, так как олицетворяла собой не старый – «московский», а новый – «петербургский» национализм, у истоков которого стоял ее отец. В то же время она пошла навстречу некоторым пожеланиям Русской православной церкви, оказавшей ей поддержку в ноябре 1741 г. Убрав иностранцев со всех ключевых постов в государстве, императрица вовсе не помышляла об изгнании из своей страны столь нужных ей иностранных специалистов. Зато она активизировала борьбу с раскольниками. При ней преследования раскольников приняли широкий наступательный характер. Вместе с тем Елизавета подтвердила верность основным принципам своего родителя в области взаимоотношений государственной власти и церкви, то есть сохранила Синод с его контролирующими церковью функциями и правами.

Государственная служба при Елизавете Петровне все в большей степени становилась дворянской привилегией (но вместе с тем и обязанностью). Представителям других сословий стало труднее продвинуться по служебной лестнице – в этом состояло одно из отличий политики Елизаветы от политики ее отца, возвышавшего людей не за «породу», а за личные качества.

Для внутренней политики Елизаветы было характерно сочетание двух параллельных линий – расширения дворянских прав и вольностей и усиления крепостной зависимости крестьянства. Дворянство давно возражало против обязательной и бессрочной службы, введенной для него Петром Великим. Надо сказать, от этой бессрочной службы в определенной степени страдало дворянское землевладение, поскольку хозяин земли сам фактически ею не занимался, проводя жизнь в армии или на гражданской службе.

Интересам развивавшегося помещичьего хозяйства отвечало решение набирать рекрутов в армию только с одной пятой территории Российской империи. Этим же интересам служили указы 1743, 1746 и 1758 гг., запретившие лицам недворянского происхождения приобретать в личную собственность как населенные имения, так и людей без земли. По инициативе П. И. Шувалова правительство несколько снизило размер подушной подати, которая разоряла не только крестьян, но и помещиков, поскольку последние вынуждены были выплачивать все крестьянские недоимки из собственного кармана. Несомненный социальный эффект приносили демонстративные «прощения»

недоимок неимущим налогоплательщикам, время от времени практиковавшиеся правительством.

Расширяя дворянские вольности, правительство Елизаветы одновременно активно содействовало закреплению крестьян. Дворяне получили право продавать своих крестьян, чтобы потом отдавать их в рекруты. В 1760 г. Елизавета предоставила помещикам право ссылать провинившихся крепостных в Сибирь с зачетом их как рекрутов.

Воцарение новой императрицы Елизаветы Петровны и ее двадцатилетнее правление не изменило ни форм государственного устройства, ни общественных отношений, и все-таки Россия 40-50 г.г. не похожа на Россию предыдущего десятилетия. И прежде всего Москва и Петербург, где были собраны лучшие творческие силы науки и где в основном проходила жизнь ведущих художников того времени. Историки 19 века называют эти годы «тихим, беззаботным житием». Елизавета Петровна «не прилежала к письменному делу», из всех искусств больше всего ценила пение, особенно церковное.

Но несмотря ни на что, это было время блистательного расцвета искусства, прежде всего архитектуры, и наук. Успехи добывались «нелегко и небезгрешно», и «туманно занималась заря русской школы просвещения». Изменения были: отменена смертная казнь, смягчились нравы, ушли в прошлое ужасы «бироновщины». А главное - росло национальное самосознание, чему, несомненно, способствовали и успехи России на международной арене. Ряд значительных побед в Семилетней войне показали миру, каким мощным самостоятельным государством является Россия.

Просвещение. В середине XVIII в. российская система образования отличалась сословным характером. Большинство основанные при Петре I школы стали дворянскими и выходцы из других сословий не могли обучаться в них.

В 1755 г. по инициативе М.В. Ломоносова и при поддержке И.И. Шувалова был создан Московский университет. Устав университета предусматривал преподавание на русском языке (в европейских университетах преподавание велось на латыни). В отличие от многих российских учебных заведений университет был открыт для выходцев из непривилегированных сословий. Университет состоял из философского, юридического и медицинского факультетов. Здесь не было непременно для Западной Европы богословского факультета.

Появились созданные И.И. Бецким благородные пансионы. Бецкой в духе идей Просвещения считал основой человеческой природы воспитание. Он рассчитывал дать воспитанникам, которые должны были находиться в пансионе с 5-6 до 18 лет, идеальное воспитание, чтобы впоследствии они также воспитывали своих детей. Таким образом, должна была появиться новая "порода людей". Намерения Бецкого не ограничивались только дворянством, но касались и других сословий. Бецкой впервые обратил внимание также на женское образование.

Среди русских ученых выдающееся место принадлежит крестьянскому сыну М.В. Ломоносову. Он поступил в 1731 г. в Славяно-греко-латинскую Академию, откуда был переведен в Петербургский университет при Академии наук, а затем направлен учиться в Германию. В 1745 г. он стал первым русским профессором, членом Академии наук. Ломоносов был ученым-энциклопедистом, достиг больших успехов в столь разных областях знания как математика, физика, химия, астрономия, языкознание, история и философия. А.С. Пушкин писал о Ломоносове: "Он создал первый университет. Он, лучше сказать, сам был нашим первым университетом". Ломоносовым был открыт закон сохранения материи и движения, сконструированы многочисленные оптические приборы. Ломоносов написал *Древнюю Российскую историю*, в которой спорил с норманнской теорией возникновения государства у славян, выпустил *"Российскую грамматику"*.

Общественная мысль. Общественная мысль XVIII в. развивалась под влиянием идей Просвещения. Всем идеологам Просвещения свойственно предпочтение медленного эволюционного развития, стремление с помощью новых законов сформировать новое гуманное общество.

Интересным мыслителем был приближенный Елизаветы Петровны И.И. Шувалов. Он предлагал ввести "непременные законы", направленные на поддержание "общего блага". Отчасти эта мысль опиралась на идеи Петра I о "службе" монарха. Но главный источник шуваловских проектов - взгляды французского философа-просветителя Монтескье, который считал, что монархия отличается от деспотии, что покоится на "основных законах", обязательных и для самого монарха.

По предложению Шувалова императрица должна была присягнуть в том, что будет соблюдать "непременные законы", а подданные - в том, что они будут наблюдать за тем, как монарх их соблюдает. Хотя подданными здесь именовались дворяне, это было бы значительным шагом к внедрению договорных отношений между властью и населением. Правительство даже в более поздние годы не решилось на обсуждение проекта Шувалова.

2. Архитектура середины XVIII в. и ее особенности. Ф.-Б.Растрелли: обзор творчества

30-е – начало 40-х гг. в архитектуре ознаменованы работой И.К. Коробова (1700/01–1747) над реконструкцией Адмиралтейства и созданием центральной башни с высоким золоченым шпилем (1732–1738), несущим флюгер в виде трехмачтового корабля, оставленным при перестройке здания А.Н. Захаровым уже в XIX веке; градостроительными планами П.М. Еропкина (ок. 1690–1740), творчеством М.Г. Земцова (1688–1743).

Но истинный расцвет связан с именем **Франческо Бартоломео Растрелли (1700–1771)**. Его ранние работы – *дворцы* Бирона в Митаве (1738–1740, теперь Елгава) и *Руентале* (1736–1740, теперь Рундаль), *Летний (деревянный) дворец Елизаветы Петровны*, стоявший на месте Михайловского замка и сохранившийся на гравюре по рисунку М. Махаева (1741–1744). *Дворец*

М.И. Воронцова (1749–1758) на Садовой улице в Петербурге с его эффектной игрой светотени на фасадах свидетельствует о формировании собственного творческого лица.

С 1745 по 1755 г. мастер занят работой над *Большим Петергофским дворцом*, которая осложнялась тем, что старый дворец должен был войти как центральная часть в общую композицию с открытыми террасами, боковыми павильонами, церковью и корпусом «под гербом». Первоначально довольно скромный царский дворец, сооруженный в стиле «петровского барокко» в 1714–1725 гг. по проекту Ж.-Б. Леблона, а затем Н. Микетти, был перестроен Елизаветой по модели Версаля (арх. Ф.-Б. Растрелли), — в так называемом стиле зрелого барокко. Длина обращенного к морю фасада — 268 м. Вид на фасад Большого Петергофского дворца из Верхнего или Нижнего парков впечатляет, но это скорее оптический обман — сам по себе дворец довольно узкий и не настолько большой, как выглядит. Насчитывает около 30 залов, в том числе богато украшенные парадные залы, оштукатуренные под мрамор, с расписанными потолками, инкрустированным паркетом и позолоченными стенами.

Парадный вход размещён в западном флигеле дворца. Такое решение позволяло Б. Ф. Растрелли развернуть анфиладу парадных залов, нанизанных на ось вдоль фасада (этот принцип наиболее полно реализован архитектором в следующем по времени создании большого дворца — Екатерининском). Квадратный в плане зал с двухцветной лестницей — один из самых эффектных интерьеров дворца, отличающийся парадной и роскошной отделкой. В нём Растрелли достиг максимального синтеза искусств, применив едва ли не все возможные средства декорирования: масляная живопись плафона, темперная роспись стен, лепнина, резьба по дереву, кованный металл. В интерьере лестницы многообразно представлены различные скульптурные формы: барельефы, картуши, статуи, рокайли, вазы.

Но основным элементом декора, традиционным для растреллиевских интерьеров, является золочёная резьба по дереву. Выполнение работ относится к 1751 г.; бригаду русских мастеров возглавлял Иосиф Шталмеер. Нижнюю часть лестницы украшают резные кариатиды. Самые заметные скульптуры верхней части — аллегорические изображения времён года, украшающие верхнюю площадку лестницы.

Парадная лестница и большой танцевальный зал, двусветный, очень высокий, с простенками, сплошь занятыми зеркалами, с обильной золоченой деревянной резьбой и иллюзорной живописью плафонов — типичное произведение Растрелли, символизирующее победу синтеза всех видов искусства в одном стиле — барокко.

Одно из самых совершенных созданий архитектурного гения Растрелли — *Большой, или Екатерининский, дворец в Царском Селе*. Скромное здание, возникшее на так называемой Саарской мызе еще в петровское время, было изменено сначала А. Квасовым и С. Чевакинским, а уж затем (в 1752–1757) — Растрелли. Он превратил его в громадную анфиладу зал, «блок-галерею» с окнами в обширный регулярный сад, где возвел типичные парковые павильоны

середины XVIII в. – Эрмитаж, Монбизу, Грот и Каталную горку. С другой стороны дворец обращен к торжественному парадному двору, ограниченному одноэтажными корпусами циркумференций. Два архитектурных акцента завершают композицию: церковь Воскресения Христова и корпус с парадной лестницей, залитой светом.

Анфилада комнат центральной чести (Старый дворец, так называемый Средний дом) имела замечательную отделку, особенно изыскана скульптурная обработка дверей (Кавалерская столовая, Белая парадная столовая и др.). Белизна стен, сверкающая позолотой резьба, великолепие живописных плафонов создавали зрелище поистине феерическое. В Картинном зале Растрелли разместил лучшее в России собрание западноевропейской живописи, применив по моде того времени шпалерную развеску. Особой станицей с декоре дворца была Янтарная комната.

В центре Петербурга Растрелли построил *Зимний дворец* (1754–1762). Почти квадратное в плане здание имеет внутренний замкнутый парадный двор, тройными воротами соединяющийся с «лугом» (теперь Дворцовая площадь), главный фасад дворца обращен на Неву. Его растянутость скрадывается перебивками не сильно выступающих ризалитов разного ордера (для первого этажа – ионического, для второго и третьего – композитного). В середине XVIII в. набережная была более узкой, и дворец отражался в воде.

Несмотря на длительный, сопровождаемый многими перестройками процесс, в окончательном виде дворец представлял собой ясную композицию в плане, состоящую из четырех компактных блоков и соединяющих их корпусов, охвативших внутренний замкнутый двор крестообразной формы. Восточный фасад дворца заслонило здание Эрмита, возведенное вскоре после окончания строительства дворца.

Все три доступных обозрению фасада поражают разнообразием и вместе с тем гармоничным единством. Путем различных сочетаний ризалитов и портиков достигается объемность структуры трехэтажного здания, а разнообразное сочетание трехчетвертных колонн в портиках, раскреповки карниза, балюстрады и статуя на ней создают поразительную живописность, подчеркиваемую окраской стен (фон), колонн и декоративных деталей, которые, несмотря на многообразие, не нарушают единства впечатления от всего здания.

В убранстве дворца от Растрелли сохранился интерьер придворной церкви и Иорданская лестница, красивые и величественные.

Возможно, наивысшей удачей Растрелли явился комплекс *Смоляного монастыря* (1748–1764, завершен в 30-х годах XIX в. В.П. Стасовым): собор и образующие внутренний двор – соответственно древнерусской традиции – здания келий. Созданный в традициях русских монастырских ансамблей предыдущих столетий, Смольный монастырь отличает регулярность и симметрия, что не помешало Растрелли придать живописность широкой пространственной композиции с величественным пятиглавым собором в центре и четырьмя симметрично расположенными однокупольными башнеобразными угловыми церквями. Главный въезд Растрелли задумал в виде колоссальной

(более 140 м высотой) башни-колокольни, строительство которой, к сожалению, не было осуществлено.

В первоначальном варианте проекта собор был задуман однокупольным, как римские храмы эпохи барокко, однако позднее Елизавета захотела возродить в облике собора русское традиционное пятиглавие и повелела строить Смольный собор по образцу Успенского собора в Московском Кремле. Растрелли это и сделал, возведя главки на четырех башенках, тесно примкнувших к барабану центрального купола, сформировав компактный живописный силуэт.

Во всех работах Растрелли (а сюда можно добавить и дворец Строганова в Петербурге 1752–1754 гг., и построенный по его проекту московским зодчим И.Ф. Мичуриным Андреевский собор в Киеве) при всей декоративной пышности отделки и игре светотени на фасадах, красочности сочетаний цветов интенсивно-голубого, белого и позолоты сохраняется удивительная ясность основной композиции, что становится обязательной чертой русского барокко.

Вокруг Растрелли группировались одаренные зодчие (В.И. Неёлов, Я.А. Ананьин), скульпторы (И.-Ф. Дункер), живописцы (Д. Валериани, братья Бельские, И.Я. Вишняков). Под обаянием его таланта находились и вполне самостоятельно работающие архитекторы, такие, как С.И. Чевакинский (1713–1774/80), строитель Никольского Морского собора в Петербурге (1753–1762).

В Москве в это время сложилась целая архитектурная школа **Дмитрия Васильевича Ухтомского**, завершившего после учителя – И.Ф. Мичурина знаменитую колокольню *Троице-Сергиевой лавры (1741–1770)*. Велика роль Ухтомского как городского архитектора Москвы; он стремился урегулировать не только планировку частей города, но и усадебных участков, придавая беспорядочно расположенным строениям композиционную организованность.

Крупным градостроительным мероприятием Ухтомского было проектирование и *строительство Кузнецкого моста (1754-1757)* через р. Неглинную (не сохранился).

До наших Дней дошло лишь одно произведение Ухтомского - пятиярусная колокольня в Троице-Сергиевой лавре. По замыслу Ухтомского колокольня должна была быть пяти-, а не трехъярусной с великолепным завершением в виде короны с крестом. Нижний ярус с входом трактован как мощный цоколь, на котором как бы вырастает стройный силуэт из четырех, убывающих по сечению и высоте ярусов «звона», составляющих стройную, слегка уступчатую композицию, обогащенную коринфскими колоннами, сгруппированными на углах каждого яруса, и декоративными вазами на аттиках. Колокольня высотой 84 м. является главной вертикальной доминантой монастырского ансамбля. Необычайно стройная, как бы пронизанная воздухом колокольня Ухтомского, богато декорированная пластическими элементами, окрашенная в два цвета, является одним из лучших творений русского барокко середины 18 в.

Здесь работали такие зодчие, как А.В. Квасов (собор в Козельце на Украине, 1751–1763), Ф.С. Аргунов (подмосковная усадьба Шереметевых Кусково, знаменитый «Фонтанный дом» – дом Шереметевых на Фонтанке в

Петербурге), А. П. Евлашев (надвратная колокольня Донского монастыря в Москве, 1730, 1750–1753).

Необходимо отметить еще один вид архитектурных памятников. В XVIII столетии, особенно в его первой половине и середине, было принято воздвигать Триумфальные арки в честь какого-либо выдающегося события: в петровское время так отмечали славные виктории, во время правления Анны Иоанновны и Елизаветы Петровны триумфальные ворота строились в честь тезоименитства или по поводу коронаций и пр. Так, еще при Петре I были воздвигнуты на Троицкой площади Троицкие ворота, при Анне Иоанновне, в честь ее въезда в Петербург, – Адмиралтейские (у пересечения Невской «перспективы» и реки Мьи, Мойки) и Аничковские (через ту же перспективу у Аничкова дворца). В создании триумфальных ворот обычно принимали участие ведущие архитекторы (Трезини, Земцов) и живописцы (А. Матвеев, И. Вишняков). Арка являла собой блестящий синтез всех искусств: архитектуры, скульптуры (иногда в несколько десятков фигур) и живописи. «Фонарь», венчающий арку, как правило, по главному фасаду был украшен портретом царствующей особы. Скульптурные и живописные аллегории прославляли ее (или событие, в честь которого арка воздвигалась). Общее впечатление торжественности, праздничности усиливалось цветом: скульптуры раскрашивались, облачались в «античные» одежды, живопись строилась на сочетании крупных цветовых пятен, с расчетом «на смотрение» с расстояния. Облик таких памятников сохранили как литературные источники, так и чертежи, эскизы и даже обнаруженные в последнее время некоторые рисунки к их живописным панно (рисунок А. Матвеева к Аничковским воротам «Венчание на царство»).

Русское барокко вызвало подъем всех видов декоративно-прикладного искусства. Барочный интерьер – это некий единый декоративный поток, необычайное богатство декора в его барочно-рокайльных тенденциях, с капризным изяществом рисунка, прихотливостью общей композиции и нарядностью решения, сказавшихся буквально во всех видах и техниках: в мебели, в только что родившемся отечественном фарфоре, в тканях.

Литература

1. Бирюкова Н.В. История архитектуры: Учебное пособие. – М.: ИНФРА-М, 2005.
2. Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. – М., 2003.
3. Мир русской культуры. – М.: ВЕЧЕ, 1997.
4. Пилявский В.И., Тиц А.А., Ушаков Ю.С. История русской архитектуры – М.: Архитектура-С, 2007.

ТЕМА 4: ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО середины XVIII ВЕКА

План:

1. Живопись середины XVIII в.
2. Графика середины XVIII в.

1. Живопись середины XVIII в.

Создание барочного стиля в архитектуре не могло непосредственно не отразиться на живописи, прежде всего на монументально-декоративной, широко применявшейся во дворцах и церквях Растрелли и других архитекторов этого времени; но, к сожалению, монументальные росписи почти не сохранились, как не сохранились искаженные временем и перестройками или вообще уничтоженные интерьеры, для которых они исполнялись, или даже сами памятники архитектуры. Но зато от рассматриваемого нами периода осталось немало произведений станкового искусства, особенно наиболее развитого с петровских времен жанра портрета.

В середине века в России по-прежнему трудились и иностранные мастера, приглашенные царским двором. Во время правления Елизаветы Петровны это были в основном художники, работавшие в стиле рококо, например, итальянец **Пьетро Ротари (1707–1762)**, прославившийся своими изящными изображениями девичьих головок, которые составили в Петергофском дворце «Кабинет мод и граций»; немец **Георг Христофор Гроот (1716–1749)**, создавший парадные по композиции, но маленькие по размеру, рокайльные по стилю, затейливые, грациозные портреты (Елизаветы Петровны; вел. кн. Екатерины Алексеевны и пр.). Совсем ненадолго в конце 50-х годов приезжал из Парижа такой замечательный живописец, как **Луи Токке** (портрет А. Воронцовой в образе Дианы).

Но, несомненно, однако, и то, что рядом с западными мастерами рокайльного направления уже совершенно самостоятельно выступает ряд отечественных художников с ярко выраженной самобытностью, донесших до нас национальные традиции русского искусства. И если раньше, в петровское время, иностранцы (Каравакк, Таннауер, Пино) играли важную роль в процессе обмирщения искусства, то теперь иностранные и русские мастера, по верному определению исследователя, существуют «на паритетных началах». Как правило, большинство из отечественных художников работали в стенах Канцелярии от строений, исполняя и монументальные заказы, проявляя поражающую универсальность в умении создавать все своими руками, – от плафонов и панно до театральных декораций к опере, рисунков обоев, росписи хоругвей и, конечно, икон как для постоянных, так и для походных церквей. Но дошли, как уже говорилось, из всего этого обширного наследия только портреты. Причем по письму они архаичнее, чем произведения петровских пенсионеров Никитина или Матвеева.

Художники середины века не учились за границей, они учились дома, и учились по старинке, сохраняя традиции старой русской живописи. Отсюда удивительные контрасты иногда не только в творчестве одного художника, но и в одном произведении. Но отсюда и удивительное, неповторимое обаяние их портретописы.

Все это в полной мере может быть отнесено к творчеству одного из пленительнейших живописцев XVIII столетия, а возможно, и во всем русском

искусстве **Ивана Яковлевича Вишнякова (1699–1761)**. После смерти Матвеева он занял пост главы Живописной команды Канцелярии от строений и сам принимал непосредственное участие в монументально-декоративных работах на всех объектах Петербурга и его окрестностей. Но кроме того, Вишняков занимался портретом.

Издавна с именем Вишнякова связывались портреты детей начальника Канцелярии от строений Фермора – Сарры Элеоноры и Вильгельма Георга Фермор, из них первый исполнен в 1749 г., а второй написан вернее всего между 1758 (когда мальчик Фермор был введен в графское достоинство) и 1761 годами (когда он был произведен в офицеры и, следовательно, должен был быть изображен в другом костюме). Лабораторное исследование, которое теперь часто практикуется в изучении произведений прошлых веков, т. е. исследование в рентгеновских, инфракрасных и ультрафиолетовых лучах, микроскопическое и химическое, показало к тому же, что портрет мальчика сначала был задуман как парный портрету сестры: также на пейзажном фоне и в партикулярном платье, – но был переписан, вероятно, из-за получения Фермером сержантского чина. В 60-х годах XX столетия были реставрированы два подписных произведения Вишнякова – парные портреты четы Тишининых (1755 г.). Специальное исследование творчества этого художника в последние годы позволило атрибутировать еще несколько портретов как принадлежащих его кисти (портрет мальчика Василия Дарагана, 1745, портрет правительницы Анны Леопольдовны, 1742–1746, портреты М.С. Бегичева, 1757, парные портреты М. и С. Яковлевых, ок. 1756).

Особенности вишняковской кисти видны во всех этих произведениях, одно из самых интересных – *портрет Сарры Фермор*. Это типичное для того времени парадное изображение. Девочка представлена в рост, на стыке открытого пространства и пейзажного фона с обязательной колонной и тяжелым занавесом. На ней нарядное платье, в руке веер. Ее поза скованна, но в этой застылой торжественности много поэзии, ощущения трепетной жизни, овеянной высокой художественностью и большой душевной теплотой. В портрете соединены, что типично для Вишнякова, как будто бы резко контрастные черты: в нем ощущается еще живая русская средневековая традиция – и блеск формы парадного европейского искусства XVIII в. Фигура и поза условны, задник трактован плоскостно – это открыто декоративный пейзаж, – но лицо вылеплено объемно. Изысканное письмо серо-зелено-голубого платья поражает богатством многослойной живописи и имеет традицию к уплощению. Оно передано иллюзорно-вещественно, мы угадываем даже вид ткани, но цветы по муару рассыпаны без учета складок, и это «узорочье» ложится на плоскость, как в древнерусской миниатюре. А над всей схемой парадного портрета – и это самое удивительное – живет напряженной жизнью серьезное, грустное лицо маленькой девочки с задумчивым взглядом.

Цветовое решение – серебристая тоновая живопись, отказ от ярких локальных пятен (что вообще-то было свойственно кисти этого мастера) – обусловлено характером модели, хрупкой и воздушной, сходной с каким-то экзотическим цветком. Как из стебля, вырастает ее головка на тонкой шее,

бессильно опущены руки, об излишней длине которых писал не один исследователь. Это вполне справедливо, если рассматривать портрет с позиций академической правильности рисунка: заметим, что руки вообще давались наиболее трудно мастерам, не получившим систематического «учебного» образования, каковыми и были художники середины XVIII в., и Вишняков в частности, но их длина здесь так же гармонически подчеркивает всю хрупкость модели, как и тонкие деревца на заднем плане. Сарра Фермор как будто воплощает не истинный XVIII в., а эфемерный, лучше всего выраженный в причудливых звуках менуэта, XVIII в., о котором только мечтали, и сама она – под кистью Вишнякова – как воплощение мечты.

Вишняков сумел соединить в своих произведениях восторг перед богатством вещного мира и высокое чувство монументальности, не потерянное за вниманием к детали. У Вишнякова этот монументализм восходит к древнерусской традиции, в то время как изящество, изысканность декоративного строя свидетельствуют о прекрасном владении формами европейского искусства. Гармоническое соединение этих качеств делает Ивана Яковлевича Вишнякова одним из самых ярких художников такой сложной переходной поры в искусстве, какой являлась в России середина XVIII столетия.

«Архаизмы» в живописном почерке при большой художественной выразительности еще более очевидны в творчестве **Алексея Петровича Антропова (1716–1795)**, живописца, который многие годы работал в Канцелярии от строений под началом Матвеева, а затем Вишнякова. Он также расписывал интерьеры дворцов, писал иконы для многочисленных церквей, как и его учителя. В станковой живописи он работал в жанре камерного портрета, в котором достиг большой реалистической достоверности. Уже в первом по времени дошедшем до нас изображении – *статс-дамы А.М. Измайловой (1759)* – наблюдаются черты, которые будут свойственны художнику на протяжении всей его творческой жизни. Это поясное изображение, причем фигура, вернее, полуфигура и лицо, максимально приближены к зрителю, взяты очень крупно. Колористическое решение строится на контрастах больших локальных цветовых пятен. Контрастна и светотеневая моделировка объемов. Ему особенно удавались старые лица, как замечал сам мастер, в которых он не боялся подчеркивать признаки прожитой жизни, создавая образы большой достоверности (*портрет М.А. Румянцевой, 1764; портрет А.В. Бутурлиной, 1763*). В них, возможно, нет тонкой психологичности, но это и не только удачно схваченное сходство. В каждой модели Антропов умел улавливать наиболее существенное, и потому его портреты обладают такой удивительной жизненностью. Не изменяет этим своим особенностям Антропов и при изображении «князей церкви», с которыми был близко знаком, находясь на посту цензора Синода (*портрет С. Кулябки, 1760, портрет Ф. Дубянского*). Даже в парадных портретах, естественно, совсем не стремясь сатирически толковать образ, художник остается верен своим иногда беспощадным наблюдениям. Так, в *парадном портрете Петра III (1762)* пышная дворцовая обстановка, парадные регалии, обычные в изображении царской особы,

оказываются в контрасте с жалкой в своей самодовольной напыщенности уродливой фигурой императора, по меткому определению исследователя (О.С. Евангуловой), «вбежавшего как бы случайно, и, как оказалось, ненадолго».

