

«По всей видимости, художник действует наподобие медиумического существа, находя в лабиринте по ту сторону времени и пространства свою дорогу к свету».

Марсель Дюшан

ВСТУПЛЕНИЕ

Живопись – древнее искусство, прошедшее на протяжении многих веков эволюцию от наскальных росписей палеолита до новейших течений в XX и XXI веках. Это вид искусства, обладающий широким кругом возможностей воплощения замысла художника от реализма до абстракционизма. Живопись, как часть общего понятия «искусство», не может существовать вне истории, она всегда соотносится с конкретной эпохой, временем, отражает его основные черты, передает эмоциональную настроенность искусства того времени.

Живопись зародилась в пещерах Южной Франции, Северной Испании в виде наскальных изображений. Первобытные люди выполняли изображения на поверхности скалы земляными красками, сажей и углем. Инструментами первобытных художников были пальцы и ладони, расщепленные веточки, кусочки кожи или меха. Примитивные изображения носили как силуэтный характер, так и линейное начало. Эта первая живопись отличается легкостью проработки объемов и отсутствием общего смыслового и схематического единства.

А вот в Древнем Египте искусство было тесно связано с заупокойным культом, поэтому большое распространение получила монументальная живопись – роспись стен и потолков гробниц и декоративная живопись – роспись саркофагов и предметов интерьера. Основная задача изобразительного искусства в этот период повествовательная – описание событий из жизни людей. Живопись Древнего Египта характе-

ризовалась подчинением строгому канону: изображение человека было условно схематическим, тщательно выверенным и подчиненным четким правилам. Элементы композиции располагались особым образом, фигуры отличались соразмерностью, в изображениях присутствовали иероглифы, изображения отличались яркостью цветовых сочетаний и особой красотой деталей – все это было связано с особенностями мифологии и мировоззрением древних египтян. Линия (контур) и цветовое пятно являлись основными выразительными средствами живописи этого периода.

В Древней Греции изобразительное искусство также отличалось монументальностью и служило украшением и дополнением архитектуры: культовой, жилой, гражданской. Отображая окружающий мир, греческие мастера начали использовать в росписях стен приемы светотени и линейной и воздушной псевдоперспективы. Сюжеты античной живописи были весьма разнообразны, стали зарождаться основные жанры: пейзаж, натюрморт, портрет, бытовой и исторический сюжет.

Фрески древних греков, глянцевые на поверхности, основывались на методе живописи по многослойной штукатурке с добавлением мраморной пудры на верхнем слое.

Станковая античная живопись, почти не сохранившаяся в наши дни, выполнялась на дереве, иногда на холсте.

В Древнем Египте во времена римского владычества в I–III веках нашей эры были созданы знаменитые фаюмские портреты – древнеримские провинциальные портреты, названные в честь египетского оазиса Фаюм, где они были найдены. Эллыны, обосновавшиеся в Египте в период I века до н.э. – III века н.э., использовали такие портреты в своем погребальном культе, располагая их на саванах примерно так, как сегодня на памятниках выполняют фото.

В Средние века живопись носила в основном культовый, религиозный характер. Особое распространение получили такие виды живописи, как фреска (традиционная – по сырой штукатурке) и по сухой штукатурке – (сэкко); иконопись (тем-

перными красками, как правило, на яичном клее, по загрунтованной особым образом доске); книжная миниатюра (на загрунтованном пергаменте, позже – бумаге, акварелью, гуашью, темперой или другими красками).

Сюжеты средневековой живописи носили религиозный характер, иногда разбавлялись историческими иллюстрациями. Цвет в живописи эпохи Средневековья оставался символическим. Фон фресок и картин, как правило, был условным, отвлеченным или золотым, воплощающим в своем таинственном сиянии божественную идею. Символика цвета играла значительную роль.

