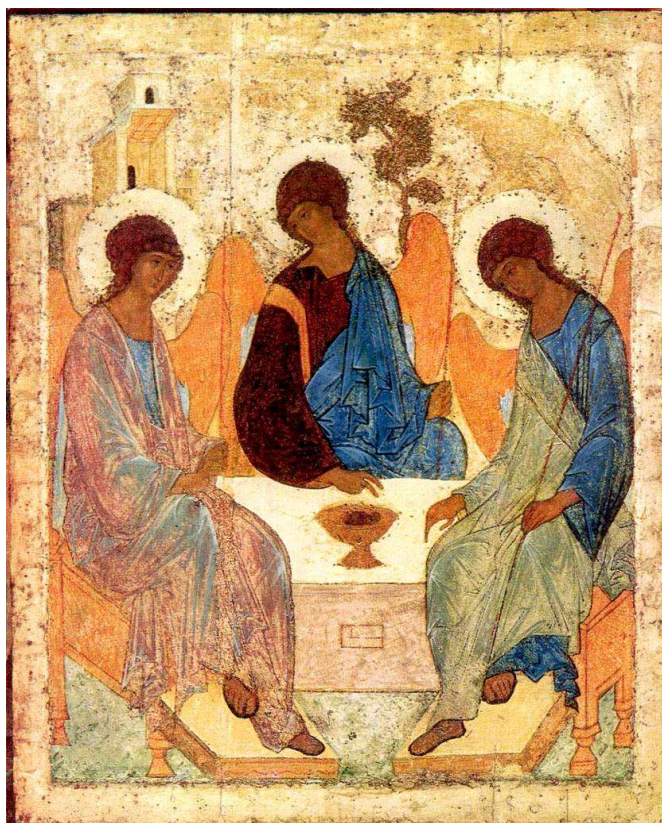


*Этап доминирования личности, Возрождение (продолжение)*

Тот же период на Руси характеризуется использованием в иконе полиперспективных приемов, создающих множественность геометрий. Красота особой декоративной гаммы Рублева и художников его времени, уникальная полифоничность их композиции намного превосходят византийские, что и позволяет моделировать жизнь в ее изменчивости. Именно в области перспективы русские художники достигли перехода к перцептивной перспективе. В особенности это касается Андрея Рублева.



*Рис. 146. «Троица» А. Рублева.*

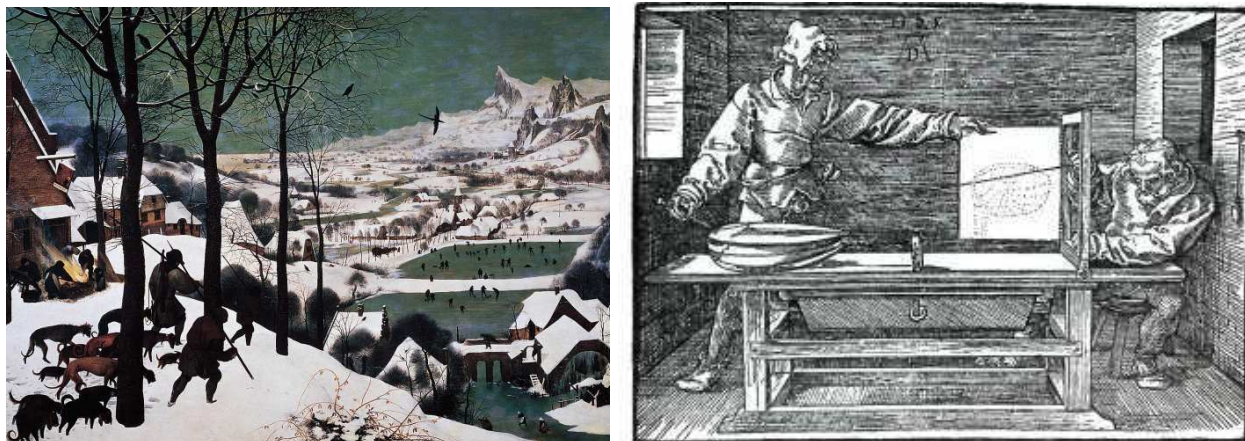
Трехмерное зрительное сознание теперь базируется на точке зрения человека-единицы – возникает **прямая перспектива**. Глубина пространства постигнута здесь умом, который основывается на математике. И тем не менее, восторгом ее открытия пронизаны работы и Джотто, и всех последующих

«титанов Возрождения». Кстати, в работах Джотто используется и аксонометрия, и обратная перспектива.



*Рис. 147. Три типа перспективы у Джотто.*

Северное Возрождение использует коробку перспективы значительно сдержаннее, хотя восторг от открытия этого способа изображения пространства чувствуется и здесь. Но выражается он, например, у Питера Брейгеля, скорее через уменьшение фигур по мере удаления и ослабление тональных планов в глубину. В то же время Дюрер, с присущей ему научной жилкой, тщательно изучает оптику и строит свои произведения как настоящий гений Ренессанса.



*Рис. 148. Работы Брейгеля и Дюрера.*

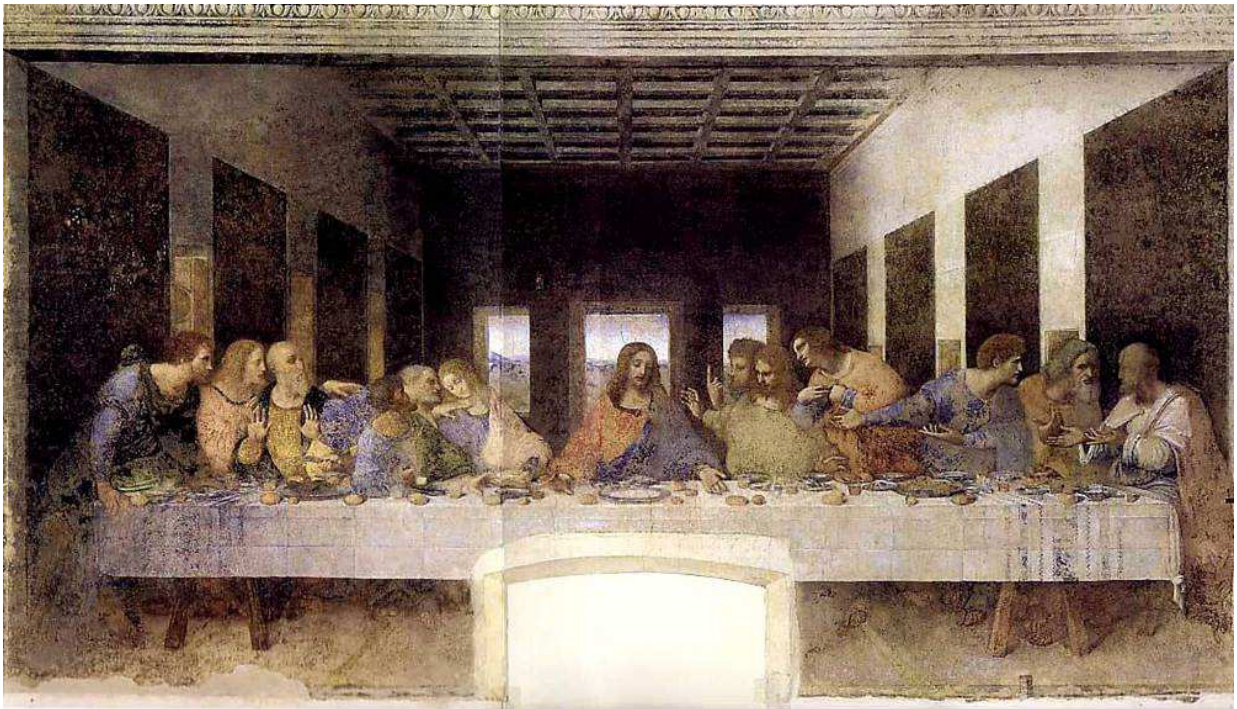
Композиция эпохи Возрождения строится на особом понимании равновесия масс, построенном на математическом понимании сути гармонии. Эта приводит к строгой композиционной уравновешенности, пространственному распределению предметов с учетом их массы. Всякая математизация упрощает творчество, а в прикладной сфере вообще экономит усилия: она практична, и, как бы ни были авантюристичны люди Возрождения, они в этом смысле такие же прагматики, как и древние римляне. Вот только роль художника немного изменилась: для римлянина это ремесленник и раб, а каждую новую картину Леонардо по городу носила торжественная процессия граждан.

Архитектура играла важную роль в представлении мира как развивающегося гармонического единства – отсюда система пропорций, тяготеющая к «золотому сечению» (этот термин был введён в обиход [М. Омом](#) только в 1835 году.). Ее придерживались все пластические искусства, а Леонардо применял как канон. [Лука Пачоли](#), современник и друг [Леонардо да Винчи](#), называл это отношение «божественной пропорцией».