При всех реалистических находках Антропова в его письме много от традиций живописи предыдущего столетия. Композиция его портретов статична. Изображение фигуры – при подчеркнутой объемности лица – плоскостно. В портретных фонах мало воздуха. Все эти черты в той или иной степени всегда свойственны художникам послепетровской поры, не получившим академической выучки, вместе с тем это-то в большой степени и составляет своеобразие живописи середины века, определяет ее специфику. Антропов, как и Вишняков, имел большое влияние на живопись последующего периода. Из его петербургской частной художественной школы вышел один из самых замечательных художников второй половины столетия – Левицкий.

Близок Антропову **Иван Петрович Аргунов (1729–1802)**, крепостной художник Шереметевых, происходивший из замечательной династии, давшей и живописцев, и архитекторов. Аргунову всю жизнь приходилось помимо живописи заниматься управлением домами Шереметевых (сначала на Миллионной улице в Петербурге, затем так называемым Фонтанным домом).

Первые приобретшие известность портреты Аргунова соединяют в себе принцип композиции западноевропейского парадного портрета и идущие от парсуны черты застылости, живописной сухости, плоскостности (*портрет князя И.И. Лобанова-Ростовского, 1750, и парный к нему, исполненный четыре года спустя портрет его жены*). Свое обучение Аргунов начал у приехавшего в Россию в 40-е гг. Гроота, которому помогал в исполнении икон для церкви Царскосельского дворца. От Гроота Аргунов усвоил приемы рокайльного письма, что видно на двух сохранившихся *иконах* из собрания Русского музея «Спаситель» и «Богоматерь»: грациозные, несколько манерные, вытянутые фигуры, радостная, праздничная, светлая гамма голубоватых тонов. Однако уже в портретах Лобановых-Ростовских, особенно в мужском, преобладают насыщенные плотные цвета (темно-синий кафтан с ярко-красными воротником и манжетами, пурпурная мантия, коричнево-оливковый фон), материальность предметов (кружева, мех, серьги в женском портрете, горностаи мантии обоих портретов и пр.), жесткая чеканная проработка складок ткани, не выявляющих форму тела. Всю жизнь оставаясь крепостным художником Шереметевых, Аргунов много раз писал *портреты своих хозяев: П.Б. Шереметева и его жену Варвару Алексеевну* – урожденную княжну Черкасскую.

Но самыми удачными были портреты камерные. Так, полны естественности, приветливости и большой внутренней значительности лица мужа и жены Хрипуновых, мелких помещиков, живших в доме Шереметевых на Миллионной улице, управляющим которого был Аргунов (1757), выразительно умное и властное лицо Толстой (урожденной Лопухиной) на портрете из Киевского музея русского искусства (1768). Но особенной теплотой насыщены исполненные Аргуновым портреты детей и юношей. Необычайной живописной свободой поражает *автопортрет*, написанный, видимо, в конце 50-х годов, ранее считавшийся то изображением неизвестного скульптора, то

архитектора. Колорит построен на игре и взаимодействии тончайших оттенков зеленоватых (цвет халата), коричневых (мех опушки) и оливковых (фон) цветов, с всплесками светло-голубого и розового в шейном платке.

В 80-е годы под влиянием нового направления – классицизма – манера Аргунова меняется: формы становятся скульптурные, контуры четче, цвет локальнее. Это отчетливо видно в изображении «Неизвестной крестьянки в русском костюме» (1784), с его пластичностью форм, простотой, ясностью композиции. Колорит остается теплым, художник виртуозно строит его на сочетании красного и золотого с жемчужно-телесным. Сквозь тончайшие лессировки, которыми моделируется форма, просвечивает грунт. Аргуновская «Неизвестная крестьянка» по достоинству, величавости и душевной чистоте образа перекликается с венециановской «Девушкой с бурачком».

Особняком в творчестве Аргунова стоят так называемые *портреты ретроспективные*, предков П.Б. Шереметева: его отца, знаменитого петровского полководца Бориса Петровича Шереметева, его жены и четы князей Черкасских, родителей жены Шереметева Варвары Алексеевны. Аргунов использовал в работе над этими портретами сохранившиеся прижизненные изображения и композицию европейского парадного портрета (четыре таких портрета, предназначавшихся для овальной залы «Фонтанного дома» в Петербурге, теперь в собрании Кусково).

Аргунов был не только интереснейшим художником, но и талантливым педагогом. Еще в 1753 г. к нему в обучение отдали трех мальчиков, «спавших с голоса». Им предстояло стать известными русскими живописцами: это были Лосенко, Головачевский и Саблуков. У Аргунова учился и сын – Николай Аргунов.

2. *Графика середины XVIII в.*

Помимо живописи в середине XVIII столетия в русском искусстве интересно развивалась графика, особенно архитектурный пейзаж, ведута, прежде всего благодаря такому выдающемуся рисовальщику и «мастеру ландкартного дела», как М.И. Махаев. Его рисунки Петербурга, гравированные потом талантливыми граверами Академии наук Е.Г. Виноградовым, А.А. Грековым и другими («под смотрением» И.А. Соколова), передают образ красивейшего города дворцов, набережных, водных перспектив. Махаев умел и любил передавать глубину пространства, воздушную среду, что отличает гравюры с его рисунков от гравюр Зубова («План столичного города Санкт-Петербурга с изображением онаго проспектов, изданный трудами Императорской Академии наук и художеств в Санкт-Петербурге», исполненный к 50-летию города).

В графике середины столетия много общего с предшествующим периодом, но много и отличительных черт. Возрастает декоративное начало в основном станковой графике: это настенные большие по размерам эстампы – ведута, или баталия, или фейерверка; крупные листы резцовой гравюры, составлявшие иногда целые альбомы-серии. Книжная иллюстрация в

современном понимании, как и в петровское время, распространена не была, ее сфера в основном ограничивалась виньетками к одам или панегирикам.

Практически-познавательное значение, характерное для гравюры петровского времени, конечно, снижается, но не исчезает вовсе. К началу 30-х гг. в Гравировальной палате, основанной в Академии наук в 1727 г. и ставшей во главе «гравировального дела», не осталось ни одного русского гравера. Преимущественную роль играли немецкий мастер Х.-А. Вортман и голландец О. Эллигер, И. Штенглин. Под их началом работают, учатся и скоро оказываются «на равных» мастера русские. Основным художественным ядром были рисовальщики и традиционно граверы на меди - И. Соколов, Г. Качалов, М. Махаев, А. Греков, Е. Виноградов, Ф. Маттарнови (обрусевший сын архитектора петровского времени). Учили русских нехотя, долго держали в учениках.

Граверы работали в самых разных жанрах, но можно усмотреть и их «специализацию». Соколов и Качалов запечатлели облик Москвы. Грекову, Виноградову и Качалову принадлежат большие декоративные листы «фейерверков»: иллюминации были главной темой графики середины 18 века. Сам фейерверк, столбы огня сопровождала тщательная фиксация антуража: эфемерные храмы, арки, боскеты, пирамиды статуи, вензеля, надписи, девизы - все представляло сложную композицию панегирического характера.

Особенность графики середины столетия - так называемые коронационные альбомы. Для «Описания вшествия в Москву и коронации императрицы Елизаветы» (1745) понадобилось несколько лет работы. Сохранилось три альбома рисунков. Первый включал натурные рисунки пером и тушью архитектора И. Мичурина (1742, более 600 листов). Второй, главный, который был поднесен императрице, - повторение этих рисунков, но раскрашенных акварелью. Третий - перерисовки, сделанные рисовальщиком Гриммелем и архитектором Шумахером. По оригиналам первого и третьего альбомов и были исполнены гравюры коронационного альбома (54 листа): Вортманом (два листа, изображающие императорскую корону и мантию), Качаловым (иллюминация, триумфальные ворота, «шествие») и Соколовым, которому принадлежали лучшие резцовые гравюры этого альбома (интерьеры, регалии, изображение придворного бала и т.д.).

Жанр баталии продолжает свое существование и в середине века. Как и фейерверк, в котором столбы огня взрывают черное небо, баталия становится более картинно-декоративной. Появляется новая черта: декоративность не мешает изобразить простого солдата, казака, т.е. тех людей, которые и решают ход битвы.

Один из сложных вопросов графики середины столетия касается взаимоотношений автора композиции, рисовальщика и гравера-исполнителя, поскольку рисунков в сравнении с их повторениями в гравюре сохранилось очень немного. Самый интересный мастер в этом смысле (автор - исполнитель) и вообще один из значительнейших графиков своего времени - **Михаил Иванович Махаев (1717/18 – 1770)**.

М. Махаев, так же как и А. Зубов, стал певцом новой северной столицы. Он трудился в Художественном департаменте петербургской Академии наук почти 40 лет, лил надписи к Атласу Российской империи, к дипломам почетных членов Академии (Вольтер, Ломоносов, Тредиаковский), надписи на щитах серебряной гробницы Александра Невского, буквы российской Азбуки и пр. Но одновременно с искусством «словорезания» он учился рисованию и перспективе. Именно Махаеву было поручено право «снимать проспекты в Петербурге» в связи с пятидесятилетием столицы. Махаев рисовал с самых высоких мест: с башни Кунтскамеры - Неву, с Адмиралтейских и Аничковских ворот - Невский проспект, с моста через Фонтанку - Летний дворец. Рисунки принимало в Академии специальное «Совещание по делам художественным», после чего рисунки отправлялись в Гравировальную палату, где их гравировали лучшие мастера. Сам Махаев не гравировал петербургские перспективы. Исследователи нашли всего 8 листов, награвированных самим мастером. Чаще всего он исполнял рисунки тушью, пером с отмывкой кистью; использовал камеру-обскуру, когда вид отражался на бумаге через объективы с помощью зеркал.

В 1753 г. был издан альбом «План столичного города Санкт-Петербурга...», который сопровождался изображением 12 «перспектив». Тираж в тысячу экземпляров разошелся в несколько месяцев, трижды его пришлось допечатывать. Альбом рассылали к королевским дворам, в европейские библиотеки и академии. Один из экземпляров хранится в Эрмитаже. Из оригинальных рисунков Махаева к этому альбому до нас дошли: *«Летний дворец Елизаветы Петровны со стороны двора»*, *«Зимний дворец Анны Иоанновны»*, *«Вид Немецкой улицы от Главной аптеки к Зимнему дворцу»*.

Гравюры Петербургского альбома по рисункам Махаева по композиции можно разделить на 3 группы: первая - общий план, вторая - панорама с рекой, третья - отдельное здание. Последние были нередко известны только в проектах, поэтому здания изображены обычно в анфас. Они не так живы по образу, но именно эти листы имели огромное значение при восстановительных работах после Второй мировой войны.

В 1765 г. в Москве готовился коронационный альбом Екатерины II. По рисункам Махаева были исполнены гравюры двух серий: *«Виды Москвы»* и *«Виды Триумфальных арок Москвы»*. Незадолго до смерти, в 1766 г., Махаев исполнил *«Тезис Соловецкого монастыря»*, поместив в центре своей композиции фрагмент с зубовской гравюры (изображение Соловецкого монастыря было и в жизни братьев Зубовых одной из последних известных работ). Это является знаменательным: Махаев, несомненно, является продолжателем традиций петровской ведуты.

Исследуя махаевские петербургские «перспективы», невольно сравниваешь их с зубовской «Панорамой Петербурга». Композиции Махаева сложнее, в них уже нет деления на три плана, художник свободно оперирует пространством, создает глубину, удачно используя уходящую вдаль линию реки или проспекта.

Листы Махаева живописны, в них даже есть иллюзия воздушной среды. В этой свободной тоновой гравюре уже ничто не напоминает строгой, контурной, почти чертежной манеры А. Зубова. Отсутствуют и прелестные архаизмы в виде высоких горизонтов с лентами поверху, в которых обозначено название листа. Вместо этого у Махаева - высокое небо, плывущие облака, целостный, пусть несколько театрализованный, образ, но живого города - красивейшего города дворцов, набережных, водных перспектив. Недаром рисунки Махаева служили «образцами», «оригиналами» для живописных полотен. Махаевские виды - это архитектурный пейзаж, графическая ведута. У Зубова это только начало, первая попытка изобразить реальную сцену (галантные кавалеры, раскланивающиеся с дамами).

У Махаева это живущий кипучей жизнью город : марширующие солдаты, мчащиеся кареты, спешащие курьеры, люди, на лодках перебирающиеся с одного берега на другой. Увиденный не с птичьего полета или с противоположного берега реки, город Махаева - это реальная блестящая столица, овеянная духом уже сложившегося стиля барокко.

Гравюры по рисункам Махаева имели огромный успех за границей. Виды Петербурга были переизданы в Лондоне и Париже, в Италии, Испании. Именно благодаря Махаеву образ Петербурга стал знаменит по всей Европе, и Москва окончательно стала восприниматься «порфиноносной вдовой».

И Зубов, и Махаев имели большое значение для формирования пейзажного и бытового жанра последней трети столетия.

Среди других жанров графики середины столетия был распространен лубок - раскрашенный водяными красками и продававшийся в огромном количестве вразнос. Лубок середины века - это бытовая карикатура, обычно высмеивающая все иноземное, сказочные сюжеты (королевич Бова, царь Салтан, Гвидон, Илья Муромец и т.д.). Использовались и «заморские сюжеты», «галантные сцены», смешно переделанные на отечественный лад. Один из излюбленных сюжетов - «Савоська и Парамошка за карточной игрой», обряженные в кафтаны и шутовские колпаки.

Литература

1. Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. – М., 2003.
2. Ильина Т.В. Русское искусство XVIII века. – М.: Высшая школа, 1999.
3. Мир русской культуры. – М.: ВЕЧЕ, 1997.
4. Русские художники: Энциклопедический словарь. – СПб.: Азбука, 1998

ТЕМА 5: ИСКУССТВО второй половины XVIII ВЕКА

План:

1. Общая характеристика культуры и искусства «просвещенного абсолютизма» второй половины XVIII в.
2. Архитектура второй половины XVIII в. и ее особенности

1. Общая характеристика культуры и искусства «просвещенного абсолютизма» второй половины XVIII в.

Это время расцвета абсолютной монархии в России, роста могущества русского дворянства – в политическом и общественном смысле Россия завоевала общественное признание и стала в ряду культурных европейских стран. Это время прогресса русской общественной мысли, связанного с новым социально-экономическим и политическим этапом в жизни русского государства. Однако в расцвете абсолютистской системы были заложены и причины будущих кризисных ситуаций. Народные восстания сотрясают государство. Крестьянская война под предводительством Пугачева – одно из крупнейших восстаний в истории русского государства, принявшее характер длительной крестьянской войны. Все это не могло не сказаться на развитии русской культуры, где в наибольшей мере проявилось влияние идей Просвещения. Рост антикрепостнических настроений влиял на формирование мировоззрения таких просветителей, как Новиков и Радищев, на творчество таких писателей, как Сумароков и Фонвизин, на многих передовых деятелей дворянской культуры. Именно в это время формировалось в общественном сознании более широкое понимание значения всех сторон культурного процесса, возрастал интерес к гуманитарным и мировоззренческим его аспектам.

Значительное влияние на развитие общественной мысли оказал «Наказ» Екатерины II Уложенной комиссии, провозгласивший важнейшие просветительские идеалы: гарантии свободы, частной собственности, защиты от судебного произвола. Екатерина II утвердила в России идеал просвещенной монархии.

Крупнейшим деятелем российского Просвещения был Н.И. Новиков. Новиков выступал против крепостнического гнета, судебного произвола, сословных привилегий. Но одновременно стремился противостоять упрощенному пониманию французского Просвещения (вольтерианства), считая необходимым сочетать образованность с развитием нравственного чувства. Новиков издавал журналы «Трутень», «Живописец». В его типографии печатались учебники, словари, граммтики. Одним из важнейших изданий Новикова была «Древняя российская вифлиофика» - собрание источников по древнерусской истории. Издания Новикова способствовали формированию в России не только образованности, но и общественного мнения.

Иная, радикальная форма просветительской идеологии была представлена в творчестве А.Н. Радищева, в особенности в «Путешествии из Петербурга в Москву» и оде «Вольность». Радищев не просто именовал помещиков "пиявицами ненасытными", он призывал к расправе с ними, к цареубийству и свержению монархического правления. Крайний радикализм Радищева побудил Екатерину II назвать его «бунтовщиком хуже Пугачева».

Во второй половине XVIII в. в России существовало и иное, консервативное направление общественной мысли. Оно было представлено трудами

М.М. Щербатова. Его памфлет "О повреждении нравов в России" представил взгляды своеобразной оппозиции Екатерине справа. Щербатов отстаивал необходимость сохранить крепостное право и укрепить дворянские привилегии. Он требовал запретить предоставление дворянских званий купцам и другим представителям непривилегированных сословий, которые, по его мнению, лишены дворянской чести и лишь компрометируют высшее сословие. Екатерину Щербатов критиковал за безнравственность и деспотизм, который проявлялся, с его точки зрения, в ущемлении дворянских привилегий и предоставлении чрезмерных прав государственным чиновникам в ущерб дворянским корпорациям. Сочинения Щербатова, несомненно, выражали точку зрения значительной части российского дворянства.

Напряженному развитию общественной мысли соответствовал быстрый взлет русской художественной культуры второй половины XVIII в., формирование целого поколения мастеров, представленного крупными творческими индивидуальностями. Литература и искусство продолжают утверждать идеи государственности, служения отечеству. Но эти понятия теперь не связываются непосредственно с представлениями о верности царю, как это было в петровскую эпоху. Во второй половине XVIII в. речь идет прежде всего о долге по отношению к согражданам, о гуманных взаимоотношениях между людьми. В России развивается просветительское движение, отмечается сближение русского искусства и литературы с идеями передовых французских философов-просветителей XVIII в., с идеями Великой французской буржуазной революции.

Академия художеств («Академия трех знатнейших художеств»), основанная в 1757 г. и находившаяся сначала в Москве, затем, через год, переведенная в Петербург (иностранцы мастера желали быть ближе ко двору), во второй половине XVIII в. - крупнейший художественный центр. Она определяла пути развития отечественного искусства на протяжении всей второй половины столетия.

Проекты Академии были давние: первые из них - Нартова, Абрамова, Каравакка - помешала воплотить смерть Петра I. Борьба за Академию художеств продолжалась и в правление Анны Иоанновны, и в правление Елизаветы Петровны (ученые прямо высказывались за выведение художественного отделения из Академии наук). После переворота 1741 г. продолжалась открытая борьба Нартова и Ломоносова с Шумахером, вылившаяся в обращение Ломоносова к Шувалову и президенту Академии наук Кириллу Разумовскому об отделении Академии художеств (1753). «Социетет наук и художеств» отрицательно сказывался на развитии и того и другого. Шувалов основал вначале Академию художеств при Московском университете. Это было ошибкой, которая вскоре была исправлена. Но и после основания Академии художеств в 1757 г. девять лет продолжалось параллельное существование как бы двух академий, так как до 1766 г. еще было живо художественное отделение при Академии наук. Острейшая борьба за Академию художеств, таким образом, длилась около трех десятков лет.

Необходимость основания Академии художеств мотивировалась тем, что она принесет «великую пользу казенным и партикулярным работам, за которые иностранные посредственного знания, получая великие деньги, обогатятся, возвращаются, не оставляя по сие время ни одного русского ни в каком художестве, который бы умел что делать».

В течение четырех десятилетий XVIII в. Академия художеств, основанная инициативой Шувалова, тогда куратора Московского университета, при участии Ломоносова была единственным в России высшим учебным художественным заведением. В ее стенах сформировались высокопрофессиональные архитекторы, скульпторы, живописцы, граверы, решались важнейшие художественные задачи.

В 1764 г. императрица «дарует» Академии новый устав, для нее закладывается новое здание. На открытии этой «новой» Академии выступил Сумароков, говоривший о воспитательной и просветительской миссии искусства и художников. Избранный почетным членом Академии Ломоносов так же говорил о важности развития искусства и о способности русского народа к художествам.

С 1764 г. при Академии было открыто Воспитательное училище, куда принимали детей 5-6 лет, и весь срок обучения исчислялся в 15 лет. Петербургская Академия ориентировалась не только на академии западноевропейские, но и на собственные средневековые, древнерусские традиции. Это выражалось, прежде всего, в устойчивом представлении художественного мастерства как ремесла, отсюда классы «мастерств и ремесел», затем превратившиеся в специальное отделение со своей программой и методикой обучения (в 5-6-летнем возрасте трудно было точно определить степень одаренности, и как раз более склонные к ремеслу заполняли эти классы); в формировании чувства ансамбля, ансамблевого мышления, идущего еще га средневековых иконописных мастерских, а если искать еще ближе, из принципов работы Живописной команды Канцелярии от строений, в чем-то напоминающей ренессансную боттегу.

Императорская «Академия трех знатнейших искусств», официально беря за образец французскую Королевскую Академию живописи и скульптуры (создана в 1648 г.), использовала продуманную последовательную систему обучения, опробованную во всех европейских академиях, но при этом учитывала национальные особенности художественного развития.

Основой школы являлся рисунок: сначала простейший от руки, затем с «образцов» (преимущественно гравюры с произведений старых мастеров), далее - с гипсов (антики), и уже потом - с обнаженной натуры. Лишь после этой выучки начиналась специализация: живописцы писали с обнаженной натуры, скульпторы лепили ее, архитекторы проектировала садово-парковые сооружения и декоративные детали я т.д. К этому прибавлялись глубокое изучение пластической анатомии, архитектурной графики, общеобразовательные предметы, изучение античной мифологии, языков. В завершение курса полагалась самостоятельная композиция по специальности.

Копированию с «образцов» придавалось огромное значение в программе обучения Академии. И в этом она более сходилась не с французской, а с английской. Ее президент Рейнолдс опровергал «ложное и грубое мнение, что правила связывают гениев. Они связывают только людей, лишенных таланта, как те доспехи, которые на сильном - являются украшением и защитой, на слабом и уродливом становятся грузом и наносят вред телу, которое созданы защищать». Основой художественного образования было изучение великих мастеров прошлого, прежде всего, античности и Ренессанса. В соответствии с этими канонами окружающая жизнь, природа должны быть «исправлены», «улучшены» кистью или резцом художника. Однако работа над натурой всегда имела огромное значение в педагогической системе Академии.

Получение Большой Золотой медали давало право на пенсионерство - трехгодичную заграничную поездку на государственный «кошт» для усовершенствования мастерства в крупнейших художественных центрах Западной Европы, как правило, в Париже и Риме. Как и в петровское время за пенсионерами надзирали специально назначенные люди. Пенсионеры обязаны были отчитываться перед Академией, и эти рапорты, или «журналы», подчас оказываются интересным материалом, освещающим процесс и обучения, и становления художника.

Но пенсионерство, возрожденное Академией художеств, отличалось от петровского: оно не было уже простым ученичеством, а скорее, выглядело художественным сотрудничеством, принесшим русским мастерам быстрое европейское признание, как это было с Баженовым, Лосенко, Шубиным.

Первым президентом Академии художеств с 1758 по 1763 гг. был Шувалов, с 1763 - Бецкой, большой почитатель Руссо, в последний год столетия (1799) вице-президентом был Баженов, яркое дарование которого сказалось даже на административной работе (он успел оставить интересную записку о реорганизации Академии художеств). Среди первых педагогов преобладали иностранцы: архитектор Валлен-Деламот, учитель Баженова и Огарева; скульптор Жилле, учитель Шубина, Гордеева, Козловского и др.; живописцы Торелли, Ле Лоррен и др.

Первые выпускники Академии, ставшие и ее первыми профессорами, были признаны не только на родине, но и в Европе: Лосенко и Феодосий Щедрин завоевывают парижские медали, Баженов становится профессором Римской и почетным членом Болонской и Флорентийской академий, Шубин - Болонской и т.д. Иностранцы мастера почитали за честь получить академические звания: среди академиков была скульптор Мари Колло, Фальконе и Растрелли-сын - являлись почетными вольными общниками.

Иностранцы мастера теперь вообще были в несколько ином положении, чем в предыдущие времена. Это уже не учителя-мэтры, а мастера, чье место в художественной среде российского государства зависит, прежде всего, от их собственных дарований, от степени таланта.

Ведущим направлением Академии становится *классицизм*, как это было характерно и для всех европейских академий. Его благородные идеалы, высокопатриотические, гражданственные идеи служения Отечеству,

восхищение внутренней и внешней красотой человека, тяга к гармонии - все это питается философией просветительства, движения, возникшего сначала в Англии, позже - во Франции, и ставшего скоро общеевропейским. Русские, художники активно постигают опыт мировой художественной культуры как древней, так и современной.

Русский классицизм основан, конечно, на тех же принципах, что и классицизм европейский. Он привержен большим обобщениям, общечеловеческому, стремится к гармонии, логике, упорядоченности. Идея Отечества, его величия, так же, как и идея «естественного человека» Руссо - основные в его программе.

Но русский классицизм XVIII в. имеет свои специфические черты. В нем отсутствует идея жесткого подчинения личности абсолютному государственному началу. В этом смысле русский классицизм ближе к самым истокам, к искусству античному (а в нем - не к римской античности, а к греческой), с воплощением его, как идеальных, понятий логического, разумного, понятий естественности, простоты и верности природе, выдвигавшихся просветительской философией в качестве исходных критериев прекрасного в их русском понимании. Античная и ренессансная система композиционных приемов и пластических форм пересматривалась русскими художниками применительно к национальным традициям, к русскому образу жизни. Классицизм стал универсальным явлением, т.к. сумел проявить себя в той или иной мере во всех видах искусства.

Распространению идей классицизма во многом способствовала политическая ситуация начала екатерининского правления, когда дворяне возлагали искренние надежды на демократические преобразования общества и видели в самой Екатерине II идеал просвещенной монархии.