В эпоху Проторенессанса особая роль в истории живописи отведена Джотто, как предвестнику грядущих открытий в области художественного языка, колорита, композиции, изобразительной пластики. Именно с именем Джотто был связан переворот в развитии итальянской живописи. Преодолев средневековые итало-византийские традиции готического Средневековья, Джотто создал облик мира, приближенный к реальному по материальности и пространственной протяженности. Творения Джотто произвели сильное впечатление на его современников, им вдохновлялись Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело. Петрарка писал, что перед образами Джотто испытываешь восторг, доходящий до оцепенения, а Боккаччо называл его лучшим в мире живописцем. Спустя сто лет прославленный флорентийский скульптор Гибберти отзывался о нем: «Джотто видел в искусстве то, что другим было недоступно. Он принес естественное искусство...». Его естественное искусство основано на изображении окружающего мира таким, каким его видит наш глаз.

В эпоху Возрождения живопись стала одним из способов познания мира, поэтому характерный для этой эпохи в целом научный подход к изобразительному искусству помог художникам сочетать научные изыскания и культуру, а также проявился в синтезе искусств (архитектура, скульптура, живопись, графика). В этот период стали закладываться научные основы существующих и по сей день принципов изобрази-

тельного искусства: линейной и воздушной перспективы, пластической анатомии, светотени, основ оптики и цветоведения. Именно в эпоху Возрождения были изобретены масляные краски, усовершенствованные как техника Яном ван Эйком, что позволило изображать предметы и их окружение объемно. В период Ренессанса появилось ощущение гармонии мироздания, антропоцентризм (человек в центре вселенной), что отразилось в живописных композициях на религиозные и мифологические темы, в портретах, бытовых и исторических сценах.

В XVII–XVIII веках начали складываться национальные школы европейской живописи в разных странах: во Франции (Давид, Пуссен), в Италии (Караваджо), в Испании (Эль Греко, Веласкес), во Фландрии (Рубенс, Ван Дейк), в Голландии (Рембрандт, Вермеер), в Великобритании (Гейнсборо, Хогарт), в России (Рокотов, Левицкий, Боровиковский). Появляются учебные заведения – академии художеств, где художники получали полное профессиональное художественное образование, в соответствии с требованиями нового времени. Основное внимание живописцев было уделено освещению социально-гражданских проблем, точному, реалистическому бытописанию, углублялась психологическая проблематика. Центром интереса художников этого периода стал человек в своем повседневном окружении и психологическое соответствие личности и окружающего мира.

Обращение к многообразию реальной жизни, особенно к повседневному окружению человека, привело к четкому формированию системы жанров: пейзаж, натюрморт, портрет, бытовой жанр. Зарождались различные художественные направления: динамичное барокко с характерным для него незамкнутой, спиралевидной композицией; рококо с его галантным и меланхолическим изяществом; классицизм с четким, строгим и ясным рисунком. В XIX веке живопись играла активную роль в общественной жизни.

Расширение межкультурных связей между Европой и Америкой повлекло за собой развитие и появление новых наци-

ональных школ реалистической живописи. Часто условности Европейской школы живописи обогащались местными древними традициями таких стран, как, например, Япония, Китай или Индия и наоборот. Таким образом страны Востока привнесли в европейскую живопись особые приемы композиции, особую стилизацию и ритмику цвета.

Живопись, как и другие искусства этого времени, отражали гражданскую позицию народа: многие сюжеты живописных произведений основаны на критике социальной действительности. В противовес салонному академизму с его отдаленностью от реальной жизни и от идеалов позднего классицизма появляется живопись романтизма. Она отличается энергичностью мазка, контрастностью светотени и цветовых пятен, сосредоточенностью на остродраматических исторических эпизодах и подчеркнуто эмоциональным отражением действительности, богатством колорита, что проявляется в живописи Делакруа, Жерико, Рунге, Кипренского, Брюллова.

Художники этого периода внимательно наблюдали и отображали в своих полотнах реальный мир: это и образы обычных людей, характерные явления и события времени, отказ от подчеркнутой эстетичности, повышенной эмоциональности и стилизации в пользу убедительности и видимой правды, это можно увидеть в работах таких мастеров, как Констебл, художники барбизонской школы, Венецианов, Федотов и многие другие.