Таким образом, художник эпохи Возрождения мыслит не только визуально, но и абстрактно, он даже гордится этим синтезом. Опора на разум принадлежала в то время к проявлениям модным, но достаточно опасным. Потрясающая по своей простоте абстрактность ренессансного знания нередко удерживает в узде могучую

интуицию и пылкую чувственность итальянцев – не надо забывать, что средневековье еще не кончилось, и инквизиция с ее кострами была обыденностью позднего средневековья.

Но заново открыть прямую перспективу, как это происходило во времена Джотто, и осмысленно использовать ее как организующую силу в композиции – это другое. Леонардо в этом отношении не просто гениальный изобретатель, он создал такой образец живописного построения, который в определенном смысле «закрывает» исключительно прямолинейное использование прямой перспективы.



*Рис. 149. Прямая перспектива у Леонардо. «Тайная вечеря».*

Более всего поражает в живописи Возрождения *локальный цвет*: он как был, так и остается средневековым. Оптическая двухслойность (тональный градиент поверх локального цвета) технически стала возможна только с применением масляных красок и лаков. Например, Тициан начинал рисовать свои картины именно так: окрашивал предметы чистыми цветами и ждал, пока краски высохнут, чтобы поверх них продолжить светотеневую моделировку на лаке.

Цветовое пятно, во-первых, *натуралистично* (его натурализм состоит в том, что его можно буквально сверить с натурой, цвет отвечал оригиналу), а во-вторых, подчеркивает границы и объем изображаемых предметов. При всех своих достоинствах (главным из которых является максимальная интенсивность цвета) локальное пятно делает изображение статичным, не позволяет перейти к светотеневой воздушности. Это переход совершится окончательно в барокко, а пока Леонардо использует «сфумато» в живописи, а Микельанджело – «нонфинито» в скульптуре. Сфумато (sfumato – исчезающий как дым) – это прием смягчения очертаний фигур и предметов, которое позволяет передать воздушную среду. Это еще не тональная перспектива, а компромиссный ход, позволивший соединить возможности линейной перспективы с тональной.

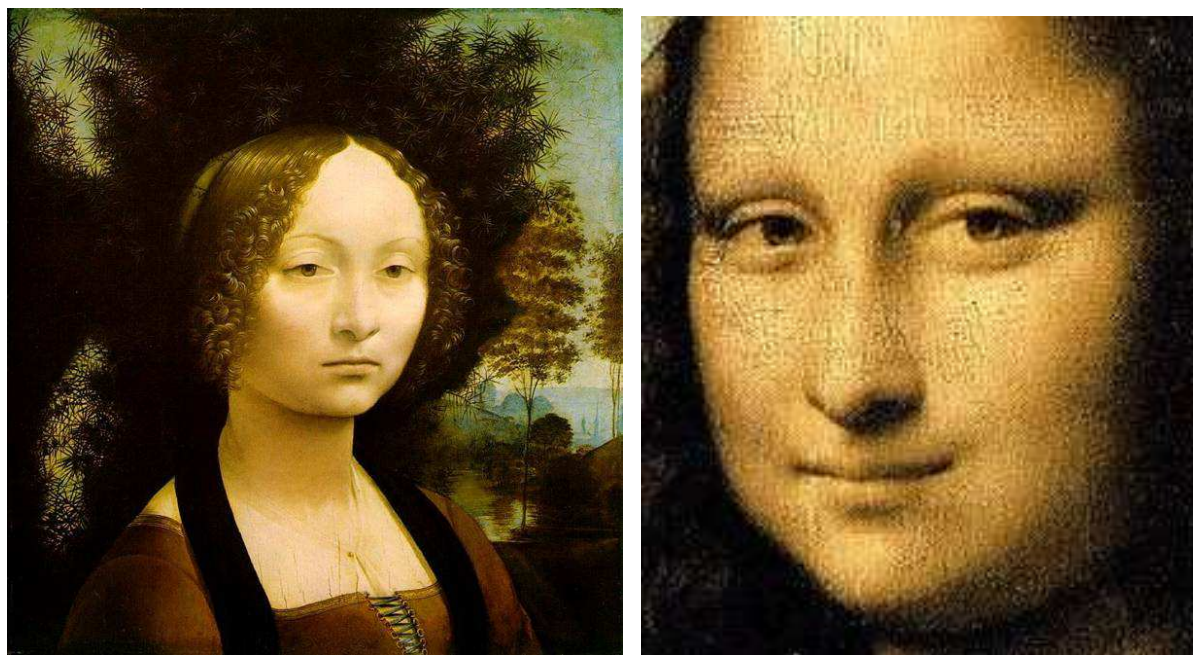


Рис. 150. Световоздушная среда – сфумато.

Итак, форма статична и константна, помещена в логическую коробку пространства. Форма имеет свой натуральный *цвет* а тональная светотень по отношению к форме есть проявление случайности освещения. Падающая тень трактовалась в тот период как нечто обманчивое, случайное, к самой форме

вообще не относящееся. Правильно поставленный свет на хорошо поставленной форме и дает ее наилучшее отображение на холсте.

*В эпоху Возрождения зрительное восприятие продолжало ориентироваться на архитектурность, сосуществуя с объемным зрительным сознанием.* Первоначально здесь архитектоника даже главенствует, но потом ее начало затухает, вытесняется декоративизмом. Этап равновесия хорошо виден у Рафаэля.



Рис. 151. Прямая перспектива и архитектурность целого у Рафаэля.

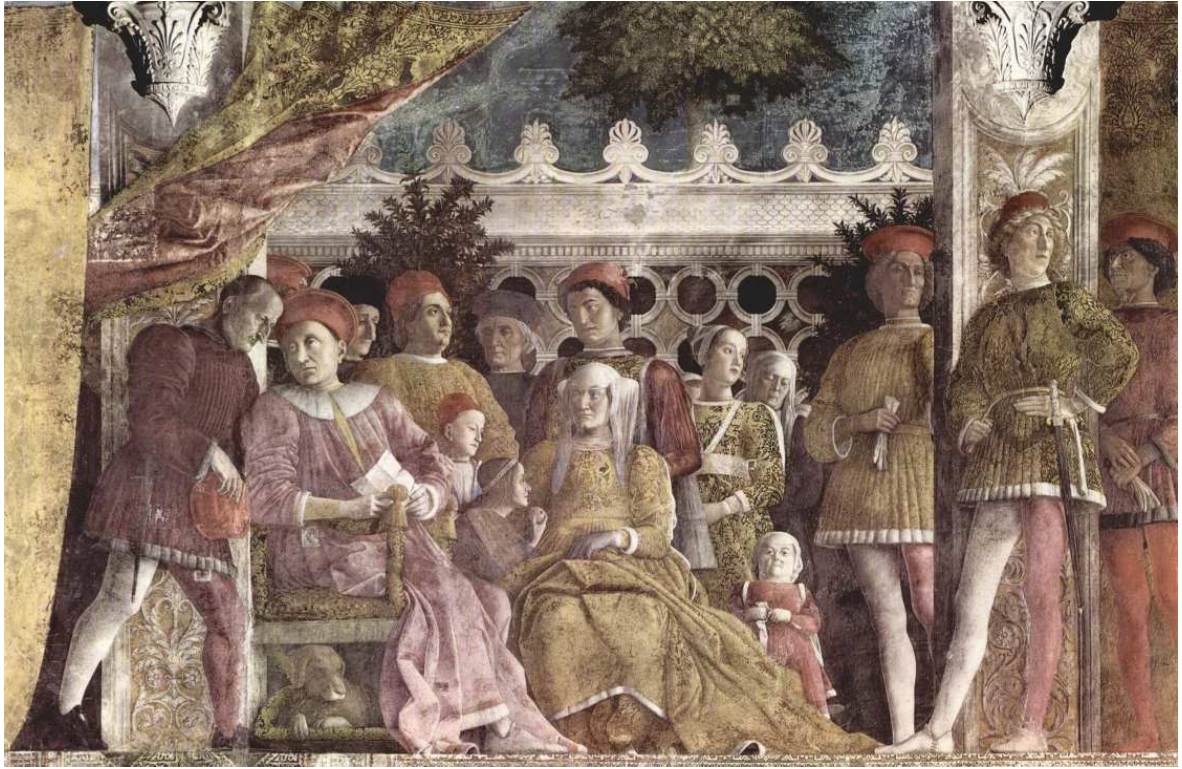
При общем преобладании средневекового «Мы» в Возрождении применяются *субъективные средства*. Они особенно очевидны на последнем этапе Возрождения в чувственно-конкретной живописи венецианцев (Джорджоне, Тициан, Веронезе, позже – Тьеполо). Особенно интересен в рамках нашей темы Веронезе, который был способен использовать прямую перспективу так, что она приобретала черты перспективы перцептивной. Обилие движения, цветовых пятен, текстур и фактур полностью отвлекает внимание от логической симметричности архитектурного фона и «перспективной коробки»:



*Рис. 152. Веронезе. Брак в Канне.*

Переход этой ветки в маньеризм произошел вполне естественно, поскольку он – в логике развития средств выражения. Плотность и насыщенность композиции деталями все время растет и растет, пока они не превращаются в малоразличимую живописную «кашу», наподобие переполненных персонажами римских рельефов. Маньеристичность и холодный декоративизм завершают последний взлет искусства XVI века. Открывается новый мир – барокко, который наследует достижения Ренессанса, добавив к ним только одно новое средство.