В своем развитии русский классицизм проходит несколько этапов: *ранний* (1760-е - первая половина 1780-х гг), *строгий, или зрелый* (вторая половина 1780-х - 1790-е гг. вплоть до 1800 г.) и *поздний* (просуществовавший до 1830-х гг. включительно). Благодаря отсутствию суровой нормативности (общественные тенденции особенно ярко выражены в период раннего классицизма) параллельно ему развиваются иные стилевые направления. Изобразительное искусство становится сферой сосуществования с классицизмом сентиментализма и предромантизма - процесс более поздний, чем в литературе, но не менее напряженный. Еще от эпохи рокайля ведет свое начало псевдоготика; шинуазри («китайщина»), тюркери («туретчина») и жапонез («японщина») используют традиции искусства Дальнего Востока и Передней Азии.

Сам классицизм зародился в России в русле изысканного рококо и пышного елизаветинского барокко. Для него характерен интерес к интимной стороне человеческого существования и изображению грусти по быстро уходящей прелести земной жизни. Сентиментализм в России был тесно связан с предшествующим рококо, он углубил его интерес к внутреннему миру человека, к прихотливым «извивам» его души. Но вместе с тем русский сентиментализм с его культом душевного равновесия был очень близок и

классицизму, с которым развивается параллельно, обладая при этом собственной мировоззренческой природой.

В этот период уже находят выражение в литературных сочинениях вопросы эстетики и теории классицизма, теории изобразительного искусства. Передовые люди того времени (Голицын, Чекалевский, Урванов) делают первые попытки обобщить материалы по теории искусства с элементами художественной критики и применительно к национальным условиям.

С 1762 г. нерегулярно, а с 1764 г. - регулярно происходят в стенах Академии показы новых произведений искусства академических учеников «для всенародного зрания». Выставки проводили во время государственных мероприятий и новшеством была реализация произведений учеников.

Распространяется собирательство и коллекционирование, библиофильство.

Иными становятся взаимоотношения отечественного и общеевропейского искусства: теперь не только покупаются произведения для России, но и русские художники продают свои работы. Иностранных мастеров приглашают по-прежнему, но - невиданно ранее - иногда им заказывают портреты еще у них на родине, для «апробации».

За почти 50 лет существования Петербургская Императорская «Академия трех знатнейших художеств» заявила о себе как учебное заведение высокого класса, как союз художников, осуществляющих контакты со зрителем, и как центр теоретической мысли. Она следовала определенной системе обучения и подготовила за этот период прекрасных мастеров, создавших замечательные произведения искусства. Сбылось предсказание Княжнина, прозвучавшее в речи академическим ученикам в 1799 г.: «Ожидай, Россия, превосходных художников, происходящих из собственных недр твоих». К концу XVIII в. Академия художеств стала истинным центром художественной культуры со строгой системой обучения. Ее учреждение было необходимым для дальнейшего развития отечественного искусства. Абстрактность нормативность ее системы стали сказываться негативно лишь в следующем столетии.

2. Архитектура второй половины XVIII в. и ее особенности

Наиболее полно классицизм себя выразил в архитектуре и монументально-декоративной скульптуре второй половины XVIII в. Зодчие обращались к наследию античной, в первую очередь древнеримской классики. Основное требование, предъявляемое к архитектурным сооружениям этого времени – гармоничность пропорций, как в отношении общих объемов, так и отдельных элементов построек. Во всех основных формах – ротондах, колоннадах, портиках, лоджиях – проявляется присущее этому стилю стремление к симметрии, рационализм, предельная ясность выражения.

На этапе *раннего классицизма (60-начало 80 г.г.)* ведущее значение имели общественные здания, архитектурные формы которых определяли характер и

всех других типов построек. В основе планировочных схем как правило лежали одна – две правильные геометрические фигуры (круг, квадрат, треугольник), и объемы зданий монолитны.

На втором этапе (*строгий классицизм 80-90 г.г.*) преобладали частные городские дворцы и усадебные постройки с присущей им схемой – центральный корпус соединялся с боковыми флигелями посредством ордера и другие детали также различны для каждого периода.

Крупные градостроительные работы развернулись с начала 1760-х гг. в Петербурге, Москве, ряде других городов России. В Петербурге строились гранитные набережные, сооружались первые каменные мосты, разрабатывалась система крупных площадей на территории окончательно определившегося к этому времени центра города у Адмиралтейства. В Москве возникло кольцо широких красивых бульваров на месте старых крепостных стен.

Работы велись лучшими русскими и иностранными архитекторами.

Крупнейшими мастерами раннего классицизма были **Александр Филиппович Кокорин (1726-1772)** и **Жан-Батист Валлен-Деламот (1729-1800)** - авторы *проекта здания Академии художеств* в Петербурге, в котором учтено важное в градостроительном отношении местоположение здания на берегу Невы. Широкий невольский разлив предопределил огромный массив постройки и простоту основных членений, строгость и лаконичность архитектурных форм. Здание занимает целый квартал; в плане представляет собой почти квадрат, в который вписан круглый внутренний двор, а по углам малые служебные. Цокольный и первый этажи являются как бы пьедесталом, на котором находятся два верхних этажа, объединенных общим ордером. Данью скульптурным принципам барокко явилась отделка средней части фасада, украшенной колоннами, статуями и чередующимися выпуклыми и вогнутыми элементами.

Кокорин стал первым профессором, руководителем архитектурного класса в Академии, здание которой он построил и которому отдал все силы, оно было практически его единственным детищем. Валлен-Деламот строил много: после Растрелли занимался строительством Зимнего дворца, переделывал интерьеры в Летнем дворце и в Большом Петергофском дворце (Большой зал, Картинный зал и др.). Такой же принцип рустованного нижнего этажа и ордера, охватывающего два верхних, как на главном фасаде Академии художеств, сохранен им на главном фасаде *Малого Эрмитажа (1764-1769)*. Здесь Валлен-Деламот почти порывает с барочной традицией. Малый Эрмитаж представляет два павильона, из которых северный выходит на Неву, а южный – на Миллионную улицу. Между собой павильоны соединены висячим садом. Южный павильон Валлен-Деламот увязал стилистически с архитектурой Зимнего дворца Растрелли мотивом приставных колонн, поддержанным разорванным антаблементом, одной и той же ордерной композицией, рисунком наличников. Второй и антресольный этажи, однако, оформлены уже в духе раннего классицизма.

Валлен-Деламот оформляет фасады и арки лесных складов Адмиралтейства, на территории между Мойкой, Кряковым и Адмиралтейским

каналами, так называемую «Новую Голландию» (1765-1780). По проекту Валлен-Деламота длинные фасады корпусов по Мойке (около 300 м) предполагалось обработать крупным рустом и прорезать высокими окнами с полуциркульными завершениями. Полностью это было завершено лишь в главной арке, как бы венчающей весь комплекс, с ее сдвоенными колоннами и разрывами антаблемента, типичными для раннего классицизма. Образ ее величественен и суров, особенно когда ее тень ложится в час заката на воды Мойки. Это один из самых романтических ландшафтов Петербурга.

Валлен-Деламот перестраивал в классическом стиле Гостиный двор в Петербурге, построил церковь Св. Екатерины на Невском проспекте, спроектировал главные набережные города.

Антонио Ринальди (1709-1794) – мастер раннего классицизма. Приехал из Рима уже сформировавшимся у себя на родине архитектором позднего барокко. Становится архитектором при «малом дворе» вел. кн. Петра Федоровича и вед. Кн. Екатерины Алексеевны, а с воцарением Екатерины становится ее придворным архитектором.

С этого времени начинаются работы Ринальди в Ораниенбауме – любимой резиденции Петра III. Ринальди возводит в Ораниенбауме *дворец Петра III (1756 – 1762)* - небольшое, кубической формы двухэтажное здание с балюстрадой. Игру и изящество придает его внешнему облику выгнутый дугой один из углов. Первый рустованный этаж выглядит опорой для второго, парадного, более высокого и легкого, чем первый. Камерные по духу интерьеры располагаются по периметру. Лаки, живопись, шпалеры, резьба и лепка и изящный рисунок паркетов составляют изысканный декор этих комнат.

Данью увлечения «китайщиной» становится *Китайский дворец (1762 – 1768)* в Ораниенбауме. Это изысканное здание, интерьер которого отделан в формах, близких к рокайлю, и украшен в «китайском духе». Название Китайский дворец принадлежит XIX в. Ранее он назывался «Голландский домик». Это павильон, стоящий на невысоком постаменте, с окнами до полу, создающими иллюзию прямого общения человека с природой, обнесенный изящного рисунка кованой решеткой. Центральный зал как бы выступает из общей линии фасада. Фигурный аттик барочного типа над ним усиливает прихотливость форм. Особым изяществом отличается убранство Зала муз, стены которого сплошь расписаны Торелли, а потолок украшает его плафон «Торжество Венеры». Зал муз занимает восточный выступ дворцового фасада, в XVIII в. его называли Живописной галереей. В западном выступе расположен Большой Китайский кабинет, который в те времена также назывался иначе - Китайской галереей.

Рокайльны по стилю и парковые павильоны Ораниенбаума. Одно из них – *павильон Катальной горки (1762 -1774)*, сохранившей свой облик лишь частично. Катальная горка представляет собой каменное трехэтажное здание, увенчанное куполом в форме колокола на деревянном барабане. Первый этаж с нарядной широкой лестницей служит цокольным для второго, окруженного галереей. Балюстрада третьего этажа образует балкон. С южной стороны отсюда и начинался скат горы (не сохранился). В рокайльном ансамбле

огромную роль играет сочетание разных материалов, разнообразных фактур: лак, фарфор, стеклярус, вышивка, резьба по дереву, наборные полы, смальтовые столешницы, позолота, мрамор. Все это сохранилось в Китайском дворце и с Фарфоровом кабинете Кательной горки. Пол и стены были расписаны Серафино Бароцци. На полках стояло сорок групп мейсенского фарфора на темы Чесменской победы русской императрицы.

Большой работой Ринальди является *Мраморный дворец (1768-1772)* в Петербурге, названный так потому, что его нижний этаж облицован гранитом, а два верхних этажа, объединенных коринфскими пилястрами и полуколоннами, облицованы цветным мрамором. В это время в архитектуре свойственно использование естественных материалов, тонкое понимание красоты разных пород камня.

Мраморный дворец – П-образное здание с парадным двором, главным (восточным) фасадом обращенное к Летнему саду. Поскольку восточный фасад загородила позднейшая постройка, как главные воспринимаются фасады северный, обращенный к Неве, и южный, выходящий на миллионную улицу. Цельность и масштабность дворца определены его архитектурно-пластическим решением. Но огромную роль в этом играет и решение колористическое: нежная цветовая гамма блеклых серых, розовых, белых (скульптура) тонов естественного камня, с великим искусством примененного Ринальди не только как облицовка, но и как составной элемент кладки стен. Лишь мелкие детали в строгом экстерьере дворца напоминают о прошлом стиле барокко (башня с часами, волюты, ее завершающие).

Внутри эти связи значительно сильнее. В интерьере раннего классицизма как бы приглушено горение позолоты. От красочной и фактурной феерии барокко и прихотливости рококо новый стиль переходит к мягкости пастельных тонов и останавливается на одном – белом. Но гладкой белой стене располагается теперь одно панно или один рельеф.

В живописном убранстве Мраморного дворца проявляются, однако, еще черты, характерные для середины столетия. Это прежде всего шпалерная развеска картин в Картинной галерее, прямолинейно-аллегорический смысл сюжетов плафонов: «День, прогоняющий ночь», «Отдых Марса», «Торжество Венеры».

Мраморный дворец был подарен Екатериной графу Григорию Орлову. С именем Орлова связаны работы Ринальди в *Гатчине*. Ринальди начал строить здесь *дворец (1766 - 1772)*, который после смерти Орлова был подарен Екатериной Павлу. Перестраивал Гатчинский дворец Бренна – любимый архитектор Павла I. Но изысканные интерьеры Ринальди сохранились в Колонном и Белом залах.

Внешний облик дворца, построенного из серого камня, был суров и строг, а его первоначальная отделка интерьеров была изящной и легкой, не потерявшей ринальдиевский стиль при всех многочисленных переделках, начавшихся с конца XVIII в. Белый, парадный зал был обильно украшен скульптурной орнаментикой, причем, гирлянды из цветов и листьев как бы выходят из плоскости стены и трактованы реалистически, что не было

характерно для того времени. Лепка часто соединялась с росписью в технике фрески.

Важнейшей градостроительной задачей петербургских зодчих в 60-е-80-е гг. было оформление набережных основной водной артерии города – Невы. Эта задача была возложена на Валлен-Деламота, первым помощником которого был **Юрий Матвеевич Фельтен (1730 – 1801)**.

Фельтен работал вместе с Растрелли на строительстве Зимнего дворца, и после отставки Растрелли заканчивал все оставшиеся на этом объекте работы.

Облицовка гранитом набережных Невы заняла у Фельтена почти четверть века (1764-1788). При проектировании спусков, изгибов парапетов Валлен-Деламот выказал большое мастерство. Практически это осуществлял Фельтен, проявивший высокое художественное чутье, соединенное с безошибочным расчетом рационально мыслящего градостроителя и инженера. Как бы заключительным аккордом в украшении Невской акватории явилось создание Фельтеном совместно с Егоровым знаменитой *ограды Летнего сада (1771-1786)*. В ней сохранено то же сочетание черного металла и золоченных деталей, как и в типично барочной решетке Большого Царкосельского дворца Растрелли. Но вместо ее подвижного, изменчивого свободного и прихотливого узора в ограде Летнего сада господствует строгая вертикаль: вертикально стоящие пики пересекают прямоугольные рамы, равномерно распределенные массивные пилоны поддерживают эти рамы, подчеркивая своим ритмом общее ощущение величавости и покоя.

Как и многие его современники, Фельтен занимался переделкой растреллиевских интерьеров Большого Петергофского дворца (Белая столовая, Тронный и Чесменский залы), сохранившихся в фельтеновском варианте до Второй мировой войны. Блеск и великолепие золоченой резьбы в Столовой сменились спокойствием бледно окрашенных стен, в соответствии с требованиями времени, сюжетной лепниной и цветочными гирляндами. Тронный зал был украшен конным портретом Екатерины кисти Эриксона. А бывший Аванзал был украшен 12 картинами на темы знаменитого сражения в Чесменской бухте (победа 11 русских кораблей над 70 кораблями турецкого флота) и барельефами и медальонами с изображением турецких эмблем и назван Чесменским.

В честь Чесменского сражения Фельтен построил *Чесменский дворец* по дороге от Петербурга к Царскому селу в местности, носящей финское название Кткерикексен – «Лягушачье болото» (1774-1777). Это путевой дворец в стиле псевдоготики. Треугольное в плане здание с башнями по углам завершалось сферическим куполом. Внутри треугольника образован парадный зал. Внутри дворец был украшен шубинскими мраморными барельефными портретами великих князей и русских царей – от Рюрика до Елизаветы Петровны. Поблизости в 1777 г. была заложена *Чесменская церковь*, которая была освящена в десятую годовщину Чесменского сражения. Чесменский храм представляет четырехлистник в плане с полукругами апсид по центру всех четырех сторон (как замечено исследователями – псевдоготический вариант к древнерусскому типу храмов 17 в.). Церковь исполнена в красном кирпиче с

белокаменными деталями и скорее напоминает своими «вимпергами» и «пинаклями» парковый павильон в ложноготическом духе. Увлечение готикой, особенно английской, было тогда повсеместно. Знаменитый Веджвуд исполнил по заказу Екатерины фаянсовый сервиз из 952 предметов с изображением 1244 подлинных видов Англии с натуры или по известным изображениям: аббатства, руины, старинные замки, - так называемый «сервиз с зеленой лягушкой», т.к. на каждом предмете было изображение этого символа Чесменского дворца.

Фельтену принадлежит также здание *Старого Эрмитажа*, или как тогда его называли «здание в линию с Эрмитажем» (1771-1787). Огромное место в творчестве Фельтена занимало культовое зодчество. Ему принадлежит совершенно определенный, легко узнаваемый тип маленьких, уютных, изящных однокупольных храмов, как например, немецкая церковь Св. Екатерины на Большом проспекте Васильевского острова (1768-1771), церковь Св. Анны на Фурштадской улице (1770-е г.г.), Армянская церковь на Невском проспекте (1770-1772).

Готика была особенно популярна в это время. В «готическом стиле» строили служебные здания – конные дворы, конюшни, хозяйственные постройки, но особенно - парковые сооружения: павильоны, башни, руины, ворота и т.д.; как правило, материалом служил кирпич. А детали были белокаменные. Но фельтеновская (т.е. петербургская) «готика» - Чесменский дворец и Чесменская церковь – ближе подлинной английской готике, в то время как баженовская, т.е. московская, исходит больше из традиций древнерусского зодчества.

Василий Иванович Баженов (1738—1799) родился в семье дьячка под Москвой, близ Малоярославца. В пятнадцать лет Баженов уже состоял в артели живописцев на строительстве одного из дворцов, где на него обратил внимание архитектор Ухтомский, принявший одаренного юношу в свою «архитектурную команду». После организации в Петербурге Академии художеств Баженов был направлен туда из Москвы, где он учился в гимназии при Московском университете. В 1760 г. Баженов едет в качестве пенсионера Академии за границу, во Францию и Италию. Выдающееся природное дарование молодого архитектора, уже в те годы получает высокое признание. Двадцативосьмилетний Баженов приезжает из-за границы со званием профессора Римской академии и званием академика Флорентийской и Болонской академий.

Исключительное дарование Баженова как архитектора, его большой творческий размах с особой наглядностью проявились в *проекте Кремлевского дворца в Москве*, над которым он начал работать с 1767 г., фактически задумав создание нового Кремлевского ансамбля.

По проекту Баженова Кремль должен был стать в полном смысле слова новым центром древней русской столицы, причем самым непосредственным образом связанным с городом. В расчете на этот проект Баженов даже предполагал срыть часть кремлевской стены со стороны Москвы-реки и Красной площади. Тем самым вновь созданный ансамбль нескольких

площадей в Кремле и, в первую очередь, новый Кремлевский дворец оказались бы уже ничем не отделенными от города.

Фасад Кремлевского дворца Баженова должен был быть обращен к Москве-реке, к которой сверху, с кремлевского холма вели торжественные лестничные спуски, оформленные монументально-декоративной скульптурой. Здание дворца проектировалось четырехэтажным, причем два первых этажа имели служебное назначение, а в третьем и четвертом располагались собственно дворцовые апартаменты с большими двухсветными залами.

В архитектурном решении Кремлевского дворца, новых площадей, а также наиболее значительных внутренних помещений исключительно большая роль отводилась колоннадам (по преимуществу ионического и коринфского ордера). В частности, целый строй колоннад окружал главную из запроектированных Баженовым площадей в Кремле. Эту площадь, имевшую овальную форму, архитектор предполагал окружить зданиями с сильно выступающими цокольными частями, образующими как бы ступенчатые трибуны для размещения народа.

Начались широкие подготовительные работы, в специально выстроенном доме была сделана замечательная (сохранившаяся донныне) модель будущего сооружения. Баженовский замысел перестройки Кремля поражает своим масштабом, единством, новаторством, оказал большое влияние на развитие архитектуры классицизма в России, и на архитектурное образование. Но строительство не было осуществлено. Как выяснилось впоследствии, Екатерина II не собиралась доводить это грандиозное строительство до конца, оно было затеяно ею с целью продемонстрировать могущество и богатство государства в период русско-турецкой войны.

Аналогична и судьба ансамбля в Царицыне: императрица велела скрыть ряд корпусов баженовского дворцово-паркового ансамбля, а возведение нового дворца поручила Казакову. Но и казаковская постройка также не была завершена.

Баженовский ансамбль в Царицыне составлял единое целое с окружающим корпусом парком. Называя свой уход от классики «готикой», Баженов подразумевал прежде всего древнерусские традиции, которые он глубоко осмыслил и творчески сумел претворить в этом ансамбле. В зодчестве Древней Руси Баженовым заимствованы строительные материалы – сочетание кирпичной постройки с белокаменными деталями. От замысла архитектора остались Фигурные ворота и Фигурный мост, Полуциркульный дворец, Оперный дом, Хлебный дом (кухня), восьмигранный Кавалерский корпус.

Но в большинстве своих проектов и сооружений Баженов выступал как крупнейший мастер русского классицизма. Замечательным творением Баженова является дом Пашкова в Москве (ныне здание Российской государственной библиотеки). Это здание было построено в 1784—1787 годах. Сооружение дворцового типа, дом Пашкова (названный так по фамилии первого владельца) оказался решенным настолько совершенно, что и с точки зрения городского ансамбля, и по своим высоким художественным достоинствам занял одно из первых мест среди памятников русской архитек-

туры. Баженов использовал умение располагать здание в природной среде, характерное для древнерусских мастеров. Дом Пашкова стоит на откосе высокого холма, напротив Кремля, у впадения реки Неглинки в Москву-реку. Украшен балюстрадой с гипсовыми вазами и цветами.

Другим великим русским архитектором, работавшим одно время вместе с Баженовым, был **Матвей Федорович Казаков (1738—1812)**. Уроженец Москвы, Казаков еще более тесно, чем Баженов, связал свою творческую деятельность с московским зодчеством. Попав тринадцати лет в школу Ухтомского, Казаков на практике постиг искусство архитектуры. Он не был ни в Академии художеств, ни за границей. С первой половины 1760-х гг. молодой Казаков уже работал в Твери, где по его проекту построен ряд зданий как жилого, так и общественного назначения.

Одно из самых значительных и известных сооружений архитектора — *здание Сената в Москве*. Здание Сената расположено внутри Кремля неподалеку от Арсенала. Здание Сената представляет собой почти равносторонний треугольник, одна сторона которого параллельна кремлевской стене, выходящей на Красную площадь. Центральный композиционный узел здания — зал Сената, имеющий огромное по тому времени купольное перекрытие, диаметр которого достигает почти 25 м. Замкнутый, соответственно также треугольной формы двор разделен двумя корпусами на три части, отделяя центральный парадный двор от двух служебных. Сравнительно скромное оформление здания снаружи контрастно сопоставлено с великолепным решением круглого парадного зала, имеющего три яруса окон, колоннаду дорического ордера и богатую лепнину.

С творчеством Казакова во многом связан расцвет зрелого, или строгого, классицизма. Среди построек этого периода *Колонный зал Благородного собрания (середина 80-х г.г.)*, в котором центральное пространство, предназначенное для торжественных церемоний, выделено коринфской колоннадой, а ощущение праздничности усилено сверканием многочисленных люстр и подсветкой потолка.

Излюбленный прием - ротонды, украшенной кольцом колонн (в данном случае ионических), - использован Казаковым в одной из крупнейших последних работ мастера – *здании Голицынской больницы (1796-1801)*. Сочетание трехэтажного корпуса, центр которого занимала церковь-мавзолей семьи Голицыных, с боковыми флигелями и большим садом позади – принцип, которым Казаков широко пользовался и при постройке жилых домов (дом Демидова в Гороховом переулке, дом Губина на Петровке). Вообще Казаков развивал оба типа особняка: по красной линии в глубине двора.

Казаков – создатель здания Московского университета, сгоревшего в 1812 году и восстановленного Жилярди уже с большими изменениями.

Иван Егорович Старов (1744-1808) связан целиком с петербургским строительной школой. Учился в Академии художеств, класс Кокоринова, пенсионерство во Франции и Италии. Первые работы решены в духе раннего классицизма (дворцовые усадьбы в Богородицке и Бобриках под Тулой, загородная усадьба князя Гагарина под Москвой).

В эти же годы он начинает в Петербурге, которой отдал многие годы жизни – Троицкий собор Александро-Невской лавры (1774-1790), начатого еще при Петре I и предназначенного теперь служить мавзолеем Александра Невского. Старов сохранил тип трехнефной базилики с куполом, двумя башнями-колокольнями и мощным шестиколонным портиком римско-дорического ордера. В интерьере поток света льется через 16 окон высокого барабана, на котором возвышается мощный купол. Торжественность и парадность интерьера усиливают золоченные капители и золоченная лепнина, замечательные скульптуры Шубина. Благодаря реконструкции Старовым подъезда к лавре, въездных ворот и площади около них, был создан целостный ансамбль, который включил в себя архитектуру начала и конца столетия и удачно завершил Невскую перспективу.

Но самое значительное сооружение Старова – *Таврический дворец* (1782-1790). Современное название происходит от имени владельца Потемкина-Таврического, которому императрица подарила дворец и сама, играя роль помещицы, часто его посещала. Местоположение дворца изначально было просто замечательно: с одной стороны огромное усадебного характера здание выходило на Неву, с другой – в роскошный сад. План дворца внешне очень прост: главный корпус объединяет с боковыми флигелями галерея. Специальная гавань и канал соединяли дворец с Невой. Средняя часть дворца имеет шестиколонный дорический портик, увенчанный фронтоном. Над ним просматривается купол, монументальный, торжественный, спокойного рисунка. Дорический ордер – на боковых корпусах, обращенных внутрь парадного двора. Экстерьер дворца прост и величественен. Но интерьер – разнообразен и сложен. Экстерьер как бы скрывает роскошь и даже преднамеренную театральность интерьеров. Ощущением радости жизни, ее разнообразием, богатством красок, форм, пространства веет от этого лучшего создания Старова. Таврический дворец был предназначен для торжественных приемов и пиршеств. Основной акцент сделан на Купольном зале и Большой галерее, которой закругленные торцы придают овальную форму (иначе – Овальный зал). Купольный зал не круглый, а восьмигранный, уменьшающиеся ввысь кессоны свода усиливают ощущение высоты и глубины, как в римском Пантеоне. Расположенная поперек оси здания Большая галерея делит весь комплекс интерьеров на две части: с одной стороны – комнаты, объединенные Купольным залом, с другой – Зимний сад, поистине чудо рукотворное, полное экзотических деревьев, цветов, птиц, рыб в аквариумах.

С течением времени дворец изменился, но слава его была огромна. Он входит в число 20 лучших дворцов Европы (по мнению некоторых исследователей).

В последней четверти XVIII в. в русскую архитектуру строгого стиля классицизма входят такие зодчие как Камерон, Кваренги, Львов, Бренна.

Чарльз Камерон (1743-1812), шотландец по происхождению, много изучавшего античные памятники, был любимым архитектором Екатерины II.

Одной из первых работ в России являются *Агатовые комнаты и Холодные бани в Царском селе* (1780-1785) – двухэтажный павильон с висячим

садом. Первый этаж – Холодные бани с тяжелым и величественным фасадом, отделанным рустом из пудостской плиты, второй – Агатовые комнаты, легкость которых подчеркивается овальным портиком из колонн ионического ордера (заметим, что Камерон всегда использовал греческие, а не римские типы ордеров). Построенная им рядом *галерея*, впоследствии справедливо получившая имя ее создателя (*Камеронова*), и лестница, ведущая к ней (1783-1786), держатся на том же сопоставлении и контрасте: грандиозная широкая лестница с фланкирующими ее античными статуями Геркулеса и Флоры (отлив Гордеева), тяжелый низ галереи того же сурового пудостского камня – и легкая перспектива колонн наверху, вся пронизанная светом. Между Агатовыми комнатами с Холодными банями и Камероновой галереей размещался висячий сад, покоящийся на мощной аркаде из того же камня.