В период европейской революции появилась живопись демократического реализма, апологетами которой стали Курбе и Милле. Их искусство провозглашало новые гражданские идеалы и иллюстрировало борьбу народа за свои права, трудовые будни простых людей и изображала передовых общественных деятелей.

В начале 1860-х произошел переворот в живописи, на долгие годы повлиявший на ее развитие – появился импрессионизм.

Импрессионисты выступали против условностей классицизма, романтизма и академизма, утверждали красоту повседневной действительности, простых, демократических

мотивов, добивались живой достоверности изображения, пытались уловить «впечатление» от того, что глаз видит в конкретный момент, не акцентируя внимания на прорисовке конкретных деталей.

Были изобретены новые живописные методы: отказ от черного цвета, в пользу чистых цветов, отказ от контура и замена его мелкими отдельными и контрастными мазками, которые импрессионисты накладывали в соответствии с теориями цвета Шеврёля, Гельмгольца и Руда. Импрессионисты стали работать на пленэре, где удобней схватить мимолетное впечатление от увиденного, что стало возможным благодаря изобретению стальных туб для краски, которые в отличие от кожаных мешочков можно было закрыть, чтобы краска не высыхала.

Центральными фигурами этого направления выступили Сезанн, Дега, Мане, Моне, Писсарро, Ренуар и Сислей, и вклад каждого из них в его развитие уникален. Весной 1874 года группа молодых художников-живописцев, включающая Моне, Ренуара, Писсарро, Сислея, Дега, Сезанна и Бертю Моризо, пренебрегла официальным Салоном и устроила собственную выставку. Подобный поступок уже сам по себе был революционным и рвал с вековыми устоями, картины же этих художников на первый взгляд казались еще более враждебными традиции. Реакция на это новшество со стороны посетителей и критиков была далеко не дружественной. Они обвиняли художников в том, что те пишут просто для того, чтобы привлечь внимание публики, а не так, как признанные мастера. Наиболее снисходительные рассматривали их работы как насмешку, как попытку подшутить над честными людьми. Потребовались годы жесточайшей борьбы, прежде чем эти, впоследствии признанные, классики живописи смогли убедить публику не только в своей искренности, но и в своем таланте. Но с появлением в 1886 году символизма, эпицентр новаторских поисков в искусстве несколько переместился, стали формироваться многочисленные разрозненные направления и художественные школы, что вообще

характерно для периода конца XIX – начала XX века, который отличался большой напряженностью и пестротой художественной жизни. В это время возникают и столь же быстро распадаются многочисленные группы и направления, а их участники нередко переходят из одной в другую. Ярко вспыхнув на горизонте, импрессионизм пережил кризис и постепенно угасал, дав дорогу новому собирательному течению – постимпрессионизму.

Основоположниками постимпрессионизма принято считать четырех художников, которые подвели своеобразный итог искусству XIX века и задали вектор развития последующим поколениям художников. Это Сезанн, Ван Гог, Гоген, Анри де Тулуз-Лотрек. К постимпрессионистам также причисляют работы Сёра и Синьяка, основателей неоимпрессионизма и создателей оригинального метода живописи, называемого пуантилизмом или дивизионизмом. Некоторое время импрессионизм и постимпрессионизм существовали параллельно, причем постимпрессионизм одновременно и принимал, и отвергал некоторые принципы своего предшественника. Необходимо отметить, что при этом многие постимпрессионисты являлись в прошлом сторонниками импрессионизма, но со временем ощутили потребность в отторжении импрессионистской эстетики, изжившей себя, и в поиске новых смыслов, правильно отображающих живопись XIX века, созвучных современной эпохе.

Главной отличительной чертой постимпрессионистов было то, что они отошли от передачи мгновенно-чувственной картины окружающего мира и пытались передать зрителю глубокий философский смысл бытия и пространства.