Мантенья – все еще человек Ренессанса, но игра фактур, эффектные повороты фигур, детали и декорирование поверхностей занимают его куда больше, чем математически построения целого и достоверность перспективы.



*Рис. 153. Фраменты работ Мантенья.*

Окончательно ренессансная гармония исчезает в работах Тинторетто.



Хотя иногда он проявляет себя как легкий и блестящий декоратор, перенасыщенность его полотен фигурами и сложными ракурсами, обилие деталей на всех планах (напоминающее Босха и Брейгеля) и мрачность колорита говорят нам, что ренессанс на этом кончился.



*Рис. 154. Характерные работы Тинторетто.*

В дальнейшем *маньеризм* расцветет в мрачной Испании, где достигнет вырождения, смешавшись с барокко.





*Рис. 155. Поздний испанский маньеризм. Лиал, Валдес.*

### *Этап доминирования личности*

#### **2) Барокко**

В период бурного расцвета стиля барокко – во второй половине XVI – XVII веков, вплоть до его вялого завершения в XVIII веке, – в мироощущении главенствует релятивизм. Все замкнутое и законченное противоречит сущности нового стиля. Он создает декорации жизни, театр жизни, в котором нет различия между реальным и ирреальным. Барокко, как и поздний Древний Рим, насквозь декоративно. В конце эпохи барокко этот декоративизм так же избыточен и перегружен.

Барокко – стиль парадно-дворцовый. После контрреформации католической церкви наступает некий предел пышной власти, зрелищно-театральной и весьма далекой от благочестия, а абсолютизм последних королей вообще окружает себя сплошным всепроникающим декором. Барокко становится ареной соревнования пап и королей.

Барокко – это вибрирующая, релятивная, декоративная и множественная форма с многочисленными углами зрения. Пластика и игра светотени преобладает над тектоникой, отсюда – выпуклые и вогнутые фасады, собранные в пучки колонны, пилястры, витые колонны и т.д. В области формообразования, в архитектуре, интерьерах и мебели барокко, преобладают *природно-криволинейные очертания*, а также широко применяется *овал*.

Доминантой видения здесь становятся *свет* и его неизменная спутница – тень; соединяясь, они образуют выразительные светотеневые эффекты – основу искусства барокко. Предмет теряет границы, тень подчиняет себе формообразование, понимаемое как свободный ритм светотеневых пятен. Тень сначала становится равноправной самой изображаемой форме, а затем – подчиняет себе формообразование. Это касается не только живописи, но и всех искусств, в т.ч. архитектуры.

Цвета барокко тоже трактует натурально, но при этом цвет тени начинает существовать как отдельное пятно. Оркестровка цветовых пятен приводит к самоценной колористической полифонии.

Центральная тема барокко – *раскрытие пространства вглубь*, причем само это пространство – виртуальное. Отсюда и роспись потолков бесконечными небесными далями с парящими в облаках фигурками, и использование зеркал во всю стену, и мастерское применение оптических иллюзий. Раскрытие пространства в глубину последовательно происходило в интерьере здания не только за счет росписей: окна галерей нередко выходили в парк, а по противоположной стене

развешивались зеркала, чем создавался не только эффект углубления пространства, но и взаимослияния интерьера и природы.

Художники барокко в целом стремятся удивить новизной замысла, остроумием, разнообразием зрелищных эффектов, здесь во всём – элементы театральности, напряжение, грандиозность, эмоциональность. Вместе с тем этот стиль полон иносказательности, аллегорий и аллюзий, уходов в прошлое и всяческих курьёзов (живопись имитирует скульптурные формы, фонтаны-шутихи, срабатывающие от касания, и т.д.), в его фонтанах поют не только струи воды, но и музыкальные устройства, а ароматические растения создают разнообразные запаховые эффекты.

Вместе с тем основная принадлежность декоративно-прикладного искусства – это плоскостность, и плоскость картины в барокко самоценна. За век барокко живопись не просто переходит в декорацию – это век всех «великих декораторов», среди которых были и мастера, и просто удачливые и оборотистые ремесленники. Вслушайтесь в их декларации: соединить рисунок Микеланджело и цвет Тициана. Происходит всеобщий синтез, где нарушение канонов... становится канонем.

Если в цикле средневековья в целом пройти по категориям и доминирующим искусствам внутри цикла, получится следующая картина:

*Первая фаза.* Византия и раннее романское искусство. Доминирование архитектуры.

*Вторая фаза.* Конец романского этапа и готика. Доминанта пластики.

*Третья фаза.* Возрождение. Доминирование живописности с некоторой долей пластики.

*Разрыв фаз.* Доминирование ДПИ, а также смеси живописности и ДПИ. Это – барокко.

Таким образом, стиль барокко строит не жизнь, а создает декорации жизни. Здесь возникают даже такие города-театры, как Венеция. При всей своей общей

грандиозности этот стиль умел быть и вполне локальным, а в конце – почти интимным, отчего между барокко и рококо нет зазора, один плавно переходит в другой (сменились лишь заказчики).

Позднее барокко достаточно утомительно своей перегруженностью, если сравнивать его с последним проявлением, которое иногда считается даже завершением стиля барокко (современники окрестили его «плохим барокко»), – с рококо, расцвет которого приходится уже на XVIII век.

В рококо впервые были сделаны попытки отойти от одного локального цвета предметов (Ватто, Буше, Тьеполо, Фрагонар, Гойя), но они в целом были достаточно робкими.

Декоративный вал переживает свое завершение в будуарах и альковах рококо. Этот сдвиг в сторону личностной гедонистичности закономерен. Рококо в порождает интимно-феерические грезы еще в конце семнадцатого века.

Живопись барокко доигрывает свои возможности в маньеризме, где достигает уже бессмысленной дробности мелких световых акцентов и общей опустошенности (Маньяско). А настоящий маньеризм, которым и *должен заканчиваться* культурный цикл, процветает в это время в Германии.

Архитектура эпохи барокко требует специального разбора. В пределах нашей темы стоит отметить, что здесь впервые начинают применяться перспективные игры, когда небольшое пространство растягивается за счет применения иллюзии перспективы, а огромное – зрительно уменьшалось. НЕ удивительно, что многие оптические иллюзии обязаны свои происхождением архитекторам и декораторам барокко. Что интересно, здесь многое совпадает с тенденциями позднего Рима, что видно по сохранившимся помпеянским мозаикам и фрескам. Они следовали все той же идеологии – удивлять, поражать, создавать из архитектуры и всех искусств театр. Причем, это синтетический театр, поскольку в нем задействованы и все высокие искусства, и все прочие возможности – тактильные, двигательные, запаховые, динамические, это и слово,

и музыка барокко, и т.д. и т.п. Восстановить это пестрый мир как целое, как образ жизни, сегодня очень трудно даже в воображении.

Если говорить конкретно о предмете нашего исследования – перспективе, то живопись барокко, конечно же, опирается на **тональную перспективу**. Но это не означает, что забыты все прочие виды перспективы и ее предшествующие достижения. Напротив, это означает, что все они максимально синтезируются с тональной перспективой, что и приводит к проявления перцептивной перспективы, естественной для человека. Иногда кажется, что художники барокко не в меру мудры или начитаны, поскольку свобода и множественность их пластики невероятны, но потом понимаешь, что они зачастую не следовали никакой особой математизированной системе перспективы, а исходили из интуиции и желания поразить. И потому нередко применяли «неправильные» с позиций теории ракурсы и сокращения фигур и тел. Но их это нисколько не смущало – их интересовал эффект. А он – налицо.