Агатовые комнаты с их светло-желтыми стенами и красно-терракотовыми нишами – гаммой «помпеянского» цвета, с белой скульптурой и внутренней облицовкой из агата (отсюда название); классическая строгость Холодных бань с фригидариумом, тепидариумом и кальдариумом, украшенных барельефами на мифологические сюжеты об Амфитрите, Нерее и Посейдоне, и Камероновой галереи – напоминание об античности рядом с пышностью и блеском барокко Екатерининского дворца, т.к. ансамбль Камерона вплотную примыкает к растреллиевскому творению.

В этом уникальном ансамбле Камерон проявил себя зрелым мастером классицизма и ярчайшей творческой индивидуальностью. Его талант наиболее полно проявился в изысканных дворцово-парковых загородных ансамблях, где он полностью выразил чувство стиля, понимание гармонии архитектуры и ландшафта.

Камерон обладал необыкновенным даром оформителя, о чем свидетельствуют многие его интерьеры. Безукоризненный вкус Камерон выказал в отделке некоторых залов Екатерининского дворца, переустроив его в северной половине Зеленую столовую с его редкостным декором, Парадную гостиную, Китайскую голубую гостиную, кабинеты; в южной – залы Арабесковый и Лионский и во флигеле – «собственные покои» императрицы, прежде всего опочивальню и так называемую Табакерку, или Синий кабинет, употребив необычайное разнообразие материалов: цветное стекло, фарфор, фаянс, стеклярус, зеркала, золоченый лепной орнамент, живопись, рельефы на мифологические сюжеты. Фантазия Камерона была неисчерпаема: он использовал стекло не только для колонн, но даже для мебели, ввел в обиход светильники с драгоценными камнями, использовал натуральный лионский шелк для обивки стен, употреблял в декоре посеребренную лепку, розовую фольгу, чеканное серебро в сочетании с зеркалами в серебряных оправках, сплошь покрывающими стены Серебряного кабинета. Все погибло во время Великой Отечественной войны и частично восстановлено в наши дни.

В царкосельском парке Камерон перестроил беседки, мосты, павильоны и театр.

Много работал Камерон и в Павловске. Он возводит ряд павильонов в парке: 16-колонную ротонду «Храм дружбы», типично швейцарский молочный

дворик Молочно, Шале, Трельяж, мемориальный памятник «Памятник родителям», Павильон трех граций (колоннада). Камерон принимал участие в разбивке Павловского парка, так называемого английского, т.е. пейзажного, подчеркнуто естественного, только что входившего в моду и доведенного до совершенства знаменитым декоратором Пьетро Гонзага, отдавшим этому 30 лет неустанный труд.

В сдержанном духе строгого классицизма решал Камерон *Павловский дворец (1782-1786)*, квадратный в плане, с центральным круглым «Итальянским залом», увенчанным плоским куполом (легкость которого подчеркивается окружающими его колонками барабана), соединенный галереями с боковыми флигелями. Все вместе образует обширное пространство двора. Дворец представляет собой уже укрепившийся палладианский тип дворцовой постройки, но в нем много чисто камероновской гармонии и теплоты. Затем дворец достраивается Бренной и от Камерона остается лишь общий план - намек на виллу палладианского типа. Камерон оформил ряд залов, среди которых Итальянский (Купольный или Круглый), потому что это зал – ротонда, высокий, торжественный и светлый, который зодчий хотел украсить античной скульптурой, устроить подобие музеев, чего не произошло. Греческий зал – прямоугольный в плане и самый светлый в ряду дворцовых комнат, Камерон называл его Большой гостиной, или Большой залой, позднее его стали называть Колонным залом из-за мраморных колонн, его украшающих, - также переделан Бренной, а после пожара – Ворониным.

Легкий, изысканный, воздушный и грациозный стиль Камерона, «последний угасающий отзвук XVIII в.», как говорили «мирискусники», уступает место иным формам и иному осмыслению пространства.

Красота ансамблей строгого классицизма – в принципе равновесия внутреннего и внешнего пространства, в единении с природой. Реальный пейзаж как бы входит в архитектурную композицию, как в Павловском «Фонарике» (арх. Воронихин), а иллюзорный (вид на роспись стены от библиотеки в анфиладе императрицы Марии Федоровны, исполненный Гонзага) – создает впечатление реальности. Принцип гармонии архитектурной и природной среды становится одним из главных принципов классицизма.

Классицизм заметно проявляется в творчестве **Джакомо Кваренги (1744—1817)**. Еще у себя на родине, в Италии, Кваренги увлекается классицизмом. Трактат Палладио «4 книги об архитектуре» и вообще архитектура Возрождения совершают переворот в его жизни. Десять лет Кваренги изучает памятники древности Италии, Франции, Германии, Англии, сам делает обмеры, Создает свои собственные правила и систему. Не найдя должного применения своим силам в Италии, Кваренги приехал в Россию (1780), где и остался на всю жизнь.

80-е годы – время блестящего расцвета творчества Кваренги, поражающее и своей интенсивностью, и разнообразием «жанров»: дворцы, загородные резиденции, банки, биржи, театры, гостиный двор, усадьбы, частные дома и т.д.

Кваренги много строит в Петербурге. Трехчастной схеме здания, состоящего из центрального корпуса и двух флигелей, соединенных с ним галереями, Кваренги дает множество толкований. Центр композиции выделяется портиком. В этом смысле типичным является здание *Академии наук* (1783-1789), знаменующее собой начало зрелого классицизма. Фасады здания не декорированы, есть только строгие треугольные фронтоны «сандрики» над оконными проемами. Основной центр выделен 8-колонным ионическим портиком, парадность которого усиливается благодаря типично петербургскому крыльцу с лестницей «на два восхода». Принцип усадьбы (с главным домом в глубине парадного двора) применен Кваренги при строительстве *Ассигнационного банка* (1783-1789), с его красивого рисунка решеткой, ограждающей пространство по Садовой улице.

В 1782-1785 г.г. Кваренги строит придворный *Эрмитажный театр*, один из крупнейших и лучших камерных театров мира, в котором мастер отступил от традиционных для XVIII в. ярусов лож, расположив места амфитеатром по образцу знаменитого театра Палладио в Виченце около Венеции. Полукружия амфитеатра он вывел наружу и гигантской аркой соединил театр с цепью старых дворцов. Используя наследие барокко, он создал произведение не менее живописное, чем расстреллиевское, но другой системы, в формах строгого классицизма.

Кваренги много работал над интерьерами Зимнего дворца (Аванзал, Николаевский зал, Концертный зал, Георгиевский зал). Все это погибло при пожаре в 1837 г. и было восстановлено Стасовым.

В Царском Селе, на берегу пруда Кваренги выстроил совершеннейшее создание классической архитектуры – *Концертный зал, называемый иногда «Храмом дружбы»* (1784-1786): ротонда, вписанная в прямоугольник. Внешняя половина ротонды окружена колоннами, противоположный фасад представляет четырехколонный портик с фронтоном. Экстерьер Колонного зала украшен барельефами Козловского.

Самое поэтическое создание зодчего – *Александровский дворец в Царском селе* (1792-1796), предназначенный Екатериной для любимого первого внука. Основной мотив дворца – мощная двойная колоннада коринфского ордера, соединяющая боковые крылья дворца. Чистой строгой архитектурой, без всякого пластического декора мастер достигает почти барочной живописности.

Смольный институт (1806—1808) в Петербурге имеет четкую рациональную планировку в соответствии с требованиями учебного заведения и типичный для Кваренги 8-колонный портик по центру фасада.

Все созданные им сооружения представляют собой строгие, классические по своему решению постройки, которые во многом уже предваряют следующий этап в развитии русской архитектуры.

Палладианские идеи в русской архитектуре развивал также **Николай Александрович Львов (1751-1803)** (архитектор, рисовальщик, гравер, поэт, музыкант, фольклорист, теоретик и историк искусства, горный инженер). Архитектор он был профессиональный, лишь не успел исполнить всего задуманного, отвлекаемый множеством других дел. Много строил в Торжке

Тверской губернии (родина) (собор Борисоглебского монастыря в Торжке, церковь-ротонду в селе Никольское и др.).

В Петербурге Львов оставил о себе память, прежде всего, *Невскими воротами Петропавловской крепости* – главными воротами, выходящими на Неву, простыми и величественными. В эти же годы он создает здание почтамта, так называемый Почтовый стан, – трехэтажное здание с мощным рустованным первым этажом, трактованным как цоколь. С южной стороны был въезд для почтовых экипажей в огромный внутренний двор. В северной части здания была квартира и самого архитектора. Львов проектировал и частные дома, например для Державина (на Фонтанке, 118), свой собственный дом в родовом имении в селе Никольское под Торжком – все это тип палладианской виллы, но без ее строгой симметрии в интерьерах, как бы приспособленный к русским вкусам и образу жизни.

Последний по времени архитектор XVIII в. – **Винченцо Бренна (1747-1818)** по праву считается архитектором Павла и Марии Федоровны. У себя на родине, в Италии он получает образование в мастерской живописца позднего барокко, тщательно изучает орнаменты Терм Тита, по приезде в Россию именно в Павловске из живописного декоратора превращается в декоратора-архитектора, и с середины 80-х гг. становится главным руководителем всех строительных работ в Павловске. Он перестраивал и достраивал как дворец, так и его интерьеры, внося в них «воинственный дух Марса» (Круглый и Греческий залы, залы Войны и Мира, ковровый кабинет и др.).

Много работал Бренна и в Гатчине как по усовершенствованию дворцового парка, так и по перепланировке ринальдиевского дворца.

Но главная работа Бренны – *Михайловский замок (1796-1801)*. Главные идеи по проектированию Михайловского замка были выдвинуты его заказчиком Павлом I, который внимательно следил за строительством замка и не жалел никаких средств на его украшение. Основа проекта, общее решение, профессиональное решение принадлежало великому Баженову. В его мастерской был скорректирован общий план многоугольного здания с большим внутренним двором и созданы проекты великолепных фасадов с колоннами «большого ордера». Павел обратился к Баженову не случайно, т.к. ранее он брал у него уроки архитектуры, бережно хранил в своей коллекции чертежи Кремлевского дворца, который постигла трагическая судьба. Однако уже процесс реализации проекта осуществлял Бренна, который отказался от фасадов «большого ордера» и заменил их иными, эклектичными, имеющими мало общего со столь выразительной манерой Баженова, которую не спутаешь ни с какой другой. Полностью баженовскими являются два павильона, оформляющие площадь около замка с включенным в ее центре памятником Петру I Б. Растрелли.

Внутренняя планировка здания полна фантазии: помещения прямоугольные, целые их анфилады. Комнаты, расположенные под углом, круглые, овальные, треугольные сменяют друг друга. Ни один фасад не повторяет другой. Главный фасад (южный), где мраморные колонны ризалита объединяют два верхних этажа, обильно украшен скульптурой. Северный,

садовый, выходящий на Мойку, как бы соединяет здание с Летним садом широкой пологой лестницей. Боковые более скромные, схожи между собой. Явная разностильность фасадов и усложнение баженковского плана позволяют некоторым исследователям видеть на нем печать явного архитектурного дилеттантизма. При всем том, как и хотел Павел, замок был действительно замком, окруженным со всех сторон водой и рвом, с подъемными мостами. Но Павлу суждено было прожить в этом замке всего 40 дней. В 1820-е годы переданный в ведение Главного инженерного училища, замок стал называться Инженерным. Многие интерьеры были переделаны. («Когда на мрачную Неву // Звезда полуночи сверкает // И беззаботную главу // Спокойный сон отягощает, // Глядит задумчивый певец // На грозно спящий среди тумана // Пустынный памятник тирана.// Забвенью брошенный дворец...»).

Несомненным шедевром Бренны по чувству пропорций и гармонии является *Румянцевский обелиск*, поставленный сначала недалеко от Мраморного дворца на Царицыном лугу (Марсовом поле), а позднее перенесенный к Академии художеств. Последние годы жизни Бренна провел во Франции и Германии, где и умер (Дрезден). Учеником Бренны был Карло Росси.

Подводя итог, следует отметить, что в результате столетнего развития русская архитектура вышла на общеевропейский уровень, сумев сказать свое слово во всех стилистических направлениях и не утратить своей национальной специфики и образности художественного языка.

Литература

1. Бирюкова Н.В. История архитектуры: Учебное пособие. – М.: ИНФРА-М, 2005.
2. Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. – М., 2003.
3. Мир русской культуры. – М.: ВЕЧЕ, 1997.
4. Пилявский В.И., Тиц А.А., Ушаков Ю.С. История русской архитектуры – М.: Архитектура-С, 2007.

ТЕМА 6: ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО второй половины XVIII ВЕКА

План:

1. Скульптура второй половины XVIII в.
2. Живопись второй половины XVIII в.

1. Скульптура второй половины XVIII в.

Во второй половине XVIII в. начинается неуклонный расцвет отечественной скульптуры. Развиваются все ее основные виды: рельеф, статуя, портретный бюст, садово-парковая пластика, монументально-декоративные и станковые произведения.

Русский классицизм как ведущее художественное направление этой поры явился величайшим стимулом для развития искусства больших гражданских идей, что и обусловило интерес к скульптуре в этот период.. Шубин, Гордеев, Козловский, Ф. Щедрин, Прокофьев, Мартос – каждый сам по себе был ярчайшей индивидуальностью, оставил свой, лишь ему свойственный след в искусстве. Но всех их объединяли общие творческие принципы, которые они усвоили еще в Академии в классе скульптуры профессора Никола Жиле, руководившего им почти 20 лет.

Русских художников объединяли общие идеи гражданственности и патриотизма, высокие идеалы античности. Образование художников строилось прежде всего на изучении античной мифологии, слепков и копий с произведений античного и ренессансного искусства, а в годы пенсионерства – подлинных вещей этих эпох. Интерес к героической античности влияет и на выбор богов и героев: на смену излюбленным в петровское время Нептунам и Вакхам приходят Прометей, Поликрат, Марсий, Геркулес, Александр Македонский. Русские скульпторы стремятся воплотить в мужском образе черты героической личности, а в женском – идеально-прекрасное, гармонически-ясное, совершенное начало. Это прослеживается как в монументальной, архитектурно-декоративной, так и в станковой пластике.

В отличие от барокко архитектурно-декоративная пластика в эпоху классицизма имеет строгую систему расположения на фасаде здания: в основном в центральной части, главном портике и в боковых ризалитах, или венчает здание, читаясь на фоне неба. В отличие от слияния барочной скульптуры с архитектурой, классицистический декор как бы самостоятельно существует в организме здания, подчиняясь лишь тектонике стены, гармонии членений. В интерьере скульптура размещается преимущественно на парадной лестнице, в вестибюле, в анфиладе парадных зал.

В станковой пластике отмечается разнообразие ее жанров. В поисках идеально-прекрасного, гармонического, героического начала отечественные скульпторы не впадают тем не менее в отвлеченность и абстрактность. Их образы остаются вполне жизненными. Этот поиск обобщенно-прекрасного не исключает всей глубины постижения человеческого характера, стремления передать его многогранность. Поэтому неслучайно в станковой скульптуре второй половины XVIII в. активно развивается и портрет.

Говоря в целом о скульптуре второй половины XVIII в., следует признать одно очень важное общее, характерное для всей русской пластики этого времени: она всегда представляет совмещение. Слияние черт барокко и классицизма, барочных и классицистических тенденций, особенно на заре рождения классицизма. Это касается и творчества Козловского, Гордеева, Прокофьева и др. Только на рубеже XVIII - XIX вв. и в первом десятилетии нового столетия Щедрин и Мартос дают образцы ясной гармонии, так сказать «чистого» классицизма.

Первым русским скульптором после Растрелли был **Павлов**. Созданные им портреты не сохранились, остались только барельефы в интерьере Кунсткамеры.

Вместе с отечественными мастерами в России работал французский скульптор **Этьен Морис Фальконе**, приглашенный Екатериной II для работы над памятником Петру I. Талантливый скульптор, прославившийся у себя на родине произведениями как драматического, так и сентиментально-пасторального характера, теоретик, близкий идеалам и идеям Просвещения, Фальконе философски осмысливал и барочные и классицистические тенденции.

Фальконе работал над памятником 12 лет. Первый эскиз был исполнен еще в Париже в 1765 г., в 1770 г. – модель в натуральную величину. Затем происходила отливка бронзовой статуи и готовился постамент из каменной скалы, которая и после обрубки весила около 275 тонн. Открытие памятника состоялось в 1782 г., когда Фальконе уже не было в России, завершал установку монумента Гордеев.

Несмотря на то, что памятник создан иностранцем, образ Петра глубок и своеобразен. Фальконе показал его законодателем и преобразователем государства, выразив его историческую роль так, как понимает ее современники. «Монумент мой будет прост... Я ограничусь только статуей героя, которого я не трактую ни как великого полководца, ни как создателя, законодателя, благодетеля своей страны, и вот ее-то и надо показать людям», - писал Фальконе.

Отказавшись от классических схем изображения императора, от аллегорий Фальконе все же создал образ-символ. В Петре как бы воплощен образ эпохи. При совершенной естественности движения коня, позы, жеста и одежды всадника – они символичны. Таковы конь, усилием мощной руки вздыбленный у края обрыва, скала, волной вздымавшаяся вверх и вознесшая на гребне всадника, отвлеченный характер одеяния Петра, звериная шкура, на которой он восседает. Фальконе восставал против холодных аллегорий, считая, что обилие аллегорий отличает рутину и редко – гений. Единственно аллегорический элемент – змея, попираемая копытами, - олицетворяет преодоленное зло. Эта деталь важна и в конструктивном отношении, ибо служит третьей точкой опоры. Композиции открывает возможности восприятия с самых разных точек зрения. Благодаря этому логика движения коня и всадника – напряженность пути и победный финал – становится очевидной. Гармонию образного строя не нарушает сложное противопоставление безудержного взлета и мгновенной остановки, свободы движения и волевого начала.

В работе над головой Петра Фальконе помогала его ученица Мари Анн Колло. Она создала образ, созвучный общему замыслу монумента, - величие, внешняя сдержанность и ощущаемая за ними могучая импульсивность, ясный разум и всепобеждающая воля читаются в страстных глазах Петра, плотно сжатых губах, в складке, прорезающей высокий лоб, во вдохновенном повороте головы.

Памятник был вынесен на Сенатскую площадь – одну из красивейших площадей столицы. Заложенное в общем решении единство мгновенного и вечного прослеживается в постаменте, построенном на плавном подъеме к

вершине и резком обрыве вниз. Художественный образ складывается из совокупности разных ракурсов, аспектов, точек обзора фигуры. Фальконе использует свободную импровизацию в одежде («Это одеяние героическое», - писал скульптор, отказавшись от одежды и греческой, и римской, и французской, и русской), отсутствие седла и стремян, что позволяет цельным, единым силуэтом воспринимать всадника и коня. В использовании естественной скалы в качестве постамента нашел выражение основополагающий эстетический принцип просветительства XVIII в. – верность природе. Надпись «Петру Первому Екатерина Вторая» - лаконичное выражение политического значения памятника, которое придавала ему императрица.

Крупнейшее явление в русском искусстве второй половины XVIII в. и русской скульптуре – деятельность **Федота Ивановича Шубина (1740-1805)**, скульптора-портретиста, закончившего Академию с большой золотой медалью и получившего возможность совершенствования в Париже. Шубин считался непревзойденными мастерами психологического портрета. Работал в бронзе, но полностью выразил себя в произведениях из мрамора. В обработке мрамора он проявил высокое мастерство, находя разнообразные и убедительные приемы для передачи тяжелых и легких тканей костюма, ажурной пены кружев, мягких прядей прически и париков, но главное – выражение лица портретируемого, в зависимости от возраста, пола и прочих особенностей.

Шубин был мастером бюста. Никогда не повторяясь в решениях, он каждый раз находил и своеобразную композицию, и особый ритмический рисунок, идущий не от внешнего приема, а от внутреннего содержания изображаемого человека. Шубин своими работами утверждал ценность человеческой личности, умело показывая противоречивость характера и воспроизводя внешность портретируемого с детальной точностью. Примером может служить *бюст бывшего вице-канцлера Голицына* (мрамор, 1773), который свидетельствует о зрелости мастера. Многогранность характеристики модели раскрывается при круговом ее осмотре. Хотя у портрета. Несомненно, есть и главная точка зрения. Ум и скепсис, духовное изящество и следы душевной усталости, сословной исключительности и насмешливого благодушия – самые разные стороны натуры сумел передать Шубин в лице русского аристократа. Конкретность образа не помешала скульптору создать в нем художественный образ целого поколения, образ русской аристократии екатерининского времени. Скульптор при этом пользуется большим разнообразием выразительных средств. Это и сложный абрис головы Голицына, ее разворот, противоположный развороту плеч, тщательная обработка разнофактурной поверхности (плащ, кружева, парик), тончайшая моделировка лица (надменно прищуренные глаза, породистая линия носа, капризный рисунок губ) и более свободно-живописная - одежды.

Портретирование с натуры оставалось для Шубина основной линией творчества на протяжении всей жизни. С годами ощущение окружающего обостряется. Пристально вглядываясь в свои модели, художник стремится изобразить человека с неповторимыми особенностями его облика. Шубин

находит содержательное и глубокое во внешне неброских и далеко не идеальных чертах, обаяние неповторимости в почти гротескно выпученных глазах и вздернутых носах, топорных лицах, тяжелых мясистых подбородках. Все это лишний раз подчеркивает индивидуальность портретируемых. Эта особенность творчества скульптора проявилась в бюстах неизвестного и М.Р. Паниной. Достоверность и убедительность образа проявилась в гипсовом бюсте Завадовского, в мраморных бюстах министра иностранных дел Екатерины II А.А. Безбородко, адмирала Чичагова, петербургского градоначальника Чулкова. Показателен в этом отношении гипсовый бюст Бецкого – дряхлого, беззубого, худого старца в мундире со звездами. Еще одно позднее произведение Шубина – *бюст Павла I*, особенно удавшийся в бронзовых вариантах. Гротескность нездоровых черт лица императора как бы компенсирована художественным совершенством великолепно скомпонованных и филигранно отделанных аксессуаров – орденов, регалий и складок плаща.

Шубиным был создан также посмертный *портрет М.В. Ломоносова*, выполненный в бронзе, гипсе и мраморе в 90-е гг. Ломоносов изображен Шубиным без парика, что лишает портрет парадности и официальности, и на первый план выступает живой ум, пылкость, энергия ученого.

Выдающееся дарование Шубина неотделимо от эпохи, в которой оно сформировалось и расцвело. В работах реализм сочетается с ранним этапом классицизма. Особенно ярко это выражено в портретах Екатерины II. Кроме бюстов Шубин создал *статую Екатерины II – законодательницы*, исполненную по заказу Потемкина для Таврического дворца на праздник 1790 г. в честь победы над турками. Мастер прибегает к аллегории, как это делает Левицкий в произведении, исполненной по подобной программе за несколько лет до Шубина. Основным просчетом Шубина представляется размер статуи, несомненно, маленькой для огромного зала дворца (правда, мастер нашел выход из положения, поместив ее в ротонду и таким образом ограничив пространство).

Шубин работал не только как портретист, но и как декоратор. Он исполнил 58 овальных мраморных исторических портретов для Чесменского дворца (находятся в Оружейной палате). Мраморные рельефы представляют собой поясные изображения великих князей, царей и императоров, начиная от легендарного Рюрика и кончая Елизаветой Петровной. Им созданы также скульптуры для Мраморного дворца и для Петергофа и др. Для Мраморного дворца Шубин создал 42 скульптурных произведения совместно с итальянским и австрийским скульптором. Наиболее достоверное авторство Шубина – в статуе Равноденствия для главной лестницы дворца. В Петергофе Шубин работал над обновлением обветшавших статуй: ему принадлежит Пандора в ансамбле Большого каскада, в которой, по мнению исследователей, много общего с купальщицей Фальконе.

Выдающееся дарование Шубина неотделимо от эпохи, в которой оно сформировалось и расцвело. В его работах реализм сочетается с ранним этапом классицизма.

В 70-е гг. рядом с Шубиным работает ряд молодых выпускников Академии, таких как Федор Гордеев, Михаил Козловский, Иван Мартос, Феодосий Щедрин, Иван Прокофьев.

К старшему поколению скульпторов второй половины XVIII в. относится **Федор Гордеевич Гордеев (1744-1810)**. Творческий путь Гордеева был тесно связан с алма матер: он всю жизнь преподавал в Академии и некоторое время был даже ее ректором. Наиболее ярко Гордеев проявил себя в мемориальной пластике. В этой области отдает предпочтение светскому началу. В целом тип надгробия восходит к древнегреческим стелам, хотя скульптор и не подражает древним. В ранней работе – *надгробии Н.М. Голицыной* – видно, как умели глубоко проникнуться идеалами античности, именно греческой античности, русские мастера. Надгробие Голицыной приводит на память древнегреческие стелы. Барельефная фигура плакальщицы, взятая в рост, но менее, чем в натуру, расположена на нейтральном фоне у щита с вензелем умершей и вписана в овал. Величавость и торжественность скорбного чувства передают «медлительные складки» ее плаща. Выражением благородной сдержанности веет от памятника. В нем совершенно отсутствует всякий намек на патетику барокко, но нет и абстрактной символичности, нередко присутствующей в произведениях классицистического стиля. Скорбь здесь тиха, а печаль трогательно-человечна. Это затаенное, глубоко спрятанное горе, образ лирический, элегичный, интимный, задушевный. Именно подобные черты станут характерными для русского классицизма. В соответствии с просветительским духом в надгробии выражена мысль не только о бренности земного бытия, но и о бессмертии человеческого духа. Здесь нет протеста и возмущения краткостью жизни, а лишь скорбное, но неизбежное примирение со смертью.

Первая работа Гордеева *«Прометей» (1769)* несет в себе много барочных черт: сложность силуэта, экспрессию и динамику.