В конце XIX–XX веков. развитие живописи становится особенно сложным и противоречивым. Различные реалистические и модернистские течения завоевывают себе право на существование. Завершив краткий экскурс по истории мировой живописи, мы углубимся в Ренессанс – одну из самых ярких страниц в искусстве, и начнем не с итальянского Возрождения, а с Северного, где царствовали Босх и Брейгель.

**ЯН ВАН ЭЙК (ок. 1390–1441),
ХУБЕРТ ВАН ЭЙК (ок. 1366–1426),
ИЕРОНИМ БОСХ (1450–1516),
ГУГО ВАН ДЕР ГУС (1435/1445–1482),
ГАНС МЕМЛИНГ (1430/1440–1494),
ГЕРАРД ДАВИД (1460–1523),
КВЕНТИН МАССЕЙС (1466–1530),
ПИТЕР БРЕЙГЕЛЬ СТАРШИЙ (1525–1569)**

Ренессанс в традиционном смысле ассоциируется у нас с понятием гуманизма, торжества светского восприятия мира над религиозным. Эпоха Ренессанса характеризуется обожествлением человека и одновременно очеловечиванием Бога, провозглашением гармонии души и тела, природы и космоса. Материализацией этих идей явилось творчество величайших художников Возрождения – от Гирландайо до Мантеньи, от Боттичелли до Леонардо.

Утверждение «личность адекватна эпохе» как нельзя соответствует действительности, когда мы говорим об итальянском Возрождении. Но как следовать этому утверждению, если мы говорим о таких выдающихся представителях неитальянского Ренессанса, как Клуэ, Эль Греко, Брейгель и, конечно же, Босх? Ни предельная религиозная экзальтация Эль Греко, ни таинственная изошренность образов Босха не могут быть понятыми и объясненными сквозь призму традиционных представлений о традиционном, классическом Возрождении. Поэтому путешествие в эпоху Босха мы начинаем с оценки принципиальных черт культурно-исторического феномена, развивавшегося параллельно и чуть позже итальянского Ренессанса. Речь идет о Северном Возрождении, охватившем в XV–XVI веков европейские страны, лежащие к северу от Альп. Первыми странами, обратившимися к ренессансным идеалам, стали Германия и Нидерланды. Затем Северное Возрождение распространилось во Франции, Англии, Швейцарии и Испании. Северное Возрожде-

ние соединило в себе торжествующий гуманизм и гиперборейскую строгость. Оно, безусловно, связано с итальянским Возрождением, но имеет и ряд индивидуальных черт: кратковременность существования – общие рамки его лишь незначительно выходят за пределы одного столетия, более поздние, чем в Италии, сроки зарождения, в отличие от итальянского Возрождения, черпавшего вдохновение в античности, северные художники больше тяготели к готическому наследию, его архаичности, символизму и религиозности; значительное место в живописи Северного Возрождения заняла природа как олицетворение божественного начала. Природа живая и мертвая как символ связи с Богом, гармонии, конечности и бесконечности жизни воплотилась в таких жанрах, как пейзаж и натюрморт. Также для Северного Возрождения характерна детализация, порождающая невероятную реалистичность, и одновременно с этим некоторое пренебрежение анатомической достоверностью. Наконец, решающее значение для классического Ренессанса имело обращение к античности. На Севере этот компонент гуманизма не играл почти никакой роли. Объясняется последнее обстоятельство достаточно просто: в Северной Европе памятники античности практически отсутствовали. Но в целом можно сказать, что северные мастера шли, в конечном итоге, к общим целям со своими итальянскими собратьями, к новому утверждению человеческого самосознания. Однако путь их к осуществлению этих целей был иным, более извилистым и затрудненным, нежели тот, который избрали для себя итальянцы. Для северных мастеров совершенно иначе решался вопрос соотношения их творческих исканий не только с классическими идеями, но и с реминисценциями средневековой культуры, служившей последним единственно приемлемой духовной и художественной традицией.