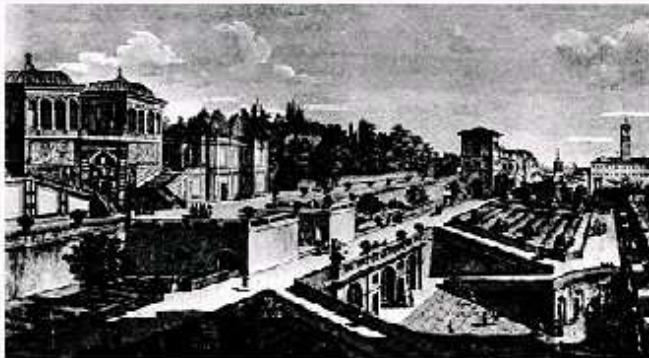




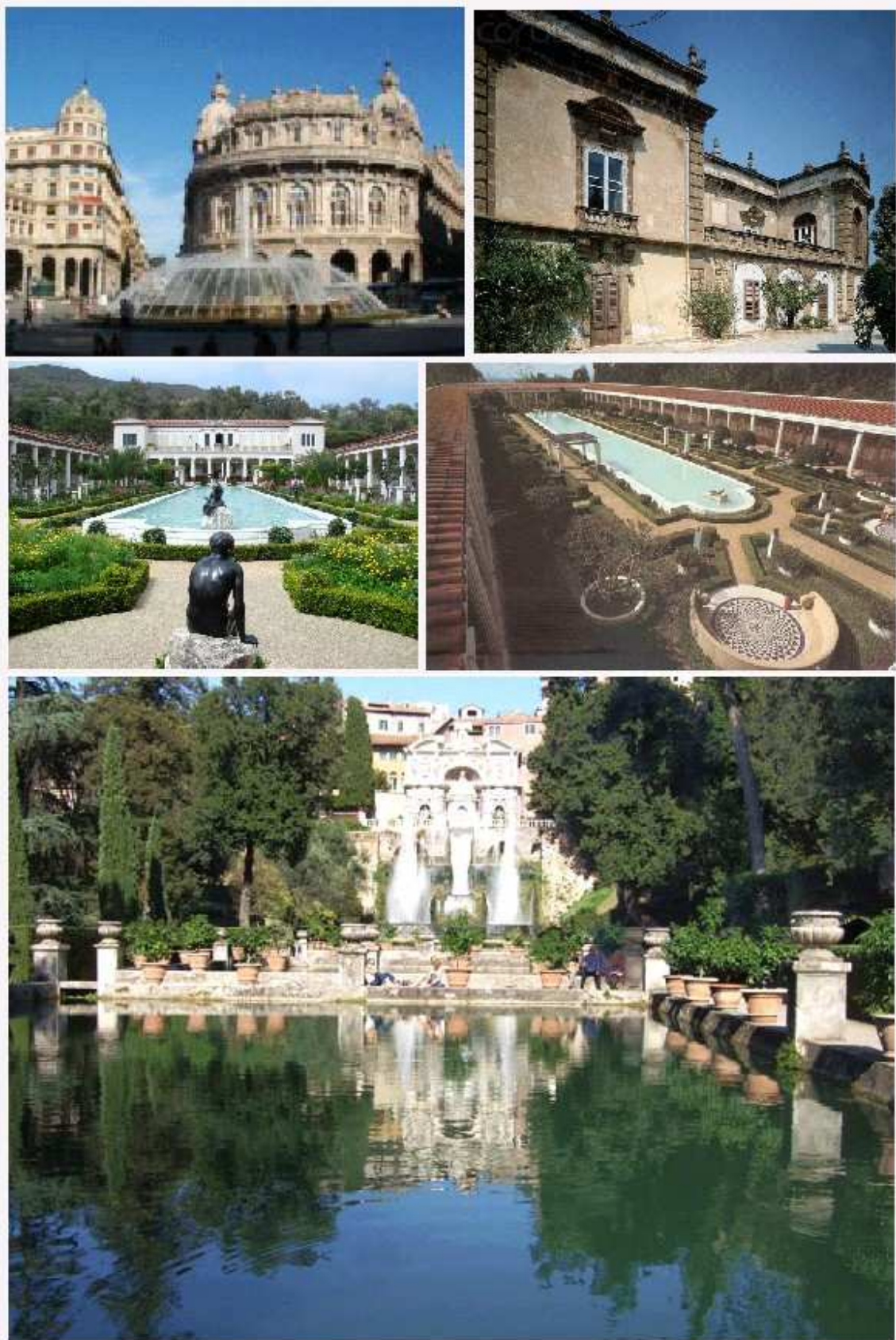


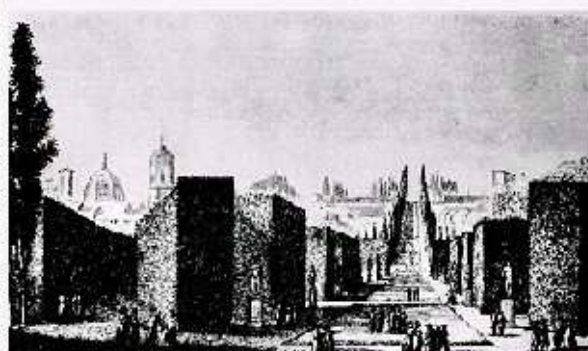
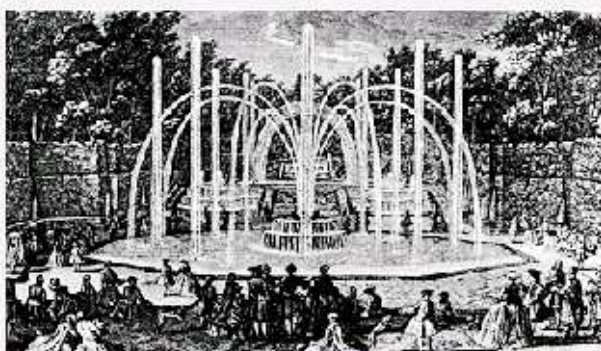


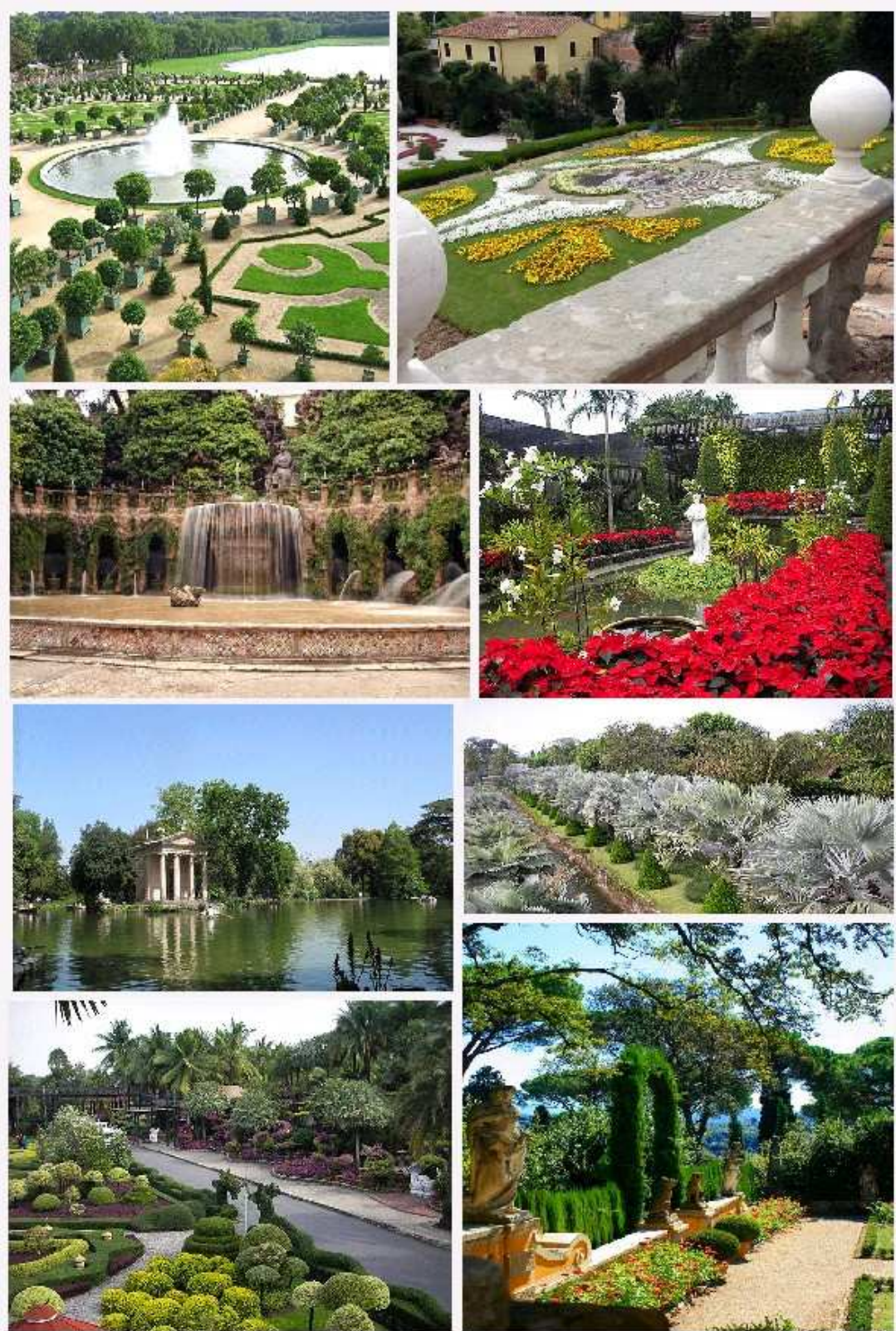












*Рис. 156. Барокко.*

### § 3. НОВОЕ ВРЕМЯ

История Нового времени на циклах выглядит так:

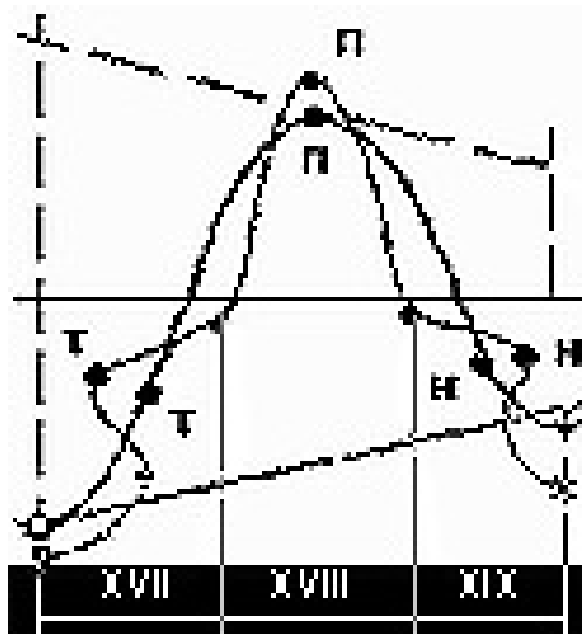


Рис. 157. Три вековых цикла внутри Нового времени.

#### **XVII век. Этап доминирования общества**

При общем доминировании целостности хронотопа (пространство и время равнозначны) это *век доминирования общественных средств выражения*.

Католической церковной бароккальности Италии сопутствовала светская дворцовая – во Франции. Здесь барокко существовало наряду с зарождавшимся классицизмом, и их слияние было вполне естественным, оно породило сначала «двойную звезду» Версаля и стиля Людовика XIV, а потом – совсем уж светский стиль *рококо* Людовика XV, переходящий при Людовике XVI в строгие формы и подчеркнутую простоту *классицизма*. Но эти строгости ни к чему не привели: дело кончилось революцией, после которой классицизм «под античность» перерос в *ампир* – стиль империи, в котором откровенная эротичность моды женской половины уживалась с военно-политической рациональной деловитостью мужчин.

Таков первый век Нового времени с продолжением, после которого начинается совсем другая история.

\* \* \*

Если попробовать обозначить различие между светом в барокко и пониманием света в искусстве начала Нового времени, то обнаружится, что это просто разный по субстанции свет: свет барокко абстрактный, а живопись Нового времени открывает для себя явление конкретного, вполне *материального света*. У него есть и свой источник, и свой спектр излучения, и своя степень интенсивности: свечи – это одно, а яркое солнце – совсем другое. В барокко такого различия нет. Здесь же был открыт основной прием – режиссура светотени (Рембрандт, Рубенс, Веласкес).



Рис. 158. Режиссура светотени у Рембрандта.

Рембрандт умели буквально все превращать в единую пластичную субстанцию. Его картина – драгоценное сверкающее *материальное* целое, прежде всего обладающее новым духовным содержанием. В поздних произведениях Рембрандта отчетливо виден отдельный человек. Ценными становится его индивидуальность, человеческое достоинство, внутренняя жизнь, путь. Но для начала этой эпохи даже Хальс был слишком сложен – буржуа требовались просто нормальные «цветные фотографии».

Явление *конкретного материального света* только открыто. Простой контраст есть неразвитая фаза его режиссуры. Это прекрасно чувствуется у Караваджо, Креспи, Строцци, и у Веласкеса, и у Ж. де Ла Тура – материальный свет вызывает у них восторг, и это продолжается еще век спустя у Каналетто и Гварди. И пишут они то, что наблюдают в реальности: шулеров, кухарок, авантюристов, продавцов, города и развалины, каналы и мосты, венчания и исповеди в церкви и прочую живую повседневность материального мира.



*Рис. 159. Ж. Де ля Тур.*

Их отличает крупная по членениям и контрастная по материальному свету форма. У Караваджо и маленькие картины поистине монументальны, а новая, чисто бытовая сюжетность с участием отдельного человека становится нормой. Он обращается к библейским и мифологическим сюжетам, трактуя их как бытовые сцены. Его «Лютнист» – не портрет, а обобщенная жанровая сценка, решенная интимно.





Рис. 169. Караваджо. Лютнист.

А на пороге маячит уже совсем иное – бюргерское – искусство, признаки которого тоже другие. Его завершенный идеал, идеал раннего реализма, – фотографирование. И на этом стоит возникающий светотеневой *реализм материального света*. На примере ряда картин Вермеера исследователи доказывают, что странности его живописи происходят от того, что он использовал камеру обскуру и, может быть, писал прямо с ее матового заднего стекла, как это делали Фабрициус и (век спустя) Каналетто (об этом известно точно).



Рис. 170. Фрагменты картин и пейзажи Яна Вермеера Дельфтского.

В Англии Рейсдал рисует те же простые мотивы мельниц, молотов и кораблей, а во Франции Ленен – своих молочниц, кузнецов и крестьян, и теми же оптическими средствами.



Рис. 171. Л. Ленен.

Если проследить всю линию ближайших предшествующих этапов в эволюции видения, получим такую последовательность: линейная перспектива – рационально-логический этап прямой перспективы; тональная перспектива – чувственный этап прямой перспективы, *их синтез как основа раннего классицизма*, оптическая пакетная фотоперспектива, которая фиксирует наличие *конкретного материального света*.

В этом отношении наиболее последовательно реализуют новое видение «малые голландцы»: натюрморт, пейзаж, портрет, жанровая сценка – полная новая палитра жанров живописи. И все это скромно и с достоинством, чинно-благородно и упорядоченно, с достатком, но без излишеств.

То, что рождается из аналогичного синтеза в монархической Франции, называется **классицизмом**. В качестве его предшественника нередко называют болонский академизм, а это верно лишь в одном отношении: академизм и классицизм ориентированы на нормативность, и оба содержательно повернуты в прошлое, в основном в античность.



*Рис. 172. Классицизм.*

Между классицизмом и голландцами можно провести параллель: их объединяют простота, материальность, статичность и, главное, новая оптика. Светоносные пейзажи Лорена наполнены тем же материальным светом, что и картины Рембрандта; от реализма их отделяет идеальность



*Рис. 173. К. Лоррен.*

Пуссен вписывает свои композиции в простые геометрические фигуры, в классицизме происходит возврат к опоре на чистые первичные формы и на отчетливые перспективные построения. Но тематически это – искусство, повернутое назад: оно уже новое по содержанию и видению, а все еще оглядывается.

Несколько другой синтез тенденций происходит и в Испании. Живопись Сурбарана и Мурильо по простоте форм голландская, а по тематике – все еще средневековая и всем понятная. Контрасты света переходят в режиссуру светотени в самых ранних сериях Веласкеса. Его «завтраки» и «харчевни», жанровые

полупортреты («Продавец воды») и жанровые сценки с мифическими героями («Триумф Вакха»), не говоря уж о центральных его работах типа «Сдачи Бреды» или «Венеры с зеркалом», написаны законченным оптиком-материалистом. Кувшины у него тяжелые и мокрые, ткани – плотные и шероховатые, а лошадиные крупы – потные. Веласкес рассматривает королевских карликов как глубоко чувствующий человек: его интересует сам человек, а не его уродство, и из противопоставления физической немощи и духовного величия он извлекает неизвестное ранее драматическое напряжение. Фотографичность этого реализма состояла в том, что художники изображали людей и предметы в соответствии с их действительным видом, не наряжая их в парадные мундиры.