Черты классицизма наиболее ярко выразились в серии барельефов для фасадов и внутренних помещений Останкинского дворца: 11 – для экстерьеров и 46 – интерьерных. Наиболее совершенными представляются внутренние рельефы для итальянского зала и ротондой. Поскольку движение фигур (а их более 60) идет в одном направлении, то, как справедливо было кем-то замечено, создается впечатление, что они как бы обволакивают, окружают зал. В таких фризах, как *«Жертвоприношение Зевсу»*, *«Жертвоприношение Деметре»*, *«Свадебный поезд Амура и Психеи»* и др. Гордеев придерживается того понимания рельефа, которое существовало в пластике классической Греции. Отказываясь от эффектов живописно-пространственного характера, он с большим мастерством моделирует форму невысокого рельефа, развертывая его в изящном ритме на плоскости нейтрального фона.

Гордеев принимал участие в создании главных памятников Петербурга: ему принадлежит змея *«Медного всадника»* (а также руководство всеми работами по его установке после отъезда Фальконе из России) и рельеф на постаменте памятника Суворову Козловского: знамена, гении и щит с надписью *«Князь Итальянский граф Суворов-Рымникский 1801»*.

Последние работы Гордеева – четыре барельефа на северном портике Казанского собора (Благовещение, Поклонение волхвов, Поклонение пастырей, Бегство в Египет). В отличие от останкинских рельефов фигуры в них представлены уже на легко обозначенном фоне (облака, ангелы, лучи света и пр.), создающем ощущение воздушности.

В творчестве замечательного русского скульптора **Михаила Ивановича Козловского (1753-1802)** можно также проследить сосуществование двух разных художественных направлений с перевесом одних стилистических приемов над другими в каждом отдельном произведении. Его творчество, многообразное по жанрам (и монументы, и рельефы, и статуарная пластика, и надгробия, и скульптура малых форм), - наглядно свидетельствует о том, что русские мастера осмыслили античное искусство и западноевропейский классицизм, складывая свой стиль.

Знакомство с произведениями древности, глубокое изучение памятников античности и полотен художников эпохи Возрождения обогащают творчество Козловского, расширяют кругозор.

Козловский выполняет многочисленные работы по украшению архитектурных памятников. Он исполняет барельефы для концертного зала в царском Селе (архитектор Д. Кваренги) и для Мраморного дворца в Петербурге (архитектор А. Ринальди). Тогда же он исполнил мраморную *статую Екатерины II*, представив ее в образе Минервы (1785). Художник создает идеализированный, полный величия, образ императрицы-законодательницы. Окутанная античным плащом и увенчанная шлемом (атрибутом богини), императрица одной рукой указывает на лежащие у ее ног трофеи, символизирующие одержанные победы, а в другой - держит свиток с начертанными на нем законами, которые изданы ею для «благоденствия своих подданных». Так Козловский воплощает представление об идеальном монархе - защитнике Отечества и мудром законодателе. Статуя понравилась Екатерине, и Козловский получил разрешение на поездку в Париж «для приобретения познаний в своем искусстве».

Главной темой произведений Козловского в начальный период творчества становится тема гражданской доблести, силы духа и самопожертвования. Герои его рельефов на сюжеты из истории Древнего Рима (для Мраморного дворца в Петербурге) жертвуют собой во имя Отечества и общественного блага: «*Прощание Регула с гражданами Рима*» (1780), «*Камилл избавляет Рим от галлов*» (1780-81). Возвышенный и лаконичный строй изображения, четкая композиция, продуманность и ясность каждой линии и формы - все это великолепно сочетается с архитектурой здания, которое построено в стиле раннего классицизма.

В 1790 г. в Париже скульптор выполнил статую «*Поликрат*». Тема человеческого стремления к свободе, выраженная в произведении, созвучна революционным событиям во Франции, свидетелем которых был Козловский. Мастер изобразил самый напряженный момент страданий Поликрата, прикованного персами к дереву. Никогда еще скульптор не достигал такой экспрессии, драматизма, силы в выражении сложных человеческих чувств и

такой образности пластического решения. В этом помогли ему великолепное знание анатомии, работа с натуры. Сюжет о смерти самосского тирана Поликрата, взятый из истории Древней Греции, послужил скульптору для аллегорического ответа на события современности. Переданные здесь страстная жажда свободы, чувство страдания и мучительной обреченности отразили стремление художника сделать искусство более эмоциональным, обогатить его образный язык.

Конец 80-90 годов XVIII века - период расцвета таланта скульптора. Темы героического звучания, полные высокого патриотического пафоса, в этот период привлекают художника. В 1797 году он высекает в мраморе статую «*Яков Долгорукий, разрывающий царский указ*». Знаменательно, что художник обратился к темам русской истории, событиям недавнего прошлого. Его привлек образ сподвижника Петра, не побоявшегося в присутствии императора разорвать подписанный царем несправедливый указ, налагавший непосильные тяготы на разоренных крестьян. Фигура Долгорукого исполнена решимости, твердости. Лицо его гневно, сурово. В правой руке факел, в левой - весы правосудия; у ног - мертвая змея и маска, олицетворяющие коварство и притворство.

Козловский обращается и к сюжетам гомеровского эпоса, римской истории. Большое место в его творчестве занимает работа над образом Александра Македонского (1780). В статуе «*Александр Македонский*» скульптор запечатлел один из эпизодов воспитания воли будущим полководцем.

В 1792 г. Козловский завершил одну из самых своих прекрасных работ - мраморную статую «*Спящий Амур*», где создал образ идилический и гармоничный. Аналогичный по настроению образ дан и в небольшой мраморной статуе «*Психея*» (1801) - воплощении душевной чистоты, мечты о счастливом, ничем не омраченном детстве.

На гомеровскую тему создал ряд скульптурных и графических эскизов. Среди них наиболее удачна мраморная статуэтка «*Аякс защищает тело Патрокла*» (1796), тема которой - мужская дружба передана в напряженном движении фигуры Аякса, в широком шаге, в энергичном повороте. Контраст мертвой неподвижности поникшего тела Патрокла и сильного мускулистого Аякса придает сцене драматизм.

Почти все произведения Козловского последних лет проникнуты героическим пафосом, духом мужественной борьбы. В бронзовой группе «*Геркулес на коне*» (1799) символически выражена идея победоносности походов Суворова. Художник представил полководца в виде юноши Геркулеса, скачущего на коне. Его фигура очень жизненна и реальна. Эта группа в известной степени явилась подготовительным этапом в работе художника над самым значительным, самым крупным произведением - *памятником великому русскому полководцу А. В. Суворову*.

Другим выдающимся произведением Козловского, лучшим украшением Петергофских каскадов явился «*Самсон*» - центральная статуя скульптурного ансамбля, в создание которого внесли свой вклад лучшие русские ваятели Ф. И.

Шубин, И. П. Мартос, Ф. Ф. Щедрин, Ф. Г. Гордеев и др. Но, пожалуй, наиболее значительной была роль Козловского, произведение которого композиционно завершило и объединило скульптурный комплекс Большого каскада. Еще в петровское время получила распространение в искусстве аллегория, согласно которой библейский Самсон (отождествляющийся со святым Сампсонием, в день празднования памяти которого, 27 июня 1709 г., была одержана победа над шведами под Полтавой) олицетворял победившую Россию, а лев (герб Швеции) - побежденного Карла XII. Козловский использовал эту аллегию, создав грандиозное произведение, где в единоборстве могучего титана со зверем раскрывается тема морского могущества России. Мощная фигура Самсона дана художником в сложном развороте, в напряженном движении.

«Самсон» Козловского - одно из наиболее выдающихся произведений декоративной скульптуры. Ансамбль петергофских фонтанов, уничтоженный фашистами в годы Великой Отечественной войны, теперь восстановлен.

Последними произведениями Козловского были *надгробные памятники П. И. Мелиссино (1800) и С. А. Строгановой (1802, «Некрополь XVIII века»)*, исполненные проникновенного чувства скорби.

Русский классицизм наиболее полно и глубоко воплотился в творчестве **Феодосия Федоровича Щедрина (1751-1825)**.

Окончив академию художеств, Ф. Щедрин был отправлен за границу. В 1776 г. в Париже Щедрин вылепил небольшую статуэтку «*Марсий*», в 1779 г. — композицию «*Спящий Эндимион*». И по содержанию, и по манере исполнения это совершенно различные работы. Фигура Марсия исполнена с большим драматизмом. Напротив, фигура Эндимиона дышит идиллическим спокойствием и безмятежностью. Столь широко понимал классицизм молодой русский скульптор. Классицизм как полнокровное искусство, искусство сильных чувств и пламенных порывов, искусство гармонических пропорций и высокого полета мысли, нашел в творчестве Ф. Щедрина свое блестящее выражение.

С именем Щедрина связаны выдающиеся архитектурно-художественные ансамбли Ленинграда — Адмиралтейство и Петергофский большой каскад фонтанов. Совместно с Гордеевым, Мартосом, Прокофьевым и живописцами Боровиковским, Егоровым и Шебуевым Щедрин работал над *декорированием Казанского собора (1804—1811 гг.)*.

В более поздних своих произведениях он подошел вплотную к творческим решениям, характеризующим уже новый этап в развитии русского классицизма, этап, в архитектуре связанный с деятельностью Воронихина и Захарова. Примыкая к ряду других скульпторов русского классицизма, Щедрин сыграл большую роль в деле практического решения проблем синтеза архитектуры и скульптуры. Яркий тому пример его «*Кариатиды*» — две обрамляющие главные ворота Адмиралтейства группы. Замечателен монументализм этих композиций, в которые неотъемлемыми частями входят в сами группы и суровые в своих очертаниях, до последней степени лаконичные по формам постаменты.

Первой крупной работой Щедрина по возвращении на родину была *статуя Венеры*. К изображению Венеры на протяжении веков обращались многие скульпторы и художники, вкладывая в него свое понимание эстетики. Еще в античную эпоху Венера олицетворяла чарующую красоту, а века художнического труда постепенно дополняли содержание этого образа. «Венера» Щедрина — это олицетворение прекрасного. В 1798 году он закончил мраморную *статую Дианы*. Очень удачна композиция этой скульптуры: Диана сидит на пне у воды, но ей показалось, что на нее устремлен чей-то нескромный взор. От испуга она отшатнулась влево, покрывало соскользнуло с левой ноги. Она готова вскочить при первом шорохе. Эти движения так естественны и вместе с тем полны грации и женственности, что нельзя не восторгаться этим талантливим сочетанием классического с реальным.

Еще в XVIII в. в России высокого расцвета достигло строительство парковых ансамблей. В Петербурге и, особенно, в его окрестностях возникло много великолепных и разнообразных парковых ансамблей. Одним из интереснейших по богатству и разнообразию насаждений, по планировке парка, обилию скульптурных шедевров стал Петродворец (ранее Петергоф). В конце XVIII в. было решено восстановить и обновить многие пришедшие в ветхость фонтаны. Была создана авторитетная комиссия, которая тщательно обследовала состояние петергофских скульптур и предложила заново отлить по античным слепкам, имеющимся в Академии художеств, поврежденные статуи и, помимо этого, создать серию новых фигур. Академия приняла самое деятельное участие в этих работах. Одним из основных участников работ стал профессор академии Ф. Ф. Щедрин, создавший для Большого каскада аллегорическую фигуру *Невы* (1804 г.), *статую «Персей»* (1800 г.) и две группы *«Сирены»* (1805 г.). Новые фигуры не просто заменили прежние. Весь Петергофский ансамбль претерпел большие изменения. Сказалось веяние новых эстетических идеалов эпохи — внимание к человеку, глубина человеческого чувства. После установки новых скульптур, созданных лучшими художниками того времени, Петергофский каскад существенно изменил свой облик, и Петергоф по праву стали считать одним из лучших мировых парковых ансамблей.

С каждым годом укрепляется авторитет Феодосия Федоровича как зрелого художника, опытного мастера. Его глубокие познания в области теории искусства пластики и умения применять их на практике привели к тому, что почти все выдающиеся архитектурные сооружения в Петербурге выполнялись с его участием. Казанский собор был задуман и спроектирован архитектором А. Н. Ворониным в стиле русского классицизма. Воронин создал для него подробный тематический план декоративных работ, одобренный «Комиссией по построению Казанской церкви», и пригласил к участию в работах крупнейших скульпторов. В их числе был Щедрин, который исполнил огромный рельеф (длина 12,78 метра, высота 1,77 метра) *«Несение креста на лобное место»*. Это большая сюжетная композиция, весьма динамичная, на которой объединено множество человеческих фигур. Вся композиция подчинена единству движения. Скульптор пользовался евангельским текстом,

но внес в него ряд сцен, придавших жизненность сюжету. Несмотря на обилие фигур и сцен, вся композиция в целом очень ясная и легко читается. Рельеф несет в себе черты большого реализма. Работа Щедрина тогда же получила всеобщее признание. Для Казанского же собора был сделан барельеф евангелиста Луки, но в 1814 г. барельеф был снят и заменен живописью. Барельеф исчез бесследно.

Вершиной же творчества Ф. Ф. Щедрина считают скульптурную группу «*Морские нимфы, несущие земную сферу*». В сущности, это две одинаковые группы, сделанные по одной модели, стоят они по обеим сторонам арки центрального входа в Адмиралтейство. Фигуры, связанные единым силуэтом в очень собранную группу, бережно несущие земную сферу, символизировали силу человеческого разума, его власть над природой. Поэтому такая спокойная уверенность в фигурах, подчеркивающая торжество человеческого разума. «Морские нимфы» возникли в 1812 г., в пору войны и победы. Они проникнуты высоким пафосом эпохи. Эта работа как бы подводила итог многолетним творческим поискам Щедрина, которому удалось создать сильный оригинальный художественный образ.

Эволюция творчества **Ивана Петровича Мартоса (1754-1835)** последовательно отражает все этапы развития классицизма.

Мартос создал целое направление в русской мемориальной пластике конца XVIII в., отличающееся глубиной интимных переживаний. Лирический талант Мартоса наиболее полно выразился в надгробиях С.С. Волконской, М.П. Собакиной, Е.С. Куракиной, выполненных в традициях раннего классицизма. Тонкая одухотворенность, чувство просветленной скорби придают особую нежность печально склоненным фигурам плакальщиц.

Надгробия Мартоса, его мемориальная пластика 80-90-х гг. по своему настроению и пластическому решению не только хронологически принадлежит XVIII в. Мартос сумел создать образы просветленные, овеванные тихой скорбью, высоким лирическим чувством мудрого прития смерти, исполненные, кроме того, с редким художественным совершенством. В этих произведениях высокого классицизма тем не менее много живого человеческого чувства, как например, в надгробии М.П. Собакиной (1792) или в изображении обнявшихся и рыдающих сыновей на постаменте надгробия Е.С. Куракиной (1792). И это также свойство русского классицизма XVIII в. избежать всякой нормативности и абстрактности. Плакальщицы Мартоса - это не просто знак, символ, необходимый стаффаж, а глубоко сострадающие, разделяющие скорбь, светлое чувство, которое далеко от ужаса перед смертью, выраженного в западноевропейском искусстве и литературе.

2. *Живопись второй половины XVIII в.*

Классицизм в живописи – это, прежде всего сочетание античного наследия с современным художнику миром. Здесь постоянно противопоставлялся разум человека силе природы, личное – общественному. Как и во всех других отраслях искусства, в классицистической живописи идет обобщение образа, на

первый план выходит идея первичности нужд большинства. Как и в литературе, в живописи идет деление жанров на низкие (или малые) и высокие. Классицизм, как наследник античности, естественно, относил к высокому жанру полотна, написанные на мифологические и исторические сюжеты. В них четко виден драматизм, жертва личных интересов ради общего блага. К низкому жанру причислялись более прозаичные картины – натюрморты и пейзажи.

Классическая живопись стала более академичной. Юные художники, ученики академий, большую часть времени проводили в античных залах, делая наброски с греческих и римских статуй, занимаясь антиковедением. Мир античности был для них столь же реален, как и мир за стенами школы. Соответственно, они переносили на холст все свое академическое восприятие реальности. Однако нельзя сказать, что классицистическая живопись была полностью статична и заимствована у древней Греции. Благодаря Ж. Энгру, Ж. Давиду героизм античных персонажей переносился на современный мир, создавая иную, более глубокую и трагичную атмосферу восприятия событий. Замечательным доказательством этому служит «Смерть Марата», в этом полотне, написанном на вполне современное художнику событие, как раз и отражен героический пафос античности, увеличенный и выведенный на первый план позами, красками, светотенью. Кстати, говоря, о красках, необходимо отметить, что если в начале периода классицизма предпочтение отдавалось нежным, но в тоже время четким, тонам и бликам, то в более позднее время наступило царство монохромности. Холст служил, как бы, сценой для художника-режиссера, который благодаря достаточно четко отличающимся друг от друга цветам заставлял замирать своих героев в самых выразительных позах, раскрывая их внутренний мир.

В живописи классицизма основными элементами моделировки формы стали линия и светотень, локальный цвет четко выявляет пластику фигур и предметов, разделяет пространственные планы картины.

Исторический жанр. В стенах Академии художеств исторический жанр, в котором художники наиболее ярко могли заговорить языком классицизма, считался ведущим. Как и во всех академиях мира, под историческим жанром подразумевались картины на аллегорический, мифологический сюжет, конечно, на темы Священного Писания и собственно исторические, как мировой истории, так и отечественной.

Крупнейшим представителем русской академической школы XVIII века, основоположником исторической живописи в Академии художеств был **Антон Павлович Лосенко (1737-1773)**.

Нужно сказать, что он был не единственным историческим живописцем, в это время уже пользовались известностью полотна «Беседа Диогена с Александром Македонским» Г. Пучинова, «Апостол Петр отрекается от Христа» Г. Козлова, за которые их авторы удостоились звания академиков.

Однако только в картине Лосенко «Владимир перед Рогнедой», представленной в 1770 г. на академической выставке, национальная идея прозвучала с невиданной ранее силой.

Долгое время в творчестве художника перемежались сюжеты из Евангелия и мифологии. Это «Венера и Адонис» (1764), «Авраам приносит в жертву своего сына Исаака» (1765).

Многое связывает художника с уходящим барокко. Это можно увидеть в «Портрете Волкова» (1763) и на полотне «Смерть Адониса». Здесь черты барокко прослеживаются в контрастном движении фигуры и головы, динамически обрисованных складках плаща.

Вторая пенсионерская поездка художника в Париж и Италию открыли художнику глаза на красоту античности, после чего Лосенко стал убежденным классицистом. Об этом свидетельствуют его первые эпизоды обнаженной натуры, такие как «Каин» и «Авель» (1768), а также полотно «Зевс и Фемиды» (1768-1769). Ряд исследователей считают картину «Зевс и Фемиды» одной из лучших в творчестве художника и называют это полотно «величественным, как гомеровский гекзамет».

Всероссийская слава пришла к художнику после выставки 1770 г. полотна «Владимир перед Рогнедой». Несмотря на свой театрально-условный характер, картина имела огромное значение в развитии исторической живописи XVIII столетия. В ней Лосенко обращается к национальной русской истории, тем самым, устанавливая ее равноправие с прославленной историей античного мира и эпохи Возрождения.

Художник показал на своем полотне тот драматический момент, когда Владимир, ворвавшийся в покои княжны, сообщает ей о смерти ее близких. С большим мастерством автор передает чувства и переживания героев. Глубокое горе и отчаяние застыло на лице Рогнеды, окруженной рыдающими служанками. Над ней склонился Владимир. Весь его облик (выражение лица, жесты рук, поза) передают горячее желание получить прощение и благосклонность девушки.

Черты прекрасного лица Рогнеды отличаются классицистической условностью, но князь Владимир написан с натуры. Моделью для его образа послужил современник Лосенко, известный драматический актер И.А. Дмитриевский. Идеализирована и молодая служанка, сидящая справа от Рогнеды. Она тоже страдает и сочувствует своей молодой хозяйке, но горе ничуть не портит ее красивого лица.

Обратившись к историческому сюжету, Лосенко поднимал очень важные для своего времени проблемы. Деспотический произвол осуждали произведения художественной литературы, трагедии, которые ставились на театральных сценах в XVIII веке, но для живописи подобное явление было несколько неожиданным.

Осуждая своего героя, автор в то же время стремится облагородить его. С этой целью художник использует звучные цвета, одевая Владимира в одежду ярких красных, зеленых, оранжевых оттенков, контрастирующих с более холодными, приглушенными тонами костюма Рогнеды.

В 1770-х гг. классицистический стиль еще только начинал проникать из Европы в Россию, и картина Лосенко с ее уравновешенной композицией и обращением к античности способствовала этому. Об античности напоминает не

только трактовка образов, но и детали интерьера – колонна за спиной Владимира, греческая ваза, стоящая на полу. Но эти черты классицизма сочетаются с реалистичными элементами. Так, в фигурах воинов, пришедших с князем, нет ничего идеализированного и театрального, вероятно художник писал их с натуры.

В композиции нет традиционных для русской живописи того времени деталей: арок, драпировок, кулис. Лосенко не хотел изображать своих героев в античных одеяниях (на голове Владимира нет шлема с гребнем). Он пытался одеть персонажи в национальные костюмы, но уровень этнографических знаний об эпохе Древней Руси в XVIII столетии был невысок, поэтому мастеру пришлось довольствоваться театральными костюмами, поступившими в академию из придворного театра.

Типично классицистическим произведением можно назвать последнюю незавершенную картину, написанную в 1773 г. *«Прощание Гектора с Андромахой»*. В ней все подчинено программе классицизма. Это четко прослеженная идея – героическое служение Родине, готовность к самопожертвованию в лице Гектора. Андромаха же символизирует смирение, жертвенность и прекрасное идеальное начало.

Художник поместил своих героев перед воротами Трои. Андромаха с маленьким сыном на руках уговаривает мужа отказаться от похода и остаться с ней, но Гектор непоколебим, он не может забыть о воинском долге. Лосенко запечатлел момент произнесения Гектором клятвы. Античный герой стоит, окруженный троянцами, в развевающемся алом плаще. Высоко поднятая голова и широкий жест руки выделяют его среди других человеческих фигур. Андромаха, чей тонкий профиль напоминает женские лики древнеримских барельефов, внимательно слушает речь мужа. Рядом с ней стоит плачущая служанка, чье горе кажется очень искренним и убедительным. В образе этой женщины гораздо больше задушевности и естественности, чем в идеализированном облике ее хозяйки.

В торжественной и величественной сцене прощания черты классицизма сочетаются с реалистичностью в изображении троянских воинов и с непосредственностью передачи человеческих переживаний.

Нужно сказать, что это полотно было создано на двенадцать лет раньше полотна *«Клятва Горациев»* Ж.Л. Давида, которое явилось символом неоклассицизма.

А.П. Лосенко в XIX веке прозвали «Ломоносовым русской живописи».

После Лосенко историческая живопись становится иной. Одна причина, несомненно, состоит в смерти великого живописца, а вторая – в изменении тенденций классицизма и его усилившимся интересе к проблемам всемирной истории, и, прежде всего, к античности и Священному Писанию.

В это время признанными мастерами исторической живописи были ученики Лосенко – **Петр Иванович Соколов (1753-1791)** и **Иван Акимович Акимов (1755-1814)**.

Главными темами у Соколова являлись события из античной мифологии. Среди его работ можно выделить полотна: *«Меркурий и Аргус» (1776)*, *«Дедал*

привязывает крылья Икару» (1777), «Венера и Адонис» (1782). Хотя в этих картинах рисунок и отличается безукоризненностью, но все же их можно назвать немного вялыми и отмеченными известным схематизмом, а также лишенными живого чувства. Среди работ Соколова особенно интересна картина «Меркурий и Аргус», в которой противопоставлены фигуры доверчиво дремлющего могучего силача и коварного хитреца Меркурия, который вот-вот паразит его мечом.

И.А. Акимов также выбирал для своих картин темы из античной мифологии.

Однако, в одной из ранних его работ, художник обращается к отечественной истории. Это полотно «*Возвращение Святослава с Дуная» (1773)*, где изображена радостная встреча князя-воина с семьей после похода.

Среди работ на мифологическую тематику можно выделить полотна: «*Прометей делает статую по приказанию Миневры» (1775), «Самосожжение Геркулеса на костре в присутствии его друга Филоктета» (1782), «Сатурн с косой, сидящий на камне и обрезающий крылья Амуру» (1802).*

Некоторое оживление художественной жизни произошло в 1790-е гг. В это время исторический класс в Академии художеств возглавлял **Григорий Иванович Угрюмов (1764-1823)**. Художник задавался более крупными задачами, чем его сотоварищи; он увлекался огромными композициями, писал фигуры свыше натуральной величины. Художник пользовался огромным успехом среди современников, благодаря той приподнятой ложноклассической условности, с какой он трактовал исторические сюжеты. При жизни Угрюмова называли реформатором русской живописи.

Творческое вдохновение он черпал только в сюжетах из русской истории. Среди работ художника можно отметить такие, как «*Испытание силы Яна Усмаря» (1786), «Торжественный въезд Александра Невского в Псков, после победы над немцами» (1793), «Взятие Казани Иваном Грозным 2 октября 1552 г.» (1800), «Призвание Михаила Федоровича Романова на царство 14 марта 1613 г.» (1800).*

Одна из лучших работ Угрюмова – картина «*Испытание силы Яна Усмаря*». Художник показал эпизод схватки русского богатыря Яна Усмаря, сына киевского кожемяки, с быком перед поединком с печенежским воином. За битвой человека и животного наблюдает сидящий на похожем на трон возвышении князь Владимир в красной мантии и с золотой короной на голове. Рядом с ним его воины с поднятыми вверх пиками. За спиной Яна Усмаря стоят его отец и брат. Они с большой тревогой наблюдают за ходом поединка, готовые прийти на помощь. Но помощь Усмарю не требуется, он остановил несущегося на него разъяренного быка и разорвал кожу на его боку. Художник мастерски показал огромное физическое напряжение богатыря, откинувшегося назад. Весь вес своего тела он перенес на правую ногу, приподняв плечи и опустив голову. Глаза героя горят гневом. С восхищением следят за действиями Усмаря все присутствующие.

Следуя требованиям академизма, Угрюмов расположил фигуру Яна Усмаря в центре композиции. Драматическая напряженность усилена

светотеневыми эффектами, колористической насыщенностью, пластической экспрессией фигур. Эта работа принесла художнику большой успех. Мастер был удостоен звания академика.

За двадцать лет академической деятельности Угрюмова претерпела изменения историческая живопись, которая по своей стилистике тяготеет к идеям классицизма, однако, в то же время в этот жанр проникают идеи сентиментализма. В качестве примера можно привести полотно И.И. Акимова «Возвращение Святослава с Дуная», где проявление чувств граничит со слащавостью и умилением. В подобном духе выполнена картина Угрюмова «Призвание Михаила Федоровича на царство».