Основоположниками Ренессанса в Голландии стали Хуберт и Ян ван Эйк. Именно с их деятельностью связывают поворот в становлении новой художественной культуры Нидерландов и Германии. Им принадлежат наиболее смелые

открытия в усовершенствовании технологии масляной живописи. В Средние века в краски растительного и минерального происхождения (темпера) в качестве связующего вещества добавляли яйцо. Но эти краски очень быстро сохли, а поэтому невозможно было достичь мягких переходов и взаимопроникновения цветовых оттенков. Заменяв яйцо маслом, братья ван Эйки получили возможность работать медленно, тщательно отрабатывая детали. Накладывая краски прозрачными слоями – лессировками – они доводили живописную поверхность до глянцевого блеска. Из Нидерландов эта техника постепенно распространилась в Италию и другие страны. Особой популярностью новая техника живописи пользовалась у венецианских художников, стремившихся к использованию цветовых эффектов и передаче световоздушной среды.

С мая 1425 года Ян ван Эйк стал придворным живописцем герцога Филиппа Доброго, у которого он служил до самой его смерти. Первой, и одновременно, самой значительной вехой в творчестве живописца и его брата Хуберта стал знаменитый Гентский алтарь, выполненный для собора Святого Бавона в Генте. Это грандиозный полиптих, двухъярусный створчатый алтарный образ, состоящий из 24 отдельных картин, поражающий богатством красок, скрупулезной точностью в написании самых незначительных деталей, – нидерландское искусство всегда стремилось к правдоподобию, впечатлению подлинности.

В искусстве Гуго ван дер Гуса, жившего в правление герцога Карла Смелого, чувствуется влияние ван Эйка. Благодаря работе для флорентийского семейства Медичи в 1475 году художник познакомился с произведениями итальянских мастеров, и работы, созданные им в зрелые годы, отмечены влиянием этих мастеров. Поздние произведения Гуго ван дер Гуса, показанные во Флоренции в 1483 году, в свою очередь, произвели впечатление на Гирландайо и, возможно, косвенно повлияли на все итальянское искусство конца XV и первой половины XVI века. В произведениях Ганса Мемлинга, рабо-

тавшего, как и Гуго ван дер Гус, в Брюгге, нидерландская живопись достигла одной из своих вершин. В творчестве Мемлинга, более близкого к Рогиру ван дер Вейдену, чем к Яну ван Эйку, заметно также влияния рейнской (сам мастер был немецкого происхождения) и итальянской (благодаря активной деятельности в Брюгге торговых представителей семьи Медичи) школ.

Босх занимает уникальное место в системе не только нидерландской, но и всей североренессансной художественной культуры. Он как бы завершает готическую направленность средневекового искусства и, не успев утвердиться в Ренессансе, предвосхищает идеи и мотивы контрреформации и маньеризма, в свою очередь обращаясь к чисто религиозной средневековой символике. В своем творчестве он объединяет две различные, и даже кажущиеся противоположными черты: народно-сатирические и иррационально-гротесковые, представляющие собой мрачные предзнаменования близкого будущего. Живопись Иеронимуса Босха, прежде всего отличает фантастическое остроумие, острое чувство гротеска, огромное число персонажей, среди которых реальные объединены с воображаемыми дьявольскими созданиями, – кажется, каждый образ, каждая деталь его картин содержит в себе сложнейшие аллегории. Основной темой искусства Босха является борьба Добра со Злом. Человек в его произведениях представлен существом добрым, но слабым.

Босх тщательно фиксирует все людские недостатки, но в его насмешке чувствуется не столько осуждение, сколько сочувствие. Мечта, фантазия, воображение – вот пути, которые выбирает художник, чтобы выразить драму человеческого существования. Эту линию искусства Босха продолжил Питер Брейгель Старший – последний великий мастер нидерландской школы. В ренессансном искусстве только Брейгель сопоставим с Босхом: причем обе эти фигуры как бы замыкают линии развития нидерландского, да и не только нидерландского, искусства в XV–XVI веках. Выросший на родине Босха, Брейгель заимствовал у Босха образ сует-

ливого и копошащегося на земле человеческого рода, но Питер Брейгель лишен фантастического воображения своего предшественника, его видение более прямолинейно и реалистично.