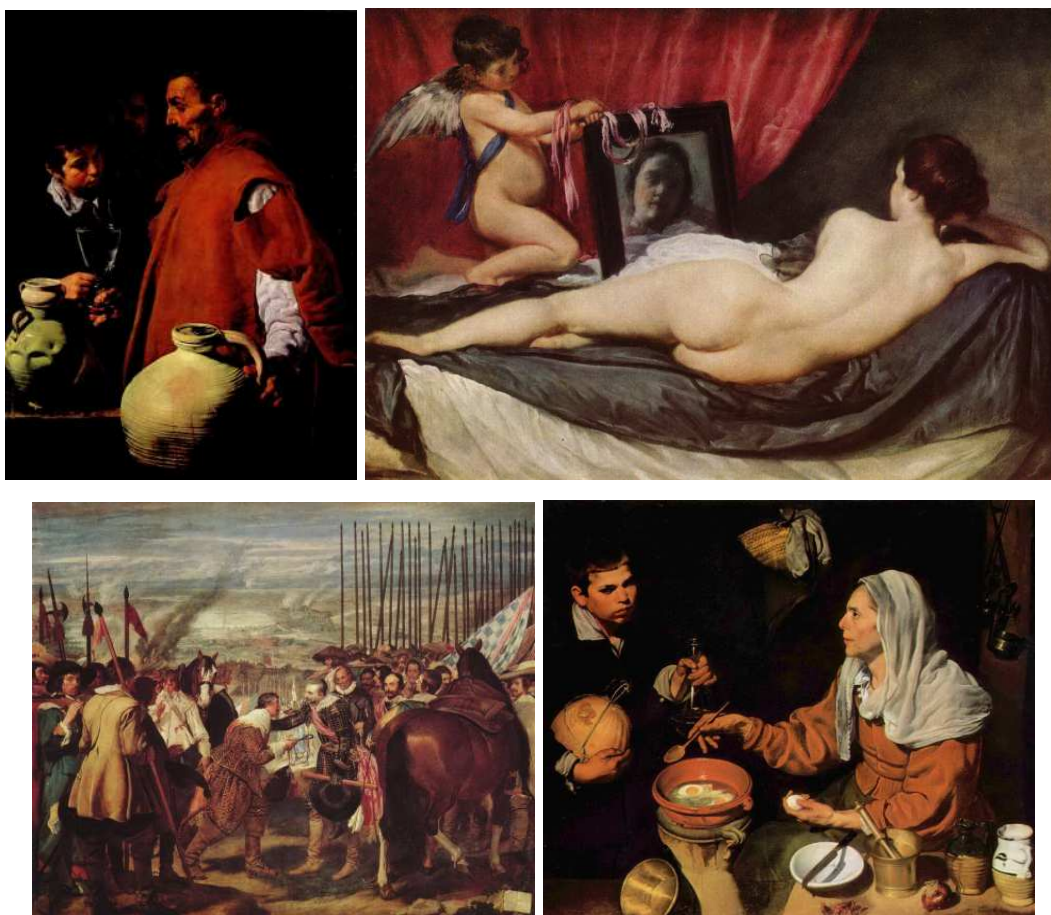


Рис. 174. Веласкес.

Контрасты материального света на первом этапе и последующая режиссура светотени – одно и то же. Умело реализует режиссуру света и Рубенс, и его ученики Иорданс и Ван Дейк, и, конечно, Веласкес. Новое время ментально начинается там, где есть единство хронотопа. Позже здесь появится даже «говорящая архитектура».

Настоящий маньеризм процветает в Германии. Для А. Эльсхельмеера нет проблемы эклектики: он сплавляет все, что может освоить от Возрождения до барокко, в новую колористическую яркость и световую режиссуру с оттенком мистичности. Свою маньеристическую световую режиссуру он вырабатывает все еще на библейских сюжетах.

### **XVIII век. Этап равновесия**

На фоне общего доминирования целостности хронотопа в центральном веке Нового времени доминируют равновесные средства.

Настоящая буржуазная *литературная живопись* рождается, конечно же, в Англии. Здесь степень свободы нового сословия наивысшая, и ее выразитель **Хогарт** находит нужный подход. Его живопись – иллюстративно-литературная и потому серийная. От изображения одной кульминации серия дает возможность перейти к панорамированию всей жизни персонажа и за счет этого получить нравоучительный вывод. Новые персонажи, иная мораль, другая оптика – это полностью реалистическое видение, где можно рассмотреть даже пуговицы.



*Рис. 175. Работы У. Хогарта.*

Француз Шарден, почти ровесник века, выразил его суть наиболее сконцентрированно. Как и малые голландцы, он осваивал поэзию обыденности через натюрморт, но пошел в этом отношении дальше них. Правильные голландские натюрморты все же слегка манерно-лакированные, искусно поставлены, а у Шардена свет настолько материален, что изображенные им вещи имеют и вес, и фактуру, на них есть даже пыль. Он редко прибегает к постановкам, а *ненамеренность* изображенного достигает у него стадии принципа. Жизнь, как она есть, – это новая ценность, в которой уже чувствуется некоторая укрепившаяся сила буржуа. Его сюжеты, как и натюрморты, менее картинные и более бытовые, чем голландские: прачки, взбивание масла и т.п. – в героях нет ничего парадного и жизнь у них не из легких, но они полны спокойного достоинства.



Рис. 176. Картины Ж-Б. Шардена.

Шарден принципиально статичен, а более поздние его современники по веку – гораздо динамичнее: они тяготеют если не к подвижному видению, то к более живым сюжетам. Это способствовало расширению тематики в сторону участия в политической жизни и так называемого «критического реализма» (Домье).



*Рис. 177. Работы О. Домье.*

Давид обладал великолепным умением иллюзорно изображать объем, что точно соответствовало визуальным потребностям середины Нового времени. Его относят к позднему «классицизму» по тематике, но это не совсем верно: многие его работы, особенно портреты – чистый реализм в видении, иногда даже лиричный. Да и все свои античные сюжеты он трактует как реалистично «сфотографированные» театральные мизансцены. Причем овладение временем у него происходит за счет концентрации на кульминационном моменте, что предполагает наличие у зрителя знания литературной основы. Давид вписывался и в монархию, и в империю, и в революции – как все оптические иллюзионисты, он был угоден любой власти, хотя всеядность дорого стоила ему в конце жизни.





*Рис. 178. Работы Ж.-Л. Давида.*

Нечто близкое по свободе синтеза к Эльсхельмееру происходит в конце века у Гойи в Испании, который в лучших вещах добивается сверкающего светящегося цвета, а в мрачных – кричащего драматизма.



*Рис. 179. Работы Ф. Гойи.*

По настоящему его линию унаследует немцы – Филипп Отто Рунге и Каспар Давид Фридрих. У них мистичной становится даже природа. Красивости Рунге весьма напоминают тот стиль, который возникнет в конце XIX века у Мориса Дени – те же розово-голубые дали, античные и символические персонажи. А

мистические горные пейзажи Фридриха в чем-то по духу предшествуют восточным полотнам Рериха.



*Рис. 180. Работы К.Д. Фридриха.*

В Англии мистический мир осваивается Уильямом Блейком, великим поэтом и художником. В основном его работы – это сплав графики и поэзии,

которая всматривается и в верхи верхов (иллюстрации к Библии) и в низы низов – трущобы («Песни о познании»).



*Рис. 181. Работы У. Блейка.*

### **XIX век. Этап доминирования личности**

При общем доминировании единства хронотопа (Новое время) в этом веке – доминанта времени.

В начале XIX века Давида сменил на живописном Олимпе еще более рафинированный иллюзионист – Энгр. Он не лез ни в какие политические разборки, писал себе все те же псевдоантичные постановки, потрясающие портреты и слегка эротичные «ню» с примесью восточной экзотики. Настоящую славу ему принесли, конечно же, портреты, более живые, чем сами оригиналы: «Вот идет портрет Энгра», – говорили современники про Бертена. Характерно, что построения Энгра прежде всего линейны, словно бы и не было живописной свободы барокко, и в области рисунка он создал особый портретный жанр: его неподражаемо-завершенный линейный рисунок ценится не меньше картин. Но он уже художник этого нового века, о чем говорит плавная текучесть его линий и живой интерес к характеру.





Рис. 182. Работы Ж.О.Д. Энгра.

Переход от доминанты пространства, равновесия пространства и времени к доминированию движения и времени совершается в самом начале культурного XIX века. Чтобы стало возможным движение в пределах нового, человеческого, пространства, нужна чувственно осязаемая субстанция. И ею является воздух. Открытие субстанции воздуха и освоение потенциала движения (в романтизме) происходит параллельно. Затем оба начала сливаются в импрессионизме, что и порождает новый тип подвижного видения.

Настоящее открытие века совершает Джон Констебл. Сын мельника, он и рисовал все те же мельницы и знакомые уголки детства и сумел приравнять по выразительности этюд к завершенной картине. Его пастозно-рельефная живопись без деталей и особых световых эффектов более всего подействовала потом на французов, они как раз нуждались в чем-то подобном. Иногда у него наблюдается почти лорреновский свет, но есть и существенное отличие: *в его картинах начинает жить воздух. Этот воздух – плотный, живой, густой, как деревенская сметана.* И все сразу меняется – из пейзажей уходят идеальность и искусственность, они становятся все менее похожими на картины и все более – на цветные фотографии (особенно издалека). В пейзаже это была такая же революция, какую в свое время совершили в натюрморте голландцы и Шарден. Теперь освещенные

материальным светом материальные вещи пребывали в материальном воздухе. И приходится его творчество на начало культурного века – 20-е годы 19 века.



Рис. 183. Пейзажи Дж. Констебла.

Ровная и спокойная архаичность Констебла во Франции была воспринята и развита Коро, Милле, Курбе и в целом барбизонцами. Они выставили свои работы уже в пятидесятых годах XIX века, и отличали их не только мягкость и тщательная светотеневая проработка, но и отчетливое понимание воздуха. Им восхищались и наши передвижники, и более поздние пейзажисты, находившие в зелени Констебла розовые тона. Вообще же наличие в тенях примеси цветов, дополнительных к основному цвету, станет потом главным приемом импрессионизма.