Таким образом, русская историческая живопись, несомненно, более чем какой-либо другой жанр демонстрирует развитие принципов классицизма, трактованных очень широко. В этом искусстве много живописности и динамики, унаследованных от уходящего барокко; одухотворенности, привнесенной сентиментализмом и еще ранее рокайлем; на его оказал определенное влияние и предромантизм. Наконец, неизменным и постоянным в нем было глубокое стремление к справедливости, чувство реального, живущее в национально художественной культуре.

Портрет. Наибольших успехов живопись второй половины XVIII в. достигает в жанре портрета, что не кажется удивительным.

Портрет предстает во многих своих разновидностях: парадный, в котором при обычном внимании к богатству материального мира и блестящей передаче фактуры материалов никогда не теряется индивидуальная характеристика; полупарадный; камерный и интимный, отражающие все богатство и сложность душевной жизни; есть портрет в пейзаже, где пейзаж играет немаловажную роль в характеристике модели; портрет в интерьере; семейные портреты; двойные, групповые, дающие сложный линейный и пластический ритм, и т.д.

Выдающимся мастером-портретистом был **Федор Степанович Рокотов (1735/36–1808)**. Обстоятельства жизни Рокотова и по сей день не все выяснены. Рокотов, видимо, происходил из крепостных семейства князей Репниных и, возможно, через них познакомился с И.И. Шуваловым, куратором Московского университета и Академии художеств, который и способствовал его принятию на службу в Академию. Рокотов получил вольную и стал одним из прославленных художников XVIII столетия.

Рокотов вошел в русское искусство в 60-е годы, когда творчество Антропова, с которым у него в ранний период имеются явные точки соприкосновения, было в расцвете. Но даже его ранние работы по сравнению со зрелым Антроповым показывают, что русское искусство вступило в новую фазу развития: характеристики портретируемых, полные лиризма и глубокой человечности, становятся многогранными, выразительный язык необыкновенно усложняется. Рокотов умел создавать законченную характеристику модели в три сеанса («по троекратном действии»).

Петербургский период Рокотова длился до середины 60-х гг. Это период исканий, еще тесных связей с искусством середины века. *Портрет вел. кн.*

Павла Петровича (1761), девочки Юсуповой) еще полны рокайльных реминисценций.

В Москве начинается «истинный Рокотов», здесь он трудился почти 40 лет и за это время успел «переписать всю Москву», добавим, всю просвещенную Москву, передовое русское дворянство, людей, близких ему по складу мышления, по нравственным идеалам. Здесь он и создал некий портрет-тип, соответствующий гуманистическим представлениям передовой дворянской интеллигенции о чести, достоинстве, «душевном изяществе». Этот просветительский идеал Рокотову проще было создать именно в Москве, в среде глубоко и широко мыслящих просвещенных людей его окружения, вдали от официального духа столицы, жизнью в которой он тяготился.

В эти годы складывается определенный тип камерного портрета (Рокотов редко писал парадные, и то в основном в начале творчества) и определенная манера письма, определенный строй художественных средств. Это обычно погрудное изображение. Фигура повернута по отношению к зрителю в 3/4, объемы создаются сложнейшей светотеневой лепкой, тонко сгармонизированными тонами. Модель почти не комментируется сложными атрибутами, антураж не играет никакой роли, иногда вообще отсутствует. Характеристика никогда не однозначна. Неуловимыми средствами Рокотов умеет передать меняющийся облик модели: насмешливость скептического *Майкова*, ленивую улыбку и состояние умиротворения в облике «*Неизвестного в треуголке*» (оба – 70-е годы), тонкую задумчивость, духовное изящество, хрупкость внутреннего мира на прекрасном лице *А.П. Струйской (1772)* или молодого *Артемия Воронцова (конец 1760-х годов)*.

Искание тона – так можно обозначить основную живописную задачу Рокотова в 70-е годы. Образ строится в определенном тональном ключе на непринужденном слиянии легких, тающих мазков. Динамичность движений кисти создает впечатление мерцающего красочного слоя, его подвижности, прозрачной дымки, особой сложности воздушного пространства, воздушной среды. В портрете «*Неизвестного в треуголке*» золотистые тона вспыхивают на черном и на черно-коричневом фоне, сверкают даже в серебре головного убора, все пронизано светом, выхватывающим это пухлое, милое в своей неправильности лицо. Сказать: черное домино, розовый камзол, белый платок и жабо – значит необычайно огрубить, просто исказить живопись портрета, его потрясающую живописную феерию. В другом портрете – *Струйской* – сложность душевной жизни модели совсем не декларируется, она также передана тонкими цветовыми нюансами, отсюда какая-то недосказанность характеристики, очарование тайны, что и позволило поэту, уловившему эти особенности рокотовской кисти, сказать:

Ее глаза – как два тумана,

Полуулыбка, полуплач,

Ее глаза – как два обмана,

Покрытых мглою неудач.

Н. Заболоцкий. Портрет

Одухотворенность образов, изысканность мастерства и вместе с тем очень простая композиция, скромные размеры характерны для портретов Рокотова.

На рубеже 70–80-х гг. под воздействием новых эстетических воззрений становятся заметны новые качества рокотовской манеры. Открытость и прямота в портретируемых лицах сменяется выражением непроницаемости, сдержанности душевных переживаний, светской выдержки. В характеристике модели, в композиции и колорите как бы изменяются акценты. Композиция становится все наряднее, праздничнее, фигура чаще всего вписывается в овал. Она также повернута в 3/4, но осанка иная – горделивая, поза статичная. Бант или букет украшают платье, усиливая этим впечатление необыденности, праздничности. Лицо светится на темном фоне, его контуры тают, оно как бы выхвачено из мрака. Но это лицо лишено уже дружественности, теплоты, характерной для портретов 70-х гг. (*портрет Новосильцовой (1780)*, *портрет Санти (1785)*).

С 80-х гг. можно говорить о «рокотовском женском типе»: гордо поднятая голова, удлинённый разрез чуть прищуренных глаз, рассеянная улыбка – все это неизбежно приводит к некоторой потере конкретности. Но и на этом пути у такого мастера, как Рокотов, были большие удачи, например *портрет В.Н. Суровцевой (конец 80-х годов)*, притягательная сила которого заключена в его одухотворенности и тонкой задушевности. Рокотов показывает, что есть иная красота, чем внешняя, он создает представление о женской красоте, прежде всего, как о красоте духовной. Легкая грусть и даже некоторая душевная усталость не исключают большой внутренней сдержанности, высокого достоинства и глубины чувства.

Одним из величайших художников XVIII столетия, сумевшим наиболее полно выявить основные особенности и принципы, сам дух живописи своего века, был **Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735–1822)**. Левицкий – создатель и парадного портрета (недаром говорили, что он запечатлел в красках весь «екатеринин век», переписал всех екатерининских вельмож), и великий мастер камерного портрета. В каждом из них он является художником, необычайно тонко чувствующим национальные черты своих моделей, независимо от того, пишет он царедворца или юную «смолянку». Художник родился на Украине, в семье священника и гравера, выходца из Киевской духовной академии, этой «русской Сорбонны», как ее называл А.Н. Бенуа. Возможно, отец и стал первым учителем Левицкого. Некоторые исследователи предполагают, что оба они работали над росписью Андреевского собора в Киеве под началом А.П. Антропова. Антропов и явился настоящим учителем Левицкого, у него он проучился несколько лет. Левицкий оставался в самых близких с ним отношениях до смерти последнего.

С рубежа 50–60-х гг. начинается петербургская жизнь Левицкого, навсегда отныне связанная с этим городом и Академией художеств, в которой он многие годы руководит портретным классом. Слава к Левицкому пришла в 1770 г., когда на академической выставке экспонировались шесть его портретов. Среди них *портрет архитектора* и одного из авторов здания Академии художеств *А.Ф. Кокоринова (1769)*. В традиционной композиции парадного портрета с

непременным условным жестом, которым модель «указует» на лежащий на бюро чертеж Академии, в праздничном одеянии, сшитом к открытию Академии и стоившем Кокоринову годового жалованья, как гласят документы, Левицкий создал образ совсем не однозначно-парадный. Подлинная художественность пронизывает это изображение, начиная от лица, в котором соединены чарующая простота, даже простодушие со скептической усмешкой, со следами усталости, разочарования и даже тяжелого внутреннего раскола, до виртуозно написанной одежды. Пространственность композиции усиливается поворотом фигуры в 3/4, жестом руки, повторением светло-серого цвета: светлыми пятнами ткани, наброшенной на кресло, светлым кафтаном, серо-белой бумагой чертежа на бюро. Колорит построен на оливковых, жемчужных, золотистых, сиреневых оттенках, приведенных в целостность сиреневой дымкой в сочетании с теплым золотом. С поразительной материальностью, с каким-то чувственным восхищением передает художник богатство предметной фактуры: шелк, мех, шитье, дерево и бронзу. Светотеневые градации очень тонкие, свет то вспыхивает, то погасает, оставляя предметы второго плана в рассеянном освещении. Живописная маэстрия усиливает сложную характеристику модели в целом.

В схеме парадного портрета решен и другой образ Левицкого – *П.А. Демидова (1773)*. Портрет подписной и датированный, как и портрет Кокоринова. Потомок тульских кузнецов, возведенных Петром в ряд именитых людей, баснословный богач, странный чудаки, даже самодур, П.А. Демидов вместе с тем разделял многие взгляды русских просветителей, сам был одаренным человеком – ботаником, садоводом, оставившим драгоценный гербарий Московскому университету, которому он, кстати, даровал немалые суммы, филантропом: он основал Коммерческое училище и Воспитательный дом в Москве. На фоне последнего и изображена модель на портрете Левицкого. Тем же величественным жестом, что и Кокоринов, Демидов «указует» на горшок с цветами. Его поза – обычная для парадного портрета, но одет он в шлагфрок, на голове колпак, опирается он на лейку, весь его вид не соответствует традиционной схеме репрезентативного портрета, а главное, ей не соответствует выражение лица: это не светская маска, на нем нет ни тени самодовольства, сословной горделивости. Глядя на это лицо с грустным, насмешливым, скептическим выражением, начинаешь понимать и его покаянные мысли, и его тайную благотворительность, весь его непростой внутренний мир, который он так тщательно оберегал от посторонних глаз за ширмой чудачеств и экстравагантных поступков. В портрете Демидова тоже проявляется поразительное чувство формы, пространственной глубины, материальности, но еще более акцентирована пластическая лепка, отсутствуют смягченные контуры, нежная дымка портрета Кокоринова. Жемчужный жилет, панталоны, оторочка халата, белые чулки контрастируют с оранжевым теплого тона халатом: живопись сочная, материальная, плотная, в ней нет никакой жесткости.

В 70-е гг. Левицкий создает целую серию *портретов воспитанниц Смольного института благородных девиц – «смолянок»*. Возможно, сама

Екатерина, занимавшаяся вопросами женского воспитания и образования, сделала Левицкому заказ на портреты, долженствующие увековечить в живописи «новую породу» людей. Портреты получили позднее в искусстве название сюиты, хотя Левицкий не задумывал их как нечто цельное и писал несколько лет (1772–1776). Однако общий замысел в них все-таки проявился, он определен общей темой – юности, искрящегося веселья, особой жизнерадостности мироощущения.

Девочки разных возрастов изображены просто позирующими (самые маленькие – Давыдова и Ржевская), танцующими (Нелидова, Борцова, Лёвшина), в пасторальной сцене (Хованская и Хрущева), музицирующими (Алымова), с книгой в руках (Молчанова). Эта единый художественный ансамбль, объединенный одним светлым чувством радости бытия и общим декоративным строем. В некоторых портретах изображение помещается на нейтральном фоне (Ржевская и Давыдова, Алымова), другие – на фоне театрального задника, условного театрального пейзажа, изображающего парковую природу. Мастер и не скрывает, что его фигуры в двойном портрете Хованской и Хрущевой или в портрете Борцовой прямо поставлены на маленькую сценическую площадку. Это сознательная «ненастоящность» придает еще больше очарования этим «очаровательным дурнушкам», некрасивым красавицам с милыми неправильными лицами, «в заученных позах нелепого танца на дорожках парка».

Все своеобразие русского рокайля можно увидеть в подобном письме, которое можно сравнить с фрагонаровским и с импрессионистическим. Цельности колорита Левицкий достигает теперь не господством одного доминирующего тона, а изысканной гармонией отдельных цветов, просвечиванием одного цвета из-под другого. Цветом лепится объем, подчеркивается трехмерность, вещественность. Основной колористический аккорд – сочетание жемчужных и серых оттенков с теплым розовым, с зеленовато-серым в портретах Хованской и Хрущевой и портрете Нелидовой – сменяется другим принципом – большого однотонного пятна (платья) в портретах Алымовой и Молчановой. Но это однотонное пятно полно тонкой разнообразной игры оттенков и света. Образно воссоздана фактура, передана материальность всего изображенного предметного мира. Пластический, линейный ритм, композиция и колористическое решение создают изумительную декоративность всей серии, строят образы, незабываемые в своем очаровании юности. Левицкий вообще любил писать молодых на протяжении всей своей творческой жизни.

«Смолянки» – это парадные портреты; в *портрете М.А. Дьяковой* – будущей жены архитектора Н.А. Львова, к кругу которого принадлежал Левицкий, – он создает образ раскрывающейся жизни. Это портрет камерный, интимный. В отличие от зыбкости, недоговоренности, неуловимости рокотовских образов, характеристики Левицкого всегда конкретно ясны, осязательны, фактура в них вещественна, но эта ясность и зримая полнота вещей не лишает образы большой поэтичности, что и видно в портрете Дьяковой. Более того, здесь ощутимо как бы участие художника в душевной

жизни модели, трогательно-бережное отношение к этой расцветающей жизни, то, что можно было бы назвать современным словом «сопереживание». Эти качества приносит Левицкий на смену затаенности, изменчивости, имперсональной одухотворенности образов Рокотова.

80-е годы – годы наибольшей славы Левицкого. В его камерных портретах заметно берет верх трезвое, объективное отношение к модели. Характеристика индивидуальности становится более обобщенной, в ней подчеркиваются типичные черты. Левицкий остается большим психологом, блестящим живописцем, но по отношению к модели он теперь как бы более сторонний наблюдатель.

Много Левицкий занимается и репрезентативным портретом, среди главных моделей была сама императрица, которую художник писал неоднократно; наиболее известно ее изображение в образе законодательницы, повторенное несколько раз самим автором и другими художниками и описанное Державиным, большим другом и единомышленником Левицкого, в оде «Видение Мурзы». В портрете *«Екатерина II-законодательница в храме богини Правосудия» (1783)* императрица представлена «первой гражданкой отечества», служительницей законов. В ней передовые люди видели идеальное воплощение образа просвещенного монарха, призванного мудро управлять державой. Аллегорический язык портрета – дань классицизму: Екатерина указывает на алтарь, где курятся маки – символ сна (так и она сжигает себя на алтаре служения отечеству), над нею – статуя Правосудия, у ног – орел, символ мудрости и божественной власти, в проеме колонн – корабль как символ морской державы. Интенсивность цвета с преобладанием холодных локальных тонов, скульптурность форм, подчеркнутая пластичность, четкое деление на планы – все это черты уже зрелого классицизма.

Жизнь Левицкого была длинной, и творчество его многообразно.

Третий замечательный художник рассматриваемого периода – **Владимир Лукич Боровиковский (1757–1825)**. Он родился на Украине, в Миргороде, учился иконописи у отца, рано начал писать образа и портреты. Возможно, у Левицкого, как недолго и у Лампи Старшего, Боровиковский получил свои первые уроки в столице.

В эти годы Боровиковский много занимается портретной миниатюрой на металле, картоне, дереве (например, *«Лизынька и Дашенька»*, 1794). В 90-е годы мастер создает портреты, в которых в полной мере выражены черты нового направления в искусстве – сентиментализма. Самый первый в ряду этих портретов – *портрет О.К. Филипповой*, жены помощника архитектора Воронихина (начало 90-х годов). Она изображена в утреннем платье с небрежно распущенными волосами, с розой в руке, на фоне паркового пейзажа. Конечно, вся эта «безыскусственность» портретов вполне искусно сделана, но само появление подобных изображений говорит об интересе к тонким «чувствованиям», к передаче душевных состояний, к частной жизни человека, мечтающего или просто отдыхающего и находящегося в единении с природой. Все «сентиментальные» портреты Боровиковского – это изображения модели в простых нарядах, иногда в соломенных шляпках, с яблоком или цветком в руке

(портрет Е.Н. Арсеньевой, 1796). Лучшим в этом ряду является *портрет М.И. Лопухиной*. Рядом с победной, искрометной жизнерадостностью Арсеньевой образ восемнадцатилетней Марии Ивановны Лопухиной кажется напоенным тишиной и томностью. Горделивая небрежность и изящество позы, своенравное выражение задумчивого лица – все построено на сложнейших цветовых нюансах, в основном голубого и зеленого, на прихотливой игре сиреневых тонов, на перетекании одного тона в другой, строящих форму, на тончайших светотеневых градациях, из которых слагается гармоническая соподчиненность всех частей, на певучей плавности линий. А в итоге возникает совершенно чарующий образ, высокоодухотворенный, как бы слитый с природой. Пейзаж в портрете несет огромную эмоциональную и смысловую нагрузку. Портрет этот позже вызвал к жизни стихи Я. Полонского:

*Она давно прошла, и нет уже тех глаз
И той улыбки нет, что молча выражали
Страданье – тень любви, и мысли – тень печали...
Но красоту ее Боровиковский спас.
Так часть души ее от нас не улетела;
И будет этот взгляд, и эта прелесть тела
К ней равнодушное потомство привлекать,
Уча его любить – страдать – прощать – молчать...*

Идея сентиментализма нашла выражение и в *портрете торжковской крестьянки Христины*, в котором Боровиковский при всей пасторальности и идилличности сумел создать живой человеческий образ, полный особой сердечности, наивной прелести и чистоты.

Новые эстетические взгляды эпохи проявились в полной мере даже в *изображении императрицы*. Теперь это не репрезентативный портрет «законодательницы» со всеми императорскими регалиями, а изображение обыкновенной женщины в шляфроке и чепце на прогулке в Царскосельском парке. Такой ее представил Боровиковский на портрете 1795 г., исполненном уже тогда, когда русское просвещенное дворянство жило иными образами и идеалами. Портрет этот имел большой успех и позже.

Боровиковскому принадлежат и многочисленные парадные, в основном мужские, портреты (*А. Б. Куракина, ок. 1802; Павла, 1800; персидского принца Муртазы-Кулихана, 1796*), в которых он умеет сочетать неизбежную для такого жанра условность композиции с правдивой характеристикой модели.

Рубеж XVIII–XIX вв. – время наивысшей славы Боровиковского и одновременно появления новых тенденций в искусстве. Классицизм достигает своих высот, и в портретах Боровиковского этого времени наблюдается стремление к большей определенности характеристик, строгой пластичности, почти скульптурности форм; к усилению объемности, к постепенному исчезновению мягкой и изнеженной живописности, на смену которой приходит звучность плотных цветов. Если *двойной портрет сестер Гагариных (1802)* представляет девочек с нотами и гитарой еще на фоне пейзажа, то более

поздние композиции Боровиковский решает на нейтральном фоне. Культ трогательной дружбы, семейного очага, крепких родственных уз, близкий и идеалам сентиментализма, приобретает теперь некоторый оттенок декларативности и демонстративности (*портрет А.И. Безбородко с детьми; А.Е. Лабзиной с воспитанницей, оба – 1803; Г.Г. Кушелева с детьми; Л.И. Кушелевой с детьми - оба сер. 1800-х годов*). Это целая галерея портретов, которые можно было бы назвать портретами ампириными. Последние произведения Боровиковского, поражающие высоким реализмом в передаче старческих лиц, свидетельствуют о жизненной силе его таланта.

Бытовой жанр.

Бытовой жанр не получил развития в стенах Академии. В 70–80-е гг. существовал только так называемый класс домашних упражнений, закрытый в конце века. В итоге все, что было сделано интересного в этом жанре, было сделано без прямого участия Академии.

Временем рождения русского бытового жанра можно было бы считать вторую половину 60-х годов, когда **Иван Фирсов** написал, будучи в Париже, небольшую картину под названием «*Юный живописец*» («*В мастерской юного художника*»), изображающую маленькую шаловливую девочку, под надзором сестры (или матери?) позирующую юному художнику, – если бы она не была написана совсем в духе Шардена.

Первыми художниками, создавшими русский бытовой жанр, стали Михаил Шибанов и Иван Ерменев.

Крепостной художник из крестьян **Михаил Шибанов (? – после 1789)** был известен как портретист. В 70-х годах он написал два полотна из крестьянской жизни – «*Крестьянский обед*» (1774) и «*Празднество свадебного договора*» («*Сговор*», 1777). В обеих картинах, исполненных по композиции и колориту в соответствии с академическим историческим жанром, художник сумел передать человеческое достоинство своих персонажей, их высокую нравственность. Образы написанных им крестьян очень правдивы, исполнены художником явно с натуры. В «Крестьянском обеде» перед нами усталый пожилой человек, молодой отец, старая женщина. Идеализирован лишь образ молодой матери с ребенком на руках, вызывающий ассоциации с образом мадонны. А в «Сговоре» фигуры еще более индивидуализированы, достаточно взглянуть на довольное лицо жениха и весело улыбающихся сватов. И крестьянскую трапезу в ее замедленном, почти ритуальном ритме, и торжественную минуту «сговора», и красивые национальные костюмы Шибанов изображает очень празднично. В картине нет ни одной детали, способной вызвать мысли о тяжести повседневной крестьянской жизни. Но он сумел избежать и этнографичности «костюмных» зарисовок, свойственных работам путешествующих по России иностранных художников. Это первое изображение крестьянства русским художником.

Еще мало изучено творчество **Ивана Алексеевича Ерменева (1746/49–1797)**, хотя он по праву наряду с Шибановым может считаться первым русским жанристом.

Совершенно особняком в русском искусстве XVIII в. стоит серия его акварелей, посвященная нищим («Поющие слепцы», «Крестьянский обед», «Нищие» и др., все, видимо, 1770-х гг.). Чаще всего это изображение двух фигур в рост на фоне неба: нищая старуха и ребенок, нищий и поводырь – или одинокая фигура нищего. Низкий горизонт, крупный силуэт, ясность композиции, мерность ритма при некоторой театральности придают этим нищим в рубище черты подлинной монументальности. «Не жалкие отверженные люди, а грозная сила», – так писал исследователь творчества Ерменева А. Савинов о персонажах акварелей Ерменева, открывающих перед нами еще одну грань искусства XVIII столетия. Вся серия полна какого-то скрытого трагического смысла, мрачности, безысходности. Нищие слепцы могли восприниматься как символ общественного неблагополучия по мнению О.С. Евангуловой.

Пейзаж. Пейзажный жанр приобретает самостоятельность.

Основоположником русской пейзажной живописи эпохи классицизма является **Семен Федорович Щедрин (1745—1804)**, мастер паркового пейзажа, создавший целый ряд изображений парков Гатчины, Петергофа и Павловска (Третьяковская галерея, Русский музей и др.), а также пейзажей Петербурга. Таковы: «Вид на Гатчинский дворец с Серебряного озера» (1798), «Вид на Большую Невку и Строганову дачу» (1804). Хотя пейзажи эти весьма условны, С. Щедрин здесь делает попытку передать те чувства, которые вызывает в человеке созерцание природы.

Семён Щедрин, закончив Академию художеств с золотой медалью в 1765 г., уехал пенсионером за границу - сначала в Париж, потом в Рим. В Париже он копировал и изучал чужие произведения, много писал с натуры - вероятно, под влиянием просветительской идеи искать красоту не только в классических образцах, но и в окружающей действительности. В Риме Щедрин попал в обстановку нарождающегося классицизма, для которого реальная жизнь нуждалась в значительных «поправках» античностью.

Расцвет творчества Семена Щедрина приходился на 1790-е гг. Среди его работ наиболее известны серии видов Павловского, Гатчинского и Петергофского парков, виды Каменного острова и декоративные панно для Михайловского дворца в Петербурге. С. Щедрин запечатлел конкретные виды архитектурных сооружений, но главную роль отводил не им, а окружающей природе, с которой человек и его творения оказываются в гармоническом слиянии.

Главенство пейзажной темы в картинах С. Щедрина подчеркнуто масштабностью изображения: высотой огромных деревьев, глубиной и ширью далей, частыми контрастами между крупными и тяжелыми массами первого плана и открывающимися за ними зелено-голубыми просторами, воздушностью пейзажа в целом.

В пейзаже «Мельница в Павловске» отчетливо просматривается декоративность письма, навеянная каким-то остаточным барокко, не успевшим исчезнуть с приходом нового времени. Похоже, на «щедринское барокко» повлияла стилистика русской иконописи XVII-XVIII вв., а также и интерьеры

нарышкинского барокко. В двух видах - Гатчинского дворца с Длинного острова и Гатчинского парка - наряду с декоративно трактованными деревьями проглядывает построенная светом глубина реального пространства. Следы стилистики классицизма слишком робки, но понимание пейзажа как изображения некоей идиллической земли отвечает концепции классицизма, подправлявшего «подлюю» натуру равнением на антики. Природа, словно подстриженная под стандартный декоративный образец далека от русской природы. Пейзаж - это своего рода канон стиля, исполненный по правилам игры этого стиля. Но в нем встречается и живое наблюдение природы, отмеченное желанием зафиксировать трепет природы и красоту реальности.

Классицизм имел свою идейную и пластическую концепцию. Заданность сюжета и темы видна в картине *«Полдень»*, за которую художник получил звание академика. Академическая программа предписывала: «Представит полдень, где требуется скот, пастухи и пастушки, часто лес воды, горы, кусты и проч.». Подобные же буколические сцены изображены в картине *«Вид в окрестностях старой Руссы» (1803)*. Своеобразная российская Аркадия не имела ничего общего с действительностью. Художник проводил в пейзаже идеологию классицистического искусства, изобразительная система которого предусматривала дистанцию между реальностью и вымыслом, отдавая предпочтение вымышлено - сочиненной картине жизни и условности ее пластической интерпретации.

В 1799-1801 гг. по заказу Павла I С. Щедрин написал панно для Михайловского замка. В них художник не только усилил декоративные черты свой манеры, но изменил наметившийся в его прежних работах характер пейзажа как жанра.