А искусство Герарда Давида иное – его характеризуют монументальность и индивидуализация персонажей, строгость выразительных средств и подчеркнутая статика. Совершенство произведений Давида – в монументальной простоте образов, сдержанной красоте пейзажа, подчеркнутой статике. Эти черты в значительной мере характерны и для Квентина Массейса. Но в его живописи присутствует элемент психологизма, который с наибольшей силой выразился в жанровых портретах его кисти.

АЛЬБРЕХТ ДЮРЕР (1471–1528), ЛУКАС КРАНАХ СТАРШИЙ 1472–1553)

В творчестве Дюрера соединились нидерландская и итальянская живописные традиции и искусство поздней немецкой готики в духе Мартина Шонгауэра. Закрытый и непроницаемый, он далек от вдохновенной фантазии Босха. Скульптурная пластика его фигур, напоминающих изваяния, предвосхищает монументальный стиль образов итальянского Ренессанса. Его гениальные портреты – синтез античного идеала красоты с готической строгостью и созерцательностью. Творчество Кранаха Старшего связано с Дунайской школой живописи, последнего оплота готики в Центральной Европе. Но после 1500 года в его искусстве все явственнее ощущаются нидерландское и итальянское влияния. Многочисленные античные и мифологические образы Кранаха исполнены в утонченной и изысканной манере, но истинным призванием художника, раскрывшим его особый дар внимательного и острого наблюдателя, стал портрет. Возвращение к личности, к сокровенному религиозному чувству, психологизму – основополагающие принципы, характеризующие искусство Кранаха.

**МАТИАС ГРЮНЕВАЛЬД (ок. 1475/80–1528),
АЛЬБРЕХТ АЛЬТДОРФЕР (ок. 1480–1538),
ГАНС БАЛЬДУНГ ГРИН (1480/84–1545),
ГАНС ГОЛЬБЕЙН МЛАДШИЙ (1497–1543)**

Немецкая школа первой половины XVI века представлена целым рядом крупных мастеров. Альбрехт Альтдорфер, более всего известный благодаря произведению «Битва Александра Македонского с Дарием», был одним из первых, кто главной темой своего творчества сделал пейзаж, наделив образ дикой природы красотой и тайной.

В совсем ином жанре работал рейнский мастер Матиас Грюневальд (Нитхардт). Он освобождается от пластических канонов Ренессанса и его безусловного требования красоты и в Изенгеймском алтаре предлагает болезненно-трагическое прочтение темы Страстей. Натуралистический, фантастический, экспрессионистический подход Грюневальда граничит с реальностью мистического видения, особым религиозным чувством, которое у него, в отличие от Дюрера и Кранаха, мало связано с Реформацией.

Для живописи Бальдунга Грина характерны фантастические, мифологические сюжеты и аллегории (*Рыцарь, девушка и смерть*). Его работы отличаются особым вниманием к яркому колориту и сильным световым контрастам. По сравнению со спокойной, уравновешенной манерой Дюрера, стиль Бальдунга кажется более острым, контрастным, особенно драматичны и мрачны его аллегории смерти.

Гольбейн Младший, родившийся в Базеле, а значительную часть жизни работавший при английском дворе, друг Эразма Роттердамского, нашел в своем искусстве золотую середину между готикой и ренессансной традицией. Изгнанный из Базеля сторонниками Реформации в 1532 году, он был принят в Лондоне Генрихом VIII, который сделал его своим придворным художником. Позже его живопись приобрела строгость и объективность.

Острый, пронизывающий взгляд сделал его непревзойденным свидетелем своего времени.