Данная линия подвижного воздуха получила развитие и в акварелях Тёрнера. Сама техника акварели была им переосмыслена как воздушная. И выбирает он для демонстрации ее возможностей моменты экстраординарные – снежные бури в горах, кораблекрушения, гигантские пожары, мчащийся поезд. Мировоззренческий романтизм (борьба героев со стихиями, превосходящими человека) здесь соседствует с таким пониманием воздушной среды, которому позавидовал бы любой импрессионист. Временами его работы вообще похожи на абстрактную живопись – до такой степени они обобщены, проинтегрированы движущимся

воздухом. Абстрактным экспрессионистам оставалось лишь убрать из нее остатки изобразительности – но его полотна лучше.



*Рис. 184. Картины Тёрнера с подвижной субстанцией воздуха.*

Подвижный воздушный мир Тёрнера прямо вел к импрессионизму и тоже повлиял на наших передвижников.

Романтизм делает акцент на движении и потому приходит к открытию динамической композиции. Нередко эту линию ведут от эффектных военных полотен Гро, но на самом деле у Гро все еще работает хронологическое равновесие прошлого этапа живописи.

По настоящему осознает движение Жерико – и не столько в «Кирасире», сколько в других произведениях: это – «Плот «Медузы», «Бег свободных лошадей», «Скачки в Эмсе». Конструктивная схема картины «Плот «Медузы» – наклонная пирамида.



*Рис. 185. Работы Т. Жерико.*

Его понимание движения подхватывает художник Эжен Делакруа. Он работает смысловыми диагоналями: нисходящей «снизу справа – вверх влево» («Ладья Данте») и восходящей «снизу слева – вправо вверх» («Свобода на баррикадах»). Битвы, охоты, резня, революции и прочие «романтические»



аксессуары – все это отображение борьбы человека Нового времени с превосходящими его по масштабу силами и стихиями.



Рис. 186. Работы Э. Делакруа.

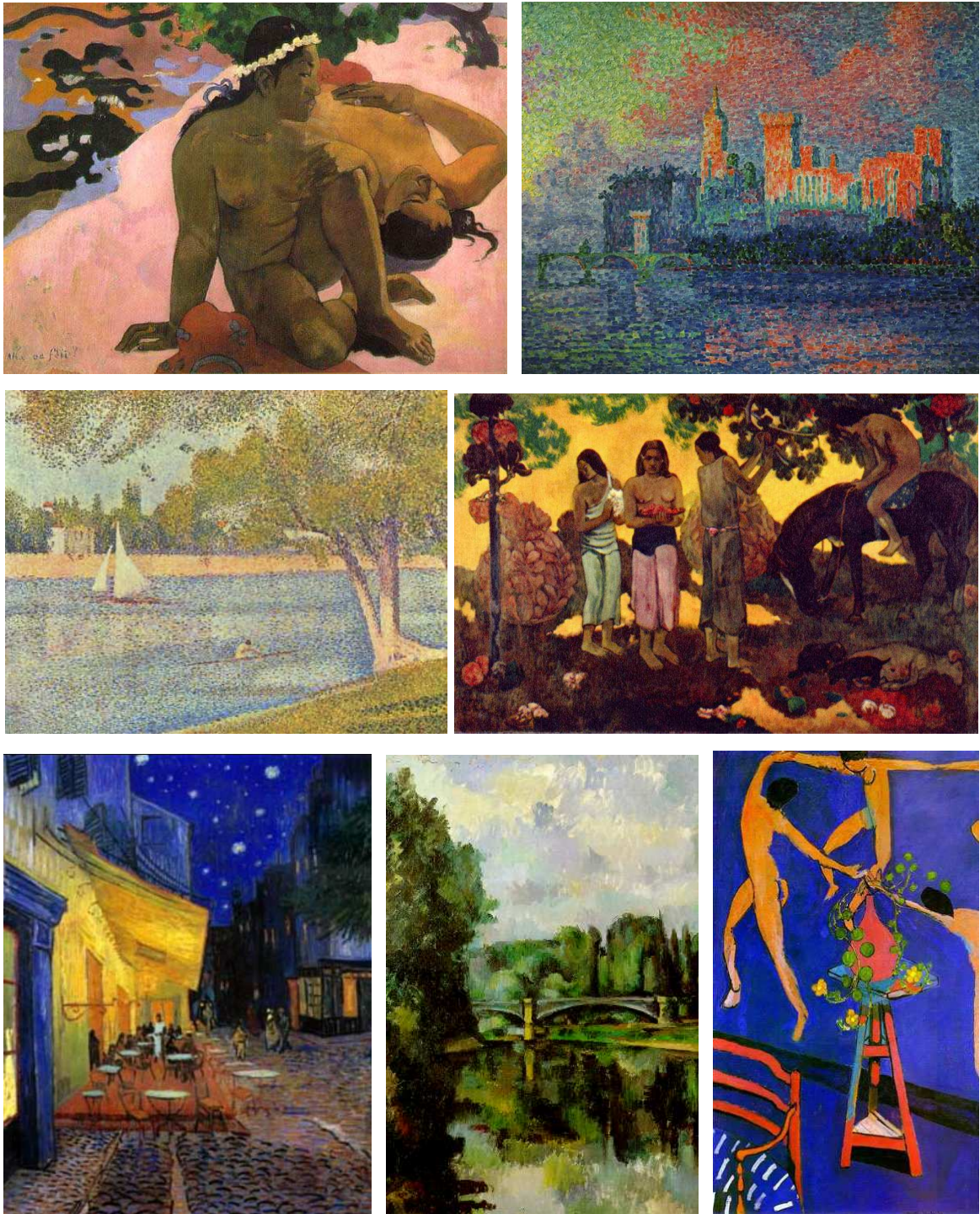
Импрессионизм осуществил переход к динамике *подвижного видения*, окончательно перейдя от доминанты пространства к доминанте времени.

Впечатление, подвижное импрессионистическое видение, не только полны динамики и воздуха – это принципиально иной тип видения вообще.



*Рис. 187. Работы импрессионистов.*

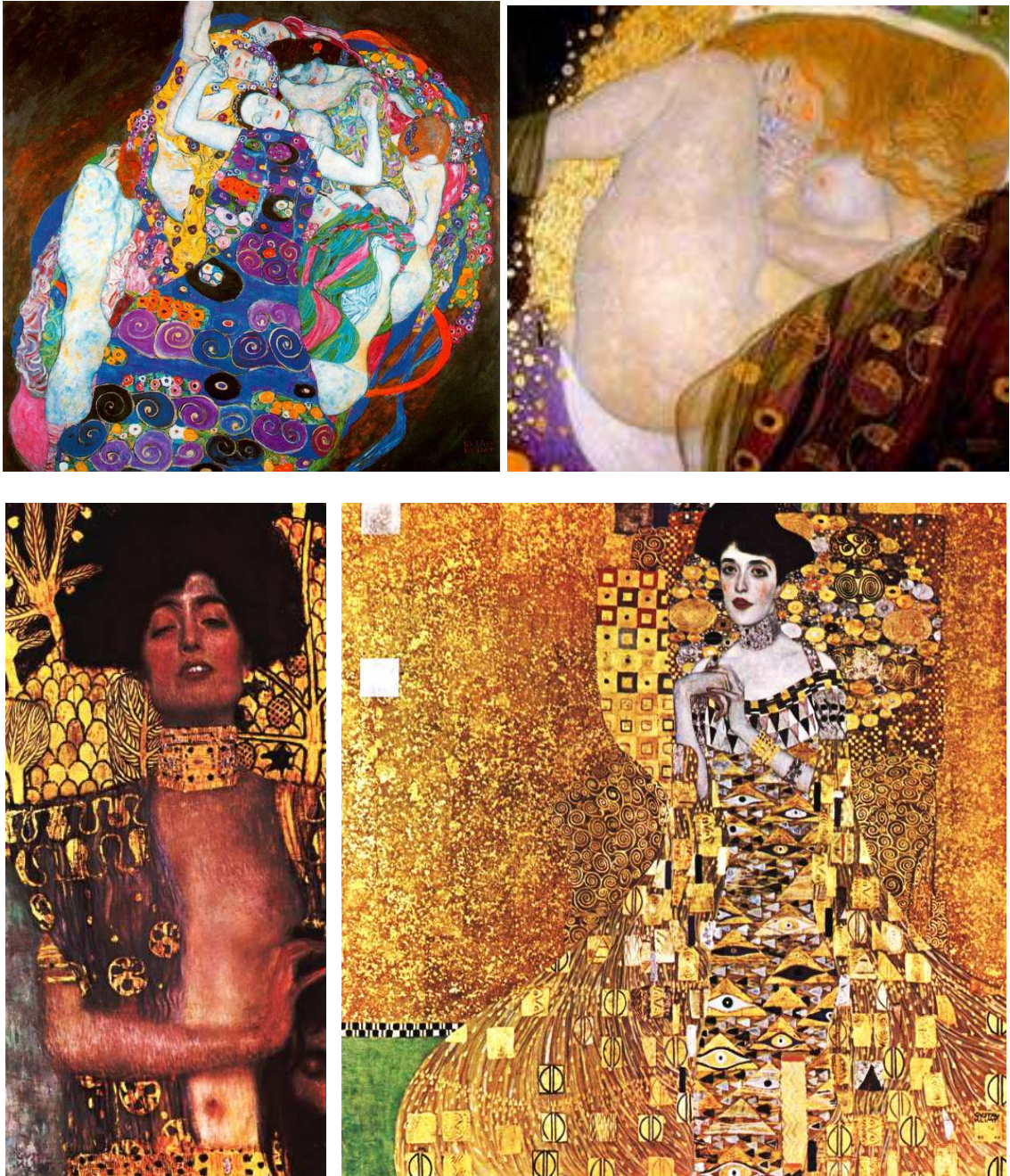
Постимпрессионизм эту линию доиграл до конца, но уже формально. Тем самым содержание из живописи ушло. Она становится все более формально-рафинированной, а отображаемые ею миры – все более виртуальными.



*Рис. 188. Постимпрессионизм.*

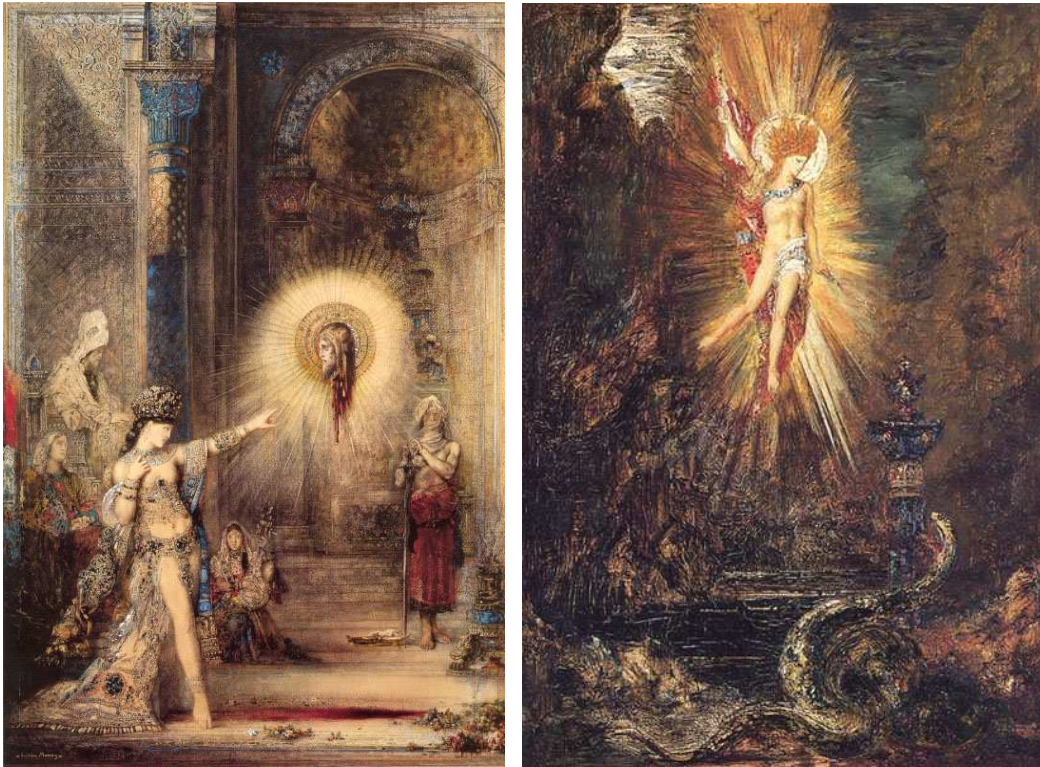
Здесь, кстати, нельзя недооценивать живопись модерна, у которой много новых завоеваний в области формы. В ряде позиций живопись возвращается к жесткой стилистике раннего Ренессанса, но тематика при этом скорее

издательская: по степени эротичности псевдоантичные и псевдобиблейские сюжеты Климдта местами превосходят самые смелые «ню» рококо.



*Рис. 189. Г. Климдт.*

Некоторая часть живописцев при всем своем интересе к формальным играм разворачивается в сторону символизма. Он впечатляет феерическими видениями, независимо от знания зрителями стоящих за ними сюжетов и символов.



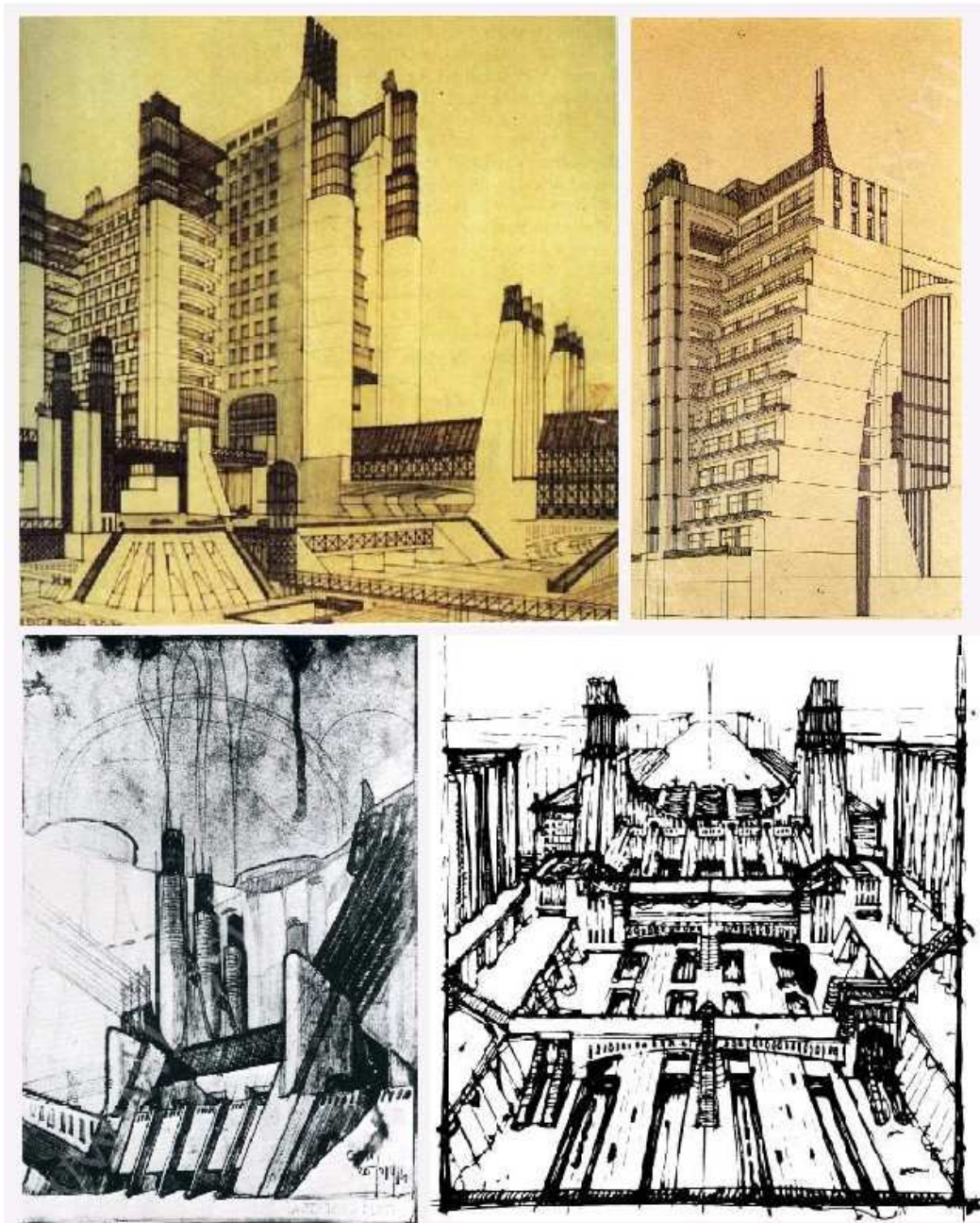
*Рис. 199. Символизм. Г. Моро.*

Часть художников обращается к реконструкции прошлого. Это тоже своеобразное освоение потенциала времени от настоящего – к прошлому.



*Рис. 200. Историзм.*

И окончательно эти поиски завершатся в итальянском футуризме, материал которого – время, а точнее – будущее.



*Рис. 201. Футуризм в архитектуре. Сант Элиа.*

Более подробный разговор о футуризме ждет нас ниже.

В конце века возникло кино – и тем самым *доминирование времени* в искусстве получило новую техническую базу. Оставалось осмыслить и освоить его специфику в искусстве.