В панно *«Каменный мост в Гатчине у площади Коннетабля»* смысл и назначение «щедринского» пейзажа существенно меняются. Панно вписывается в интерьер дворца, будучи подчиненным, задаче целевого украшения залов. Сам пейзаж, то есть изображение местности, становится лишь поводом для реализации иной функции произведения, подстроенного под архитектурный стиль интерьера. Кажущаяся или имевшая ранее место автономизация пейзажа как самостоятельного жанра подчиняется задаче украшения внутреннего убранства дворца. Отсюда вытекает усиление декоративного начала произведения, пренебрегающего точной передачей предмета изображения. Функции декоративного и станкового произведения различны. Подчиняясь декоративным задачам, жанр пейзажа превращался в иллюзию жанра, утрачивая или суживая при этом самостоятельность в постановке жанрово-пейзажных проблем, в отражении и воспроизведении жизни.

Анализ ряда работ С. Щедрина позволяет выявить характерные черты пейзажей классицизма. Так, композиция строится в соответствии с правилами академического классицизма: "кулисы"- деревья - на первом плане (в коричневатых тонах); архитектура среди природы - на втором, центральном (в зеленых тонах); дали, обычно неглубокие, - на третьем (в голубых тонах). Кроны деревьев изображаются в условно-декоративной манере. Виды уютны,

уравновешенны, в них есть прелесть открытия нового чувства природы, цельность восприятия, мягкий лиризм.

Виднейшим пейзажистом конца XVIII — начала XIX в. был **Федор Яковлевич Алексеев (1753/54—1824)**, родоначальник русского городского пейзажа.

В работах Ф. Алексеева впервые в русском искусстве предстает не только документально точный, но и высокохудожественный образ города. В его видах Петербурга раскрывается обобщенный образ «северной Пальмиры»; они исполнены того светлого пафоса, той созерцательной, мягкой лиричности, которые звучат в описаниях русской столицы, оставленных современниками Ф. Алексеева. Таковы его «*Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости*» (1794), «*Вид Петропавловской крепости*» (1793). В его пейзажах Москвы ощущается романтическое восприятие ее как старорусского города (акварель «*Китайгородская стена*», 1800—1802).

Лучшие картины художника посвящены Петербургу. «*Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости*» относится к раннему периоду творчества Алексеева, когда художник, которого прочили в театральные декораторы, впервые добился признания, как пейзажист. Некоторое время перед этим он жил в Венеции, где внимательно изучал искусство знаменитого венецианца А. Каналетто, оказавшего заметное воздействие на формирование его творческого облика.

Ф. Алексеев - перспективист. Для него в городском пейзаже важнее всего перспективно-пространственное построение, и конечно, "строгий, стройный вид Петербурга", как нельзя лучше отвечал художественным вкусам Ф. Алексеева. Любовно и внимательно вычерчивал художник стройные перспективы петербургских площадей и улиц с их великолепными дворцами и гранитными набережными, воспринимая при этом город живо, образно, эмоционально. Излюбленный мотив пейзажей Фёдора Алексеева - Нева и её набережные. Передовая вибрацию воздуха, игру света на воде и стенах зданий, Ф. Алексеев сообщал петербургским видам своеобразную лирическую окраску, усиливая её вводом человеческих фигурок, оживляющих молчаливую пустынную стройных и величественных сооружений.

Перспектива и воздушная среда - решающие компоненты его пейзажей. Работы художника не откликаются на идеи, находящиеся вне пейзажного образа, поэтому они лишены элемента вне художественного толкования предмета изображения. Нежная гамма холодных тонов обычно превалирует в петербургских перспективах. Светлая живопись соответствует реальному цвету города, а воздушная среда словно демонстрирует эмоциональное волнение художника. Интерпретация пейзажа посредством воздушной среды явилась новшеством в русском искусстве. Пожалуй, только голландцы, Клод Лоррен и Джозеф Тернер обращались к этому приему, ставшему одним из существенных средств живописного решения темы. Пейзажи Ф. Алексеева созерцательны. Спокойно льющийся свет придает некоторым его работам умиротворение. В петербургских пейзажах Ф. Алексеева чувствуется влияние Франческо Гварди, обращавшегося к воздушным панорамам при изображении Венеции.

В видах Николаева и Херсона художник уделял большее внимание предметности, характерной для произведений Антонио Каналетто и особенно Бернардо Беллотто. Пейзажи Ф. Алексева слабо населены людьми, но там, где возникает подобие бытового жанра, побеждает пейзажная тема. У А. Каналетто жизнь города едва ли не стержень изображения, в связи, с чем определить жанр, исходя из предмета изображения, довольно трудно. Жанр вообще часто меняет свою суть, приобретая совсем не тот смысл, которым он привычно наделяется. У А. Каналетто пейзаж - не вид местности, а показ жизни города. Такое несовпадение очень важно, ибо оценка произведения с точки зрения жанровой типологии затрудняется. Подобно А. Каналетто, Ф. Алексеев представляет город и как вид местности, и в целостности его жизни, а не только наслаждаясь его архитектурными особенностями (*«Вид с Васильевского острова на Английскую набережную»*, 1810-е). Напротив, пейзажи Москвы акцентируют внимание на достопримечательностях старины, на «руинности», свойственной пейзажу классицизма.

Пейзажи Москвы разительно отличаются от пространственных, легких и воздушных пейзажей Петербурга. Кажется, что надо всем витает некая предвзятость, заведомо принятый взгляд на вещи. Древняя столица выступает в ореоле «старинности», зеленая гамма - словно патина. Рисунок присуща затейливость, деформирующая натуру.

Классицизм стремился подчинить себе все виды живописи, превратить их по сути дела в исторический жанр. Так сложился «героический» и «исторический» пейзаж. Выдающимся мастером таких ландшафтов был **Федор Михайлович Матвеев (1758-1826)**. После окончания Петербургской Академии художеств он поехал совершенствовать свое мастерство в Италию, где оставался до самой смерти. В России Ф. Матвеев стал известен как мастер многочисленных итальянских видов, среди которых одним из лучших является *«Вид Рима. Колизей»* (1816). Следуя эстетике классицизма, Ф. Матвеев выбрал исторически важное и значительное место в «вечном городе».

Колизей, как никакой другой памятник, тесно связан с античной мифологией и историей. Как истинный художник-классицист, Ф. Матвеев стремился выразить идею красоты и возвышенности героического, передать величавое дыхание былого. «Главный герой» Колизей расположен строго в центре композиции, пиния слева и раскидистое дерево справа, как декоративные кулисы, обрамляют его с боков. Композиция в целом строго фронтальна. Ф. Матвеев представил Колизей с разрушенной стороны, чтобы показать его внутреннее устройство, а в изображении концентрических кругов сильнее передать объемность здания. Арка Константина, находящаяся перед Колизеем, подчеркивает колоссальность памятника. Живописец делит пространство на параллельные холсту планы. На первом плане камни, кусты и гранитный парапет располагаются как бы «слоями» один за другим. Протяженность второго плана выявлена не только толщиной Колизея, но и ракурсом почвы и здания и садами Рима в глубине по обеим сторонам Колизея. Третий план служит фоном для главного объекта.

Следуя правилам классицизма, Ф. Матвеев передает точно очертания предмета контуром, линия и светотень характеризуют его строение, а цвет отражает окраску предмета вне зависимости от условий освещения, рефлексов соседних предметов. Классицизм возводит все наблюдаемое в природе в некий абсолют, поэтому локальный цвет превращается в идеальную раскраску предметов. Вся растительность – зеленого цвета, руины – коричневого, желтый – для архитектурных деталей, серый – для стен домов.

Ф. М. Матвеев продолжил ренессансную мечту о гармоничной жизни. Его обращение к мифологии свидетельствует о чувствительности к воображаемой, якобы существовавшей раньше ясной и прекрасной действительности. Классицистический пейзаж Ф. Матвеева по преимуществу элегический. Это звучащая на одной ноте светлая элегия, в которой соединились реальность и прошлое. Пейзаж как бы ретроспективен не по стилистике, а по чувствам и настроениям, присущим ренессансным художникам, корректирующим духовный строй старого искусства, выдавая желаемое за реальность.

Ф.М. Матвеев сохранял и элементы декоративности. Это говорит о том, что классицизм вырос из декоративной живописи, сохранив ее пластику. Декоративность ощущается в стилизации природы. Видоизменение форм касается изображения деревьев, глянцевой, измельченной, словно отчеканенной листвы среднего плана, а также цвета, явно подсиненного или перезеленного.

В творчестве Ф. Матвеева возникает целая философия пейзажа, осмысление через пейзаж мировоззренческих проблем, в его работах ясно прослушиваются авторские размышления о мировом пространстве, о бренности земного существования.

В творчестве Ф. Матвеева обращение к нападению о прошлых культурах совсем иное, чем у Клода Лоррена или Гюбера Робера, где руины носили вымышленный характер, но соответствующий ренессансной архитектуре. У Ф. Матвеева руины имеют реальный характер: Колизей, к примеру, или Пестумский храм (*Героический пейзаж*). Реальный вид воспринимался сквозь призму авторской «преображающей» концепции. Нередко, как в *«Виде Рима. Колизей»*, натурность начинает преобладать над «философией» и пейзаж, несмотря на строгость классической архитектоники, смотрится обычным натурным изображением.

Иногда, кажется, что искусство Ф. Матвеева - учебник примеров и правил классицизма. Действительно, его творчество предусматривает классицистическую нормативность. Многие композиции имеют устойчивую правильность, фланкируются деревьями, уравниваются горными горизонталями и архитектурными вертикалями. Тот же *«Вид Рима. Колизей»* обладает разумной правильностью построения. В нем просматривается строгое разграничение планов: первый написан детально, подробно; средний план, содержащий основную идею пейзажа, окрашен в зеленый цвет, дальний план «тает» в синеватой дымке, служа своеобразным фоном для сюжета. Однако во многих других работах Ф. Матвеев сохранял принципы декоративного пейзажа. В *«Виде в Пестуме»* классицистическая схема кулисного построения нарушена

группой деревьев, расположенных почти в композиционном центре. В *героическом пейзаже* масса деревьев правой части картины подавляет слабый противовес левой части. Элементы декоративной живописи, не ограниченные смещенной композицией, сохраняются в приеме декорационного построения вида, устойчивого и однообразного. Рисунок тяготеет к декоративности, особенно заметной в том, как отчеканивается каждый листок огромных крон деревьев, четко прочитываемых на фоне высветленного неба.

У Ф. Матвеева свой вариант идеального пейзажа. Не всегда он героичен и величественен. Идеализация касается не только образа прекрасной земли, но и частностей, из чего складывается целое. К примеру, деревья условны, они олицетворяют идею роскошного дерева, но не передают его реального вида.

«*Пейзаж с фигурами в античных одеждах*» отличается тщательной детализировкой изображения, филигранностью отделки. Передний план, а также крона дерева справа выписаны с ювелирной точностью. Однако противоречит ли тщательность письма обобщенности образа? В какой-то мере, безусловно. Но только на уровне реалистического обобщения. В классицизме происходит иное обобщение. Классицистический образ однотипен. Он не откликается на характерность частностей и целого. Он порождает образ - идеал, долженствующий обозначить какое-либо качество. В данном варианте дерево воплощает представление о роскошной флоре. Это не символ, а так сказать, «типовая деталь» в системе классицистических художественных измерений. С небольшими вариациями это касается других элементов (руины, горы, равнины, растения, долины), фигурирующих во всех интерпретациях природы. Художник, как архитектор, оперирует «типовыми деталями», устоявшимися изобразительными матрицами, конструируя отлаженный, эмоционально настроенный образ мира.

Мир в произведениях Ф. Матвеева неподвижен. Горы торжественны и статичны, небо спокойно и просветлено, реки плавны и спокойны. Картина мира в своей рациональной невозмутимости как бы противостоит другой своей стихии - беспокойному морю. И если горы становятся символом классицистического спокойствия, то море и каскады - признаком романтического порыва.

Таким образом, рассмотрев творчество ряда русских художников-пейзажистов рассматриваемого периода, можно выделить особенности классицистического пейзажа. Натура в пейзаже, будучи преобразована, утрачивает реальные формы и переводится в идеальную величественную панораму, будто изображалась не конкретная местность, а претворялась художественная концепция «всей земли». «Величественное» (в терминологии классицизма) извлекается из самой природы, где избирается соответствующий мотив грандиозных гор или пространств, и усиливается руинами древних памятников. Композиции имеют устойчивую правильность, фланкируются деревьями, уравниваются горными горизонталями и архитектурными вертикалями. В создании совершенного образа природы большую роль играли традиции театральной декорации, нашедшие воплощение в использовании затемненных кулис переднего плана, общих эффектах освещения. Классицизм

возводит все наблюдаемое в природе в некий абсолют, поэтому локальный цвет превращается в идеальную раскраску предметов. Вся растительность – зеленого цвета, руины – коричневого, желтый – для архитектурных деталей, серый – для стен домов.

Литература

1. Ильина Т.В. История искусств. Отечественное искусство. – М., 2003.
2. Мир русской культуры. – М.: ВЕЧЕ, 1997.
3. Русские художники: Энциклопедический словарь. – СПб.: Азбука, 1998.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

На протяжении столетия русская архитектура и русское изобразительное искусство развивались по законам иным, чем в Древней Руси, — по законам Нового времени. Это был далеко не простой путь освоения законов общеевропейского развития в максимально короткий срок, исчисляемый лишь годами, а не веками, как это было в Западной Европе. Отсюда — свои сложности в формировании стилей, своя специфика, свои национальные особенности и неповторимость русской культуры этого времени. Неизбежное освобождение от средневековой идеологии, победа светского начала, соотнесенность видов и жанров в искусстве с общеевропейским развитием, другими словами, — завоевание своего места среди современных европейских школ, при этом сохранение собственной специфики и создание собственной системы как в жанровом, так и в типологическом отношениях — вот что представляется важнейшей заслугой отечественного искусства XVIII в. перед лицом будущего.

С развитием национальной самостоятельности отечественного искусства меняется и значение «россики» в контексте русской культуры. Историки искусства уже не раз замечали, что само наличие иностранцев в художественной жизни страны не представляло ничего исключительного, везде в Европе жило и творило много иностранных мастеров. Но в русском искусстве в отношении художников-иностранцев как бы меняются акценты во времени: в петровское время они, несомненно, играли большую роль, однако, заметим, это не помешало проявиться индивидуальностям Никитина или Матвеева; в середине века они, как верно пишут исследователи, существуют как бы на паритетных началах, а во второй половине века их значение явно убывает. Довольно четко определяются жанры, в которых работают представители «россики» на протяжении всего столетия: парадный и полупарадный портрет, монументально-декоративные росписи.

К концу столетия русское искусство развивалось вполне в русле общеевропейских школ, пройдя этот путь в кратчайший срок, без развитой теории, при полном отсутствии или самом зачатке критики, при этом — со своими национальными особенностями, своим ритмом развития, своей эстетикой. Аналогов такому развитию в европейском искусстве нет. Несомненен и тот факт, что своими путями, со своей спецификой и сложностью отечественное искусство решило и общие стилистические проблемы, во всяком случае, от Вишнякова до Боровиковского, от Растрелли до Баженова, от раннего Шубина до Мартоса можно четко проследить развитие рококо, барокко, классицизма, сентиментализма и предромантизма не в плоской смене одного стиля другим, но в сложном и плодотворном взаимодействии.

КРАТКИЙ АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

Алексеев Федор Яковлевич (1753/54—1824) — русский живописец, родоначальник русского городского пейзажа. В его видах Петербурга раскрывается обобщенный образ «северной Пальмиры» («Вид Дворцовой набережной от Петропавловской крепости», 1794, «Вид Петропавловской крепости», 1793). В его пейзажах Москвы ощущается романтическое восприятие ее как старорусского города (акварель «Китайгородская стена», 1800—1802).

Антропов Александр Петрович (1716—1795) — русский живописец, портретист. Портреты Антропова—связь с традицией парсуны (искажение слова «персона», условное наименование произведений русской портретной живописи 16—17 вв., сохраняющих приемы иконописи), правдивость характеристик, живописные приемы барокко («Портрет Петра III», «Портрет А. В. Бутурлиной», «Портрет А. М. Измайловой» и др.).

Аргунов Иван Петрович (1729—1802) — русский крепостной живописец-портретист, автор репрезентативных парадных и камерных портретов («Портрет К. А. Хрипунова», «Портрет неизвестной крестьянки в русском costume»).

Баженов Василий Иванович (1738—1799) — русский архитектор, один из основоположников русского классицизма. По его проектам построены: романтический дворцово-парковый ансамбль Царицыно, дом Пашкова в Москве (ныне Российская государственная библиотека), Михайловский замок в Петербурге. Создал проект реконструкции Кремля, который не был осуществлен. Проекты Баженова отличаются смелостью композиции, разнообразием замыслов, творческим использованием традиций мировой классической и древнерусской архитектуры.

Боровиковский Владимир Лукич (1757—1825) — русский живописец. Портретам Боровиковского присущи черты сентиментализма, сочетание декоративной тонкости и изящества ритмов с верной передачей характера («Портрет М. И. Лопухиной», «Портрет Е. Н. Арсеньевой», «Портрет А. Б. Куракина» и др.).

Вишнякова Ивана Яковлевича (1699—1761) — русский живописец. Вишняков занимался портретом, в котором соединял русскую средневековую традицию и блеск парадного западноевропейского портрета. Художник сумел соединить в своих произведениях восторг перед богатством вещного мира и высокое чувство монументальности, не потерянное за вниманием к детали. («Портрет Сары Фермор», 1749, «Портрет Георга Фермор», 1758, «Портреты четы Тишининых», 1755).

Гордеев Федор Гордеевич (1744—1810) — русский скульптор, представитель старшего поколения классицистов. Соединяя элементы барокко (сложность силуэта, экспрессию и динамику), мастер с большим мастерством моделирует форму, разворачивая его в изящном ритме на плоскости нейтрального фона («Прометей», 1769, фризы Останкинского дворца «Жертвоприношение Зевсу», «Жертвоприношение Деметре», «Свадебный поезд Амура и Психеи», 1794-1798).

Зубов Алексей Федорович (1682—1751) — русский гравер. Считается первым бытописателем Петербурга. В его работах преобладает лаконичный штриховой рисунок, большую роль играет оттенок самой белой бумаги; композиция проста, логична, ясна. Почти обязательный мотив зубовских гравюр - корабль: обволакиваемый клубами дыма – в баталиях, или нарядно плещущий парусами на ветру – в vedутах («Панорама Петербурга», 1716, «Летний дворец в Летнем саду», 1716, «Баталия близ Гангута», 1715, Баталия при Гренгаме», 1721).

Казаков Матвей Федорович (1738—1812) — русский архитектор, один из основоположников русского классицизма.

В Москве разработал типы городских жилых домов и общественных зданий, организующих большие городские пространства: Сенат в Кремле. 1776—1787; МГУ, 1786—1793; Голицинская больница, 1796—1801; дома-усадебы Демидова, 1779—1791; Губина, 1790; псевдоготический Петровский дворец (ныне ВВА), 1775. Применит большой ордер в оформлении интерьеров (Колонный зал Дома Союзов). Руководил составлением генерального плана Москвы, организовал архитектурную школу.

Камерон Чарльз (1780—1812) — русский архитектор, представитель классицизма. Шотландец, с 1779 года работал в России. По его проектам созданы комплекс «Висячего сада», «Агатовых комнат», «Холодных бань» и «Камероновой галереи» в Царском Селе (ныне г. Пушкин), дворец и парковые павильоны в Павловске. Творения Камерона отличают гармоничность, тонкое изящество композиций, пропорций и отделки интерьеров.

Кваренги Джакомо (1744—1817) — русский архитектор, представитель классицизма. По национальности итальянец, в России работал с 1780 года. Монументальностью и строгостью форм, пластической законченностью образа отличаются павильон «Концертный зал» и Александровский дворец в Царском Селе, Ассигнационный банк, Эрмитажный театр и Смольный институт в Петербурге, построенные по его проектам.

Козловский Михаил Иванович (1753—1802) — русский скульптор, представитель классицизма. Творчество Козловского проникнуто просветительскими идеями, возвышенным гуманизмом, яркой эмоциональностью (статуя для каскада в Петергофе «Самсон, раздирающий пасть льва», 1800—1802; памятник А. В. Суворову в Петербурге, 1799—1801; композиция «Бдение Александра Македонского», 1795).

Леблон Жан-Батист (1679 – 1719, в России с 1716 по год смерти) – французский архитектор, имел славу на Родине и теоретическими трудами, и

жилыми зданиями, и своим садово-парковым искусством. Ему принадлежит проект планировки Петербурга.

Левицкий Дмитрий Григорьевич (1735—1822) — русский живописец. В его композиционно эффектных парадных портретах торжественность сочетается с жизненностью образов, красочным богатством («Кокоринов», 1769—1770, серия портретов воспитанниц Смольного института, 1773—1776); углубленно-индивидуальны по характеристикам, сдержанны по цвету интимные портреты («М. А. Дьякова», 1778). В поздний период Левицкий отчасти воспринял влияние классицизма («Екатерина II», 1783).

Махаев Михаил Иванович (1717/18 – 1770) — русский гравёр, так же как и А. Зубов, певец новой северной столицы». Композиции Махаева сложные, в них нет деления на три плана, художник свободно оперирует пространством, создает глубину, удачно используя уходящую вдаль линию реки или проспекта. Листы Махаева живописны, в них даже есть иллюзия воздушной среды. Город Махаева - это реальная блестящая столица, овеянная духом уже сложившегося стиля барокко («Летний дворец Елизаветы Петровны со стороны двора», «Зимний дворец Анны Иоанновны», «Вид Немецкой улицы от Главной аптеки к Зимнему дворцу», «Виды Москвы», «Виды Триумфальных арок Москвы».)

Мартос Иван Петрович (1754—1835) — русский скульптор, представитель классицизма. Мартос создал целое направление в русской мемориальной пластике конца XVIII в., отличающееся глубиной интимных переживаний. Тонкая одухотворенность, чувство просветленной скорби придают особую нежность печально склоненным фигурам плакальщиц (надгробия С.С. Волконской, 1782, М.П.Собакиной, 1782, Е.С. Куракиной, 1792).

Матвеев Андрей Матвеевич (1701—1739) — русский живописец. Один из основоположников русской светской живописи. Портреты Матвеева отмечены непринужденностью поз и правдивостью характеристик («Автопортрет с женой», 1729: «Портрет А. П. Голицыной, 1728).

Матвеев Федор Михайлович (1758—1826) — русский живописец, известен как мастер многочисленных итальянских видов, создатель так называемого «героического», конструктивного, строго построенного пейзажа, всегда с четким делением на три плана («Вид Рима. Колизей», 1816, «Вид в Пестуме», без года, «Пейзаж в античных одеждах», без года).

Никитин Иван Никитич (1680—1741) — русский живописец. Один из основоположников русской светской живописи. Портреты Никитина характеризует глубокое проникновение в существо человеческой психологии, артистизм и высокое профессиональное мастерство («Портрет Прасковьи Иоанновны», 1714, «Портрет напольного гетмана», 1720-е гг., «Портрет Петра I», 1721).

Растрелли Бартоломео Карло (1675—1744) — скульптор. По национальности итальянец. С 1716 г. работал в Петербурге. Произведениям Растрелли Б. свойственны барочная парадность и пышность, умение передать

фактуру изображаемой модели («Портрет Меншикова», «Портрет Петра I», «Императрица Анна Иоановна с арапчонком»).

Растрелли Франческо Бартоломео (1700—1771) — русский архитектор, представитель барокко. Сын Б. К. Растрелли. Грандиозный пространственный размах, четкость объемов, строгость прямолинейных планов сочетал с пластичностью масс, богатством скульптурного убранства и цвета, прихотливой орнаментикой: Смольный монастырь (1748—1754) и Зимний дворец (1754—1762) в Петербурге, Большой дворец в Петергофе (1747—1752), Екатерининский дворец в Царском Селе (1752—1757).

Ринальди Антонио (1709-1794) – архитектор, мастер раннего классицизма. Работы в Ораниенбауме можно отнести к стилю рококо, что редко встречается в архитектуре (дворец Петра III, Китайский дворец, павильон Катальной горки). Большой работой Ринальди является Мраморный дворец (1768-1772) в Петербурге, названный так потому, что его нижний этаж облицован гранитом, а два верхних этажа, объединенных коринфскими пилястрами и полуколоннами, облицованы цветным мрамором. В это время в архитектуре свойственно использование естественных материалов, тонкое понимание красоты разных пород камня.

Рокотов Федор Степанович (1735—1808) — русский живописец, портретист. Тонкие по живописи, интимные, глубоко-поэтические портреты проникнуты осознанием духовной и физической красоты человека («Неизвестная в розовом платье», 1770; «В. Е. Новосильцева», 1780; «Портрет В. Н. Суровцевой», ок. 1750).

Трезини Доменико (ок. 1670—1734) — русский архитектор, представитель раннего барокко, по национальности швейцарец, с 1703 г. работал в России. По его проектам построены Летний дворец Петра I, собор Петропавловской крепости, здание Двенадцати коллегий (ныне Университет) в Петербурге.

Ухтомский Дмитрий Васильевич (1719—1774) — русский архитектор, представитель барокко. Достаивал колокольню Троице-Сергиевой лавры, создал архитектурную школу, в которой учились А. Ф. Кокоринов, И. Е. Старов, М. Ф. Казаков.

Фальконе Этьен Морис (1716—1791) — французский скульптор. Создавал изящные композиции в духе раннего классицизма («Пигмалион», 1763). В 1766-1778 годах работал в России, где создал памятник Петру I в Петербурге («Медный всадник»).

Фельтен Юрий Матвеевич (1730 – 1801) — русский скульптор раннего классицизма. Облицовка гранитом набережных Невы показала высокое художественное чутье мастера, соединенное с безошибочным расчетом рационально мыслящего градостроителя и инженера. Как бы заключительным аккордом в украшении Невской акватории явилось создание Фельтеном совместно с Егоровым знаменитой ограды Летнего сада. Фельтен построил Чесменский дворец по дороге от Петербурга к Царскому селу. Поблизости была заложена Чесменская церковь (псевдоготический вариант к древнерусскому типу храмов 17 в.). Фельтену принадлежит также здание

Старого Эрмитажа, немецкая церковь Св. Екатерины на Большом проспекте Васильевского острова (1768-1771), церковь Св. Анны на Фурштадской улице (1770-е г.г.), Армянская церковь на Невском проспекте (1770-1772).

Шубин Федор Иванович (1740—1805) — русский скульптор, представитель классицизма. Создал галерею психологически выразительных скульптурных портретов (бюсты А. М. Голицина, М. Р. Паниной, И. Г. Орлова, М. В. Ломоносова, Г. И. Шувалова).

Щедрин Семен Федорович (1745—1804) — русский живописец, мастер паркового пейзажа, создавший целый ряд изображений парков Гатчины, Петергофа и Павловска, а также пейзажей Петербурга. Таковы: «Вид на Гатчинский дворец с Серебряного озера» (1798), «Вид на Большую Невку и Строганову дачу» (1804). Хотя пейзажи эти весьма условны, С. Щедрин здесь делает попытку передать те чувства, которые вызывает в человеке созерцание природы.

Щедрин Феодосий Федорович (1751—1825) — русский скульптор, представитель классицизма. Классицизм как полнокровное искусство, искусство сильных чувств и пламенных порывов, искусство гармонических пропорций и высокого полета мысли, нашел в творчестве Ф. Щедрина свое блестящее выражение («Марсий», 1776, «Спящий Эндимион», 1779, «Диана», 1798, «Венера», 1792). С именем Щедрина связаны выдающиеся архитектурно-художественные ансамбли Ленинграда — Адмиралтейство и Петергофский большой каскад фонтанов («Нимфы, поддерживающее небесную сферу», 1812-1813, «Персей», «Сирены», «Нева», 1800-1805).

СЛОВАРЬ ОСНОВНЫХ ТЕРМИНОВ

АВТОПОРТРЕТ – портрет художника, выполненный им самим (в большинстве случаев с помощью одного или нескольких зеркал). В автопортрете мастер старается дать оценку собственной личности, выразить свои творческие принципы. Нередко художник избирает себя лишь в качестве наиболее доступной модели для различных творческих поисков и экспериментов.

АКАДЕМИЗМ (франц. Académisme) — направление в изобразительном искусстве, связанное с деятельностью художественных учебных заведений – академий. Первые академии художеств появились в Европе в XVI – XVII вв. Болонская академия основана около 1590 г., французская Королевская академия живописи – в 1646 г., в 1692 г. Появляется академия в Вене, в 1694 г. – в Берлине и т.д. В России Академия художеств (официальное название – Академия трех знатнейших художеств) основана в 1757 г. по проекту И.Н. Шувалова. В 1764 г. В царствование Екатерины II стала императорской.

АЛЛЕГОРИЯ (греч. Allēgoria — иносказание) — в искусстве изображение явления, идеи посредством образа. В литературе – метафорический прием в прозе или поэзии; басня, где действуют символические персонажи. В изобразительном искусстве по своим функциям аллегория часто сближается с эмблемой. Наиболее распространенный вид аллегии – персонификация, то есть фигура с атрибутами, объясняющими ее смысл (женщина с повязкой на глазах и весами в руках – аллегория Правосудия).

АМПИР (от слова «империя») — стиль в архитектуре и декоративном искусстве первой трети XIX в., завершивший развитие классицизма. Сложился во Франции в годы империи Наполеона I, отличался парадным величием, массивностью крупных объемов, богатством лепного, резного, литого декора, символизирующего государственное могущество и воинскую силу. Для архитектуры ампира характерны мемориальные сооружения по типу античных: триумфальные арки и колонны, мавзолеи, парадные дворцовые интерьеры.

АРХИТЕКТУРА (лат. Architectura, от греч. Architekton – зодчий, строитель) – зодчество, искусство проектирования и строительства сооружений, которые организуют пространственную среду для жизни и деятельности человека. Планировка, возведение городов, застройка различных населенных мест представляют особую область архитектуры – градостроительство. Строительное искусство также формирует и объединяет пространство с помощью элементов естественной природы (садово-парковое искусство). Архитектурный стиль складывается на основе приемов и стилей, свойственных культуре определенного периода. Архитектура входит в триаду главных искусств: живопись, скульптура и архитектура.

БАРЕЛЬЕФ (от *франц.* bas-relief – низкий рельеф) – вид скульптуры, рельеф, в котором выпуклое изображение не более чем на половину своего объема выступает над плоскостью фона. Сюжетные и орнаментальные барельефы – распространенный вид украшения архитектурных сооружений и декоративных изделий (ваз. Медальонов и т.п.). Барельефные изображения обычно помещаются также на постаментах памятников, надгробиях, мемориальных досках, монетах, медалях.

БАРОККО — с итальянского означает буквально «странный», «причудливый». Архитектура барокко отличается мощным пространственным размахом, сложностью форм, криволинейностью планов и очертаний. В изобразительном искусстве преобладали декоративные композиции религиозного, мифологического характера, парадные портреты. (Основные представители: Караваджо, братья Каррачи — Италия, П. Рубенс, А. ван Дейк — Фландрия, отец и сын Растрелли, Д. Ухтомский, И. Н. Никитин, А. П. Антропов — Россия).

БАТАЛЬНЫЙ ЖАНР — жанр изобразительного искусства, посвященный темам войны и военной жизни. Наиболее известные художники-баталисты: Д. Веласкес, В. В. Верещагин, А. Ватто, В. И. Суриков, Ф. Гойя и др. В России существует студия военных художников им. М. Б. Грекова.

БЫТОВОЙ ЖАНР — жанр изобразительного искусства, посвященный темам семьи, быта, труда, отдыха, личной и общественной жизни человека. Первый расцвет бытового жанра начался в Голландии XVII века. Наиболее крупные художники, работавшие в бытовом жанре этого времени: Г. Тербох, Г. Метсю, Я. Вермер Дельфтский, Питер Брейгель Старший, П. П. Рубенс и др. **ВИДЫ** искусства — исторически сложились следующие виды искусства: архитектура, декоративно-прикладное искусство, живопись, скульптура, графика, художественная фотография, литература, музыка, хореография, театр, кино, телевидение, искусство эстрады и цирк. Все виды искусства различаются по способам воспроизведения действительности и художественным задачам, а также по специфическим материальным средствам создания образа.

БЮСТ (от итал. busto– туловище, торс) – погрудное, чаще всего портретное изображение человека в круглой скульптуре. Бюст появился еще в Древнем Египте, окончательно сложился в портретном искусстве Древнего Рима, где в его композицию была включена подставка. Впоследствии широко распространился в искусстве эпохи Возрождения и нового времени. В России портретные бюсты вошли в искусство с XVIII века.

ВАЯНИЕ – то же, что скульптура. В более узком понимании – высекание скульптурного произведения из камня (мрамора, гранита и др.); извлечение скульптурной формы, объема из каменного блока, в отличие от наращивания формы при лепке.

ГОРЕЛЬЕФ (*франц.* haut-relief - высокий рельеф) — вид скульптуры, рельеф, в котором выпуклое изображение сильно выступает над плоскостью фон (более чем на половину объема). Иногда оно лишь прикасается к фону, а

порой даже отделяется от него в деталях. Монументально-декоративный горельефы часто использовались в архитектуре и мемориальной пластике.

ГОТИЧЕСКИЙ СТИЛЬ — художественный стиль, название которого происходит от итальянских слов «маниера готтика» — «готская манера» (от названия германского племени готов). В Италии эпохи Возрождения так называли Средневековое искусство Северной Европы. Готическое искусство было преимущественно культовым. Архитектуру готики отличает: устремленность соборов ввысь, высокие стрельчатые арки, большие окна и порталы с многочисленными витражами, различные декоративные детали (ажурные фронтоны, башенки и т. д.).

ГРАВЮРА — вид графического искусства, печатное воспроизведение рисунка, вырезанного и вытравленного на металлической или деревянной доске. Особенностью гравюры является возможность ее тиражирования. С одной доски, награвированной художником, можно напечатать большое количество равноценных оттисков (эстампов); все они будут авторскими произведениями в отличие от рисунка, который существует только в единственном числе.

ГРАФИКА — это рисунок на бумаге черным цветом (карандаш, уголь и т. д.). Рисунок может быть растиражирован с помощью различных техник. Поэтому графику делят на два вида: непосредственный рисунок на бумаге и печатная графика.

ЖАНРЫ изобразительного искусства — различаются по предмету изображения: изображение природы — пейзаж, вещей — натюрморт, человека — портрет, событий жизни — сюжетно-тематическая картина. В свою очередь каждый из жанров имеет свои подразделения. Пейзаж может быть сельский, городской, индустриальный; портрет — парадный, интимный, групповой; сюжетно-тематические картины — историческая, батальная, бытовая, анималистическая, интерьер; натюрморт — цветочный, со снедью, с бытовыми вещами.

ЖАНР — исторически сложившееся внутреннее подразделение во всех видах искусства. Понятие «жанр» обобщает черты, свойственные обширной группе произведений какой-либо эпохи, национального региона или мирового искусства вообще. В каждом виде искусства (литературе, музыке, театре, живописи и т. д.) система жанров складывается по-своему. В изобразительном искусстве жанр определяется на основе предмета изображения (портрет, пейзаж, натюрморт, батальный, исторический, бытовой, анималистический жанры), а иногда и характера изображения (карикатура, шарж). Следует учесть, что между жанрами нет строго соблюдаемых, абсолютных границ. В искусстве чаще наблюдается взаимодействие, сочетание жанров (портрет на фоне пейзажа и т. д.)

ЖИВОПИСЬ — вид изобразительного искусства, произведения которого создаются при помощи красок, нанесенных на плоскую поверхность. Именно цвет является главным выразительным средством живописи. Другие ее средства — рисунок, фактура красочной поверхности, выразительность мазков художника, композиция произведения. Условность живописи заключается в ее

стремлении создать иллюзию трехмерного пространства на плоскости, передать объем предметов, перспективу, световоздушную среду. Живопись сочетает в себе как изобразительную, так и декоративную функцию.

Различают станковую и монументальную живопись. Монументальная живопись служит украшением архитектуры, выступает частью единого ансамбля (стенные росписи, панно, плафоны и т.д.) (фреска, мозаика, витраж). Под станковой живописью понимают произведения, созданные на станке, или мольберте, т.е. собственно картины. Также к живописи относятся иконопись и миниатюра.

ИСТОРИЧЕСКИЙ ЖАНР - один из ведущих жанров изобразительного искусства, посвященный историческим событиям и деятелям, значительным явлениям в истории той или иной страны. Обращенный в основном к прошлому (порою и к глубокой древности), исторический жанр включает также изображения недавних событий, историческое значение которых признано современниками. Основные виды произведений этого жанра – исторические картины, росписи, рельефы и круглая скульптура, графика. Исторический жанр часто переплетается с другими жанрами – бытовым (историко-бытовые изображения), портретом (изображения деятелей прошлого, групповые портретно-исторические композиции), пейзажем (так называемый исторический пейзаж), особенно тесно смыкается с ним батальный жанр, когда он раскрывает исторический смысл военных событий.

КАМЕРА-ОБСКУРА (лат. camera obscurus – темная комната) – прототип фотографического аппарата, прибор в виде закрытого ящика, в передней стенке которого имеется небольшое отверстие, выполняющее роль объектива. Проходящие через отверстие лучи света дают на противоположной стенке перевернутое изображение предмета.

КАРТУШ (франц. cartouche, от итал. cartoccio – сверток, кулек) – украшение в виде щита или не до конца развернутого свитка, на котором помещается герб, эмблема или надпись. Лепные и резные картуши украшали входы во дворцы. Были распространены в XVI-XVIII вв.

КЛАССИЦИЗМ (от латинского «классикус» — «образцовый») — стиль и направление в искусстве XVII — начала XX века, ориентировавшиеся на наследие античной культуры как на норму и идеальный образец. Классицизму свойственна строгая организованность логичных, ясных и гармоничных образов.

КОМПОЗИЦИЯ – построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением и во многом определяющее его восприятие. Композиция – важнейший организующий компонент художественной формы, придающий произведению единство и цельность, соподчиняющий его элементы друг другу и всему замыслу художника. Композиционное решение в изобразительном искусстве связано с распределением предметов и фигур в пространстве, установлением соотношения объемов, света и тени, пятен цвета и т.п.

МОНУМЕНТ (лат. monumentum, от moneo – напоминаю) – в скульптуре и архитектуре памятник значительных размеров в честь крупного

исторического события, выдающегося общественного деятеля и т.п. Как правило, монумент служит объемно-пространственной доминантой (т.е. центром) архитектурного ансамбля. Нередко сооружается в виде скульптурно-архитектурного комплекса – мемориала.

НАДГРОБИЕ – произведение скульптуры или малое архитектурное сооружение, предназначенное для увековечивания памяти умершего на его могил (в отличие от гробницы, вмещающей в себя тело умершего). В древности, в культуре эпохи неолита (8-7 тыс. до н. э.) надгробными являлись деревянные столбы – менгиры; в Древней Греции – статуи, стелы с изображением умершего. С распространением христианства на смену рельефным стелам приходят кресты. В Европе с XI основным типом надгробия становится тумба – пустая каменная или бронзовая коробка, прикрытая плитой с рельефным или скульптурным портретом умершего; устанавливалась над захоронением, часто помещавшимся в интерьере церкви. Начиная с эпохи Возрождения портреты на надгробиях все чаще сочетаются с символами бренности земного бытия (опрокинутый сосуд, расколота ваза и т.п.) и аллегорическими фигурами скорбящих, все большую композиционную и смысловую роль играют надписи, эпитафии (стихотворные посвящения умершему).

ОФОРТ (франц. eau-forte – азотная кислота) – широко распространенная разновидность углубленной гравюры на металле (цинк, медь). Процесс работы над классическим офортом идет следующим образом. На полированную металлическую доску наносят слой кислотоупорного лака, после затвердения которого поверхность доски коптят. На этот черный грунт переводится рисунок, выполненный обычно сангиной. Затем офортной иглой грунт процарапывают по линиям изображения до самой поверхности металла и помещают цинковую пластину в азотную кислоту, медную – в раствор хлорного железа. Кислота разъедает незащищенные грунтом места, и в металле образуются углубленные линии и штрихи – будущие печатающие элементы. Печать производится на специальном металлографическом станке, где под сильным давлением изображение с металлической доски переводится на увлажненную бумагу.

ПАРСУНА (искаженное «персона», от лат. Persona – личность, лицо) – направление в портретной живописи России, Украины, Белоруссии XVII в. Характеризуется соблюдением определенных канонов: застылостью поз, плоскостным изображением «доличного», т.е. костюма, при объемной моделировке лица и все более нарастающим стремлением передать сходство с оригиналом.

ПЕЙЗАЖ (франц. paysage, от pays – страна, местность) – в изобразительном искусстве жанр или отдельное произведение, в котором основным предметом изображения является природа.

ПОРТРЕТ (франц. portrait, от portraire – изображать) – изображение человека, либо группы людей, существующих или существовавших реально. В изобразительном искусстве портрет – один из ведущих жанров живописи, скульптуры и графики, а также фотоискусства. В основе жанра портрета лежит

мемориальное начало – увековечивание облика конкретного человека. Важнейшим условием портретности является сходство изображения с портетируемым, причем не только внешнее, здесь важно правдиво раскрыть духовный мир конкретного человека как представителя определенной исторической эпохи, национальности, социальной среды.

РОКОКО — стиль в европейском искусстве первой половины XVIII века. Искусство рококо было завершением и поздней, наиболее утонченной и облегченной, стадией искусства барокко. Для произведений стиля рококо характерны светлые тона, отказ от прямых линий, господство грациозного, прихотливого орнаментального ритма.

СКУЛЬПТУРА (лат. sculpo – высекаю, вырезаю)- вид искусства, основанный на принципе объемного, трехмерного изображения предмета. Чаще всего объект изображения в скульптуре – человек, еже – животные, еще реже – мотивы пейзажа и натюрморта. Постановка фигуры в пространстве, передача ее движения, позы, жеста, выбор пропорций, объема, рельефность формы, светотеневая моделировка – это главные выразительные средства скульптуры.

СТАТУЯ (лат. statua) – один из видов скульптуры, скульптурное изображение человеческой фигуры или животного (реже какого-либо фантастического существа, например, сфинкса), обычно помещенное на постамент.

СТЕЛА (греч.stēlē – столб) – вертикально стоящая каменная плита или столб с надписью либо рельефным изображением. В античной Греции стелы ставились чаще всего как надгробные памятники. В современном искусстве форма стелы используется для памятников в честь важных исторических событий.

ТЕМЫ КУРСОВЫХ РАБОТ

1. Архитектура первой половины XVIII в. и ее особенности

План:

Введение

1. Историческая ситуация в России в первой половине XVIII века
2. Архитектура как ведущий вид русского искусства.
3. Типы архитектурных сооружений первой половины XVIII в. и их авторы
4. Анализ памятников архитектуры первой половины XVIII в.

Заключение

Список литературы

Приложение (иллюстрации, схемы построек)

2. Портрет в русской живописи XVIII в.

План:

Введение

1. Русская живопись: становление и основные этапы развития.
2. Становление портрета в русской живописи
3. Портрет XVIII века и его характерные черты
4. Анализ произведений Никитина, Вишнякова, Рокотова

Заключение

Список литературы

Приложение (иллюстрации)

3. Пейзаж и его становление в русской живописи XVIII в.

План:

Введение

1. Русская живопись: становление и основные этапы развития.
2. Становление пейзажа в мировой живописи
3. Пейзаж XVIII века и его характерные черты
4. Анализ произведений художников-пейзажистов

Заключение

Список литературы

Приложение (иллюстрации)

4. Исторический жанр в русской живописи XVIII в.

План:

Введение

1. Русская живопись и основные этапы ее развития
2. Академия художеств и ее роль в развитии исторического жанра в русской живописи XVIII века
3. Исторический жанр: становление и характерные черты

4. Анализ произведений.

Заключение

Список литературы

Приложение (иллюстрации)

5. Русское барокко и его особенности в архитектуре середины XVIII в.

План:

Введение

1. Исторический анализ ситуации в России в середине XVIII века

2. Барокко и его характерные черты

3. Основные типы построек, их авторы

4. Анализ памятников архитектуры стиля барокко

Заключение

Список литературы

Приложение (иллюстрации, схемы построек)

6. Классицизм в русской архитектуре XVIII в.

План:

Введение

1. Архитектура: общая характеристика, средства выразительности

2. Классицизм и его характерные черты

3. Типы архитектурных сооружений и их авторы

4. Анализ памятников классицистической архитектуры

Заключение

Список литературы

Приложение (иллюстрации, схемы построек)

7. Классицизм в русской живописи XVIII в.

План:

Введение

1. Классицизм и его характерные черты

2. Живопись XVIII в. и ее особенности

3. Особенности классицизма в русской живописи

4. Анализ произведений.

Заключение

Список литературы

Приложение (иллюстрации)

8. Классицизм в русской скульптуре XVIII в.

План:

Введение

1. Скульптура как вид искусства

2. Классицизм и его характерные черты

3. Русская скульптура XVIII в.: становление и развитие

4. Анализ произведений

Заключение

Список литературы

Приложение (иллюстрации)

9. Портрет в русской скульптуре XVIII в.

План:

Введение

1. Скульптура XVIII в. и ее особенности
2. Портрет и его характерные черты
3. Скульптурный портрет в русском искусстве XVIII в.
3. Анализ произведений Шубина, Прокофьева и др.

Заключение

Список литературы

Приложение (иллюстрации)

10. Графика в русском искусстве первой половины XVIII в.

План:

Введение

1. Графика как вид искусства.
2. Особенности графики первой половины XVIII в.
3. Основные направления творчества А. Зубова
3. Анализ произведений А. Зубова

Заключение

Список литературы

Приложение (иллюстрации, схемы построек)

11. Графика в русском искусстве середины XVIII в.

План:

Введение

1. Графика как вид искусства.
2. Особенности графики середины XVIII в.
3. Общая характеристика творчества М. Махаева
4. Анализ работ Махаева

Заключение

Список литературы

Приложение (иллюстрации)

12. Исторический жанр в русской живописи XVIII в.

План:

Введение

1. Живопись XVIII в.: становление и развитие
2. Исторический жанр и его характерные черты
3. Общая характеристика исторического жанра в русской живописи XVIII в.
3. Анализ произведений Лосенко и Угрюмова

Заключение

Список литературы
Приложение (иллюстрации)

13. Русская живопись XVIII в. и ее особенности (на примере творчества иностранцев)

План:

Введение

1. Живопись как вид искусства.
2. Особенности развития живописи в русском искусстве XVIII в.
3. Роль иностранцев в развитии русской живописи XVIII в.
4. Анализ произведений Каравакка, Таннауэра, Лотари и др.

Заключение

Список литературы

Приложение (иллюстрации)

14. Русская архитектура XVIII в. и ее особенности (на примере творчества иностранцев)

План:

Введение

1. Архитектура как вид искусства
2. Основные стилевые направления развития русской архитектуры XVIII в.
3. Роль иностранцев в развитии русской архитектуры XVIII в.
4. Анализ памятников архитектуры (Трезини, Камерон, Ринальди, Кваренги и др.)

Заключение

Список литературы

Приложение (иллюстрации, схемы построек)

ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Аксенова, М.Д. Энциклопедия искусства / гл. ред. М.Д. Аксенова. часть I. М.: Искусство, 1999. 656 с.: ил.
2. Александров, В.Н. История русского искусства / В.Н.Александров. Минск: Харвест, 2004. 245 с.
3. Алленов, М. М. История искусства. Книги об истории искусства и культуры/ М. М. Алленов. М.: Белый город. 2008. 504 с.: ил.
4. Алленов М.М., Евангулова О.С. История русского и советского искусства / Плугин В.А., Сарабьянов Д.В. 2-е изд., знач. доп. М., Наука. 1989. 356 с.: ил.
5. Алпатов, М.В. Искусство: живопись, скульптура, архитектура, графика [Текст] / Алпатов М.В. - 4-е издание, знач. доп.- М.: Просвещение. 1987.- 243 с.: ил.
6. Анисимов Е.В., Каменский А. Б. Россия в XVIII - первой половине XIX вв. / Е.В. Анисимов. М.: Наука, 1994. 390 с.: ил.
7. Аркин, Д.Е. Образы скульптуры / Д.Е. Аркин. М.: Искусство, 1961. 89 с.
8. Ацаркина Э.Н. Ф.Я. Алексеев. Сообщения Института истории искусств / Ацаркина Э.Н. М.: Наука, 1954. 152 с.
9. Бирюкова Н.В. История архитектуры: Учебное пособие. М.: ИНФРА-М, 2005. 366 с.
10. Верещагина А.Г. Русская художественная критика конца XVIII - начала XIX века: Очерки / Верещагина А.Г. М.: Просвещение, 1992. 353 с.
11. Вийронд, Т. Молодежи об искусстве / Вийронд Т. Таллинн: Кунст, 1990. 163 с.: ил.
12. Власов, В.Г. Стили в искусстве / В.Г.Власов. СПб.: Лита, 1998. 264 с.: ил.
13. Грабарь И.Э. История русского искусства / гл. ред. И. Э. Грабарь. М.: Наука, 1910. 390 с: ил.

14. Дмитриева, Н.А. Краткая история искусства / гл. ред. Н.А. Дмитриева. М.: Искусство, 1995. 264 с.: ил.
15. Доронина, Л.Н. Мастера русской скульптуры XVIII-XX вв. Т.1/ Л.Н. Доронина. М.: Белый город, 2009. 290с.
16. Евангулова, О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в. Проблемы становления художественных принципов Нового времени / гл. ред. О.С. Евангулова. М.: Издательство МГУ, 1987. 296 с.: ил.
17. Ильина, Т.В. История искусств. Отечественное искусство / Т.В.Ильина. М.: Высшая школа, 1995. 458 с.: ил.
18. Карев А.А. Русское искусство XVIII века / гл. ред. А.А. Карев. М., Издательство: Наука, 1995. 900с.: ил.
19. Карев А.А. Классицизм в русской живописи / гл. ред. Н. Борисовская. М.: Белый город, 2003. 320 с.: ил.
20. Коваленская, Н.Н. Русский классицизм: живопись, скульптура, графика / гл. ред. Н.Н. Коваленская. М.: Искусство, 1964. 703 с.: ил.
21. Коваленская, Н.Н. История русского искусства XVIII века / гл. ред. Н.Н. Коваленская. М.: Искусство, 1940. 386 с.: ил.
22. Колпинский, Ю.Д. Всеобщая история искусств / под общ. ред. Б. В. Веймарна и Ю. Д. Колпинского. М.: Наука, 1964. 656 с.: ил.
23. Лосев, А.Ф. Проблемы художественного стиля / гл. ред. А.Ф.Лосев. Киев: Искусство, 1994. 240 с.
24. Межуев, В.М. Культура и история / гл. ред. В.М. Межуев. М.: Наука, 1977. 300 с.
25. Мировая скульптура / сост. И.Г. Мосин. С.-Пб.: ООО СЗКЭО Кристалл, 2003. 96 с.
26. Моряков, В.И. Русское просветительство второй половины XVIII века / гл. ред. В.И. Моряков. М.: Наука, 1994. 352 с.: ил.
27. Нащокина, М. В. Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века / гл. ред. М.В. Нащокина. М.: Молодая гвардия, 1994. 193 с.: ил.

- 28.Никольский, В. Н. История русского искусства / гл. ред. В. Н. Никольский. М.: Наука, 2001. 465 с.: ил.
- 29.Пикулёв, И.И. Русское изобразительное искусство: учебное пособие для студентов институтов культуры и искусств консерваторий / И. И. Пикулёв. М.: Просвещение, 1977. 288 с.: ил.
- 30.Пилявский В.И. История русской архитектуры / В.И. Пилявский, А.А. Тиц, Ю.С. Ушаков. М.: Архитектура-С, 2007. 512 с.: ил.
- 31.Полевой, В. М. Малая история искусств / гл. ред. В. М. Полевой. М.: Искусство, 1991. 390 с.: ил.
- 32.Русские художники: Энциклопедический словарь / гл. ред. В.Б.Назаров. СПб: Азбука, 1998. 861 с.
- 33.Рязанцев, И. Русская скульптура второй половины XVIII – XIX века. Проблемы содержания / И. Рязанцев. М.: Прогресс, 1994. 120 с.
- 34.Садохин, А. П. Мировая художественная культура / авт. сост. А.П. Садохин. М.: Молодая гвардия, 2000. 390 с.: ил.
- 35.Стасов, В.В. Избранные статьи о русской живописи /авт. сост. Г. Стернина. М.: Наука, 1984. 154 с.: ил.
- 36.Энциклопедия мировой живописи / авт. сост. Садова Ю.В. М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2002. 353 с.: ил.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ТЕМА 1.....	4
ТЕМА 2.....	11
ТЕМА 3.....	22
ТЕМА 4.....	32
ТЕМА 5.....	40
ТЕМА 6.....	59
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	89
КРАТКИЙ АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН.....	90
СПИСОК ОСНОВНЫХ ТЕРМИНОВ.....	95
ТЕМЫ КУРСОВЫХ РАБОТ.....	101
ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА.....	105

Учебное пособие

Рахимбаева Инга Эрленовна

РУССКОЕ ИСКУССТВО XVIII ВЕКА

Авторская редакция

Саратов 2014

Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского