**Искусство России ХVIII века**

**РЕФЕРАТ выполнила студентка группы РПА-23 Тюрина А.С.**

**Харьковский Гуманитарный Институт**

**Народная Украинская Академия**

**Харьков, 1998**

**РУССКОЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО XVIII ВЕКА**

**РУССКОЕ ИСКУССТВО ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА**

Восемнадцатый век стал одной из переломных эпох в истории России. Культура, обслуживавшая духовные запросы этого периода, начала быстро приобретать светский характер, чему в значительной мере содействовало сближение искусства с наукой. Так, сегодня весьма трудно найти художественную разницу между географической «ландкартой» тех дней и зародившейся видовой гравюрой (за исключением разве произведений А. Ф. Зубова). Большинство гравюр первой половины столетия похоже на технические чертежи. Сближение между искусством и наукой пробуждало у художников интерес к знаниям и поэтому помогало освобождаться от пут церковной идеологии.

В живописи намечались и определялись жанры нового, реалистического искусства. Преобладающее значение среди них приобретал портретный жанр. В религиозном искусстве принижалась идея человека и возвеличивалась идея бога, поэтому светское искусство должно было начинать с образа человека.

Творчество И. М. Никитина. Основоположником национального портретного жанра в России явился Иван Максимович Никитин (род. около 1690 - ум. 1741). Мы плохо знаем биографию этого художника, но даже скудные сведения показывают, что она была необычной. Сын священника, он первоначально пел в патриаршем хоре, однако позднее оказался преподавателем математики в «Антиллерной школе» (будущей Артиллерийской академии). О рано пробудившемся в нем увлечении изобразительным искусством стало известно Петру I, и Никитина направили стипендиатом в Италию, где ему довелось обучаться в академиях Венеции и Флоренции. Вернувшись из-за рубежа и возглавив русскую реалистическую школу, живописец всю жизнь оставался верен идеалам петровского времени. В правление Анны Иоановны он примкнул к оппозиционным кругам и поплатился сибирской ссылкой, возвращаясь из которой (при воцарении Елизаветы Петровны) умер в дороге.

Талант Никитина виден уже в самых ранних работах, например в портрете любимой сестры Петра I - Натальи Алексеевны (1714), выступавшей в качестве покровительницы зародившегося на Руси придворного театра. Полотно, обнаруживая техническую неумелость автора (особенно бросается в глаза деревянная жесткость складок бархатной мантии), вместе с тем правдиво передает облик царевны, какой ее знали близкие люди, - дебелой, стареющей. Ее явно болезненная полнота усугубляется землистым цветом кожи (вскоре, в 1716 году, она умерла от водянки).

Период зрелого творчества мастера способны достойно представлять не только натурные портреты самого Петра I, но и такое выдающееся произведение, как «Портрет Напольного гетмана» (1720-е годы).

По своему техническому исполнению творение Никитина вполне стоит на уровне европейской живописи XVIII века. Оно строго по композиции, форма лепится мягко, цвет полнозвучен, а теплый фон создает ощущение реальной глубины.

Образ подкупает простотой, необычной для искусства начала столетия. Хотя на гетмане парадная одежда, богато расшитая позументами, чувствуется, что ему привычнее обстановка походов, нежели аудиенций. Его мужественное лицо задублено ветром и солнцем; лишь светлеет, выделяясь, лоб, нетронутый загаром под прикрывавшей его в походах шапкой. Глаза, привыкшие вглядываться в равнинные дали, испытующе смотрят из-под чуть воспаленных, покрасневших век.

«Напольный гетман» воспринимается сегодняшним зрителем как образ мужественного человека - современника художника, который также выдвинулся не в силу родовитости, а благодаря неустанному труду и способностям.

Отметив достоинства Никитина, следует, однако, оговорить, что внутренняя характеристика изображаемого человека достигалась живописцем лишь в том случае, если характер портретируемого был, как говорится, «написан на лице» резко и определенно. Творчество Никитина решало в принципе начальную проблему портретного жанра - показ неповторимости индивидуального внешнего облика людей.

Из других русских портретистов первой половины XVIII века можно назвать также А. М. Матвеева (1701 - 1739), прошедшего обучение живописи в Голландии Его лучшими работами принято считать портреты четы Голицыных (1727 - 1728) и автопортрет, в котором он изобразил себя вместе с молодой женой(1729).

И Никитин и Матвеев с наибольшей ясностью обнаруживают реалистическую тенденцию развития русского портрета петровской поры.

Русское искусство середины XVIII века. Творчество А. П. Антропова Традиции, заложенные Никитиным, не получили непосредственного раз вития в искусстве периода правления ближайших преемников Петра, включая так называемую бироновщину.

Творения портретистов середины XVIII века свидетельствуют о том что эпоха больше не давала им благодатного материала, каким располагал их предшественник Никитин. Однако зоркая и добросовестная фиксация всех особенностей облика изображаемых приводила к тому, что отдельна портреты приобретали подлинно обличительную силу. Это особенно относится к творчеству Алексея Петровича Антропова (1716 - 1795).

Выходец из мастерового люда, ученик А. М. Матвеева, он окончательно сформировался в «живописной команде» Канцелярии от строений, ведавшей техническими и художественными работами на многочисленных придворных постройках. Его произведения остались для середины XVIII века документом времени, подобно творениям Никитина для первой четверти столетия. Он исполнил портреты А. М. Измайловой (1754), Петра III (1762) и другие полотна, в которых самобытность творческой манеры автора и традиции народно-прикладного искусства, проявляющиеся в декоративности; сочетания ярких пятен чистого (локального) цвета, сплавлены воедино.

В «Портрете Петра III» эта декоративность цвета заставляет сразу же уловить несоответствие между пышностью дворцовой обстановки и запечатленным на ее фоне человеком. Маленькая головка, узенькие плечики и несоразмерно длинные ноги усиливают это впечатление. Глядя на портрет, невольно веришь рассказам жены Петра III, будущей императрицы Екатерины II. В «записках» она сообщает, что супруг обожал детскую игру в солдатики (кстати, Петр III изображен в военном мундире, с фельдмаршальским жезлом, а в глубине картины представлена батальная сцена).

Деятельность Антропова охватывает, кроме середины, и всю вторую половину XVIII века. Тем не менее целесообразно разбором его творчества завершать рассмотрение истории искусства первой половины XVIII века ибо в дальнейшем развитии перед русской художественной культурой обозначились иные задачи, при решении, которых изображение человека в неповторимости его индивидуального облика служило не более чем отправной точкой.

 **РУССКОЕ ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА**

Ко второй половине XVIII века Россия, полностью отойдя от изживших себя форм средневековой художественной культуры, вступила не общий с европейскими странами путь духовного развития. Его генеральное направление для Европы определила надвигавшаяся Великая французская революция 1789 года. Правда, только складывавшаяся русская буржуазия была еще слаба. Историческая миссия натиска на феодальные устои оказалась для России связанной с деятельностью передовой дворянской интеллигенции, представителям которой предстояло через просветительств! XVIII столетия постепенно прийти к декабризму начала следующего века.

Просветительство, будучи крупнейшим общекультурным явлением эпохи, формировалось в условиях доминирующего положения правовой идеологии. Теоретики восходящего класса - буржуазии - стремились обосновать с точки зрения правосознания ее господство и необходимость устранения феодальных учреждений. Можно привести в качестве примере развитие теории «естественного права» и выход в 1748 году знаменитого сочинения просветителя Шарля Монтескье «Дух законов». В свою очередь и дворянство, предпринимая ответные действия, обращалось к законодательным установлениям, ибо другие формы сопротивления надвигающейся угрозе уходили из его рук.

В Западной Европе среди видов искусства выдвинулся театр, сцена которого стала трибуной идей, готовивших общество к революционному преобразованию. Для данного периода характерны постановка и решение проблем общественно-воспитательной роли театра. Здесь достаточно вспомнить оставшиеся навсегда в золотом фонде эстетики «Парадокс об актере» Дени Дидро и «Гамбургскую драматургию» Готхольда Лессинга.

Что касается России второй половины века, то правительство Екатерины II также принимало широкие предохранительные законодательные меры, начиная с «наказа» императрицы для Комиссии по уложениям 1767 года и до «Жалованной грамоты дворянству» (1787).

Русское просветительство целиком отправлялось от положений теории «естественного права», утверждавших якобы заложенное в самой природе человека право на уважение достоинства индивидуума, независимо от его социального положения, прерогативу полновластного распоряжения плодами собственного труда и т. д. Таким образом, взгляды российского просветительства тяготели прежде всего к проблеме личности. (При этом можно вспомнить, что и программный документ Великой французской революции носил наименование «Декларации прав человека и гражданина».)

В пятидесятых годах в России появился первый публичный театр, основанный Ф. Г. Волковым. Правда, количество театров не было большим, но следует учитывать развитие любительской сцены (при Московском университете, при Смольном институте благородных девиц, Шляхетском корпусе и т. д.). Домашний театр архитектора и переводчика Н. А. Львова играл заметную роль в жизни столицы. О месте, занимаемом драматургией в русской литературе XVIII столетия, говорит хотя бы тот факт, что даже Екатерина II в поисках средств правительственной опеки над умами использовала форму драматического сочинения (ее перу принадлежат комедии «О, время!», «Именины госпожи Ворчалкиной», «Обманщик» и другие).

В Петербурге и Москве, помимо театров, имевших в виду дворянские круги, существовали одно время и театры, созданные по почину типографских рабочих и фабричных учеников, рассчитанные на средние и низшие городские слои. В их репертуар входили драмы, комедии и пьесы Жана Батиста Мольера. Современники отмечали, что «чернь, купцы, подьячие и прочие, им подобные» проявляли «столь великую жадность» к спектаклям, что, «оставив свои иные забавы, из которых иные действием не весьма забавны, ежедневно на оные зрелища собирались». Наконец, надо вспомнить крепостные театры, число которых к концу столетия доходило до ста семидесяти. Лучшая из крепостных трупп - шереметевская - насчитывала 150 актеров и 40 оркестрантов.

Театральное искусство обладает способностью наглядно развернуть перед массой зрителей событие во всей его жизненной конкретности. Материал, из которого актер конструирует сценические типы, - это он сам как гражданин и человек, т. е. как личность. Поиски путей утверждению человеческого достоинства, гражданских идеалов, отметившие историю русской живописи и скульптуры второй половины XVIII века, проходил в том же русле, что и искания в области театрального искусства.

Развитие портретного жанра. Переходя к непосредственной истории русского изобразительного искусства второй половины XVIII века, надо первоначально остановиться на рождении так называемого интимного портрета. Для понимания особенностей последнего важно отметить, что все, в том числе и большие мастера первой половины столетия, работали и парадным портретом. Художники стремились показать прежде всего достойного представителя преимущественно дворянского сословия. Поэтому изображаемого писали в парадной одежде, при знаках отличия за заслуги перед государством, а зачастую в театрализованной позе, выявляющей высокое общественное положение портретируемого.

Парадный портрет диктовался в начале столетия общей атмосферой эпохи, а впоследствии - установившимися вкусами заказчиков. Однако он очень быстро превратился, собственно говоря, в официозный. Теоретик искусства той поры А. М. Иванов заявлял: «Должно, чтоб... портреты казались как бы говорящими о себе сами и как бы извещающими: «смотри на меня, я есмь оный непобедимый царь, окруженный величеством».

В противоположность парадному интимный портрет стремился запечатлеть человека таким, каким он представляется взгляду близкого друга. Причем задача художника заключалась в том, чтобы наряду с точным обликом изображаемого человека раскрыть черты его характера, дать оценку личности.

Наступление нового периода в истории русского портрета знаменовали полотна Федора Степановича Рокотова (род. 1736 - ум. 1808 или 1809).

Творчество Ф. С. Рокотова. Скудность биографических сведений не позволяет достоверно установить, у кого он учился. Долгие споры велись даже по поводу происхождения живописца. Раннее же признание художника обеспечила его подлинная одаренность, проявившаяся в портретах В. И. Майкова (1765), неизвестной в розовом (1770-е годы), молодого человека в треуголке (1770-е годы), В. Е. Новосильцевой (1780), П. Н. Ланской (1780-е годы).

В портрете неизвестной в розовом запечатлена миловидная девушка, с нежными, почти детскими чертами лица. Пастельная гамма розовых и серебристо-серых тонов сообщает образу целомудренную чистоту. Незабываемо выражение лица неизвестной - полуулыбка, скользящая на губах, взгляд затененных миндалевидных глаз. Здесь и доверчивость, и какая-то недоговоренность, быть может, своя сердечная тайна. Портрет Рокотова будит в человеке потребность духовного общения, говорит об увлекательности познания окружающих людей. Однако при всех художественных достоинствах рокотовской живописи нельзя не заметить того, что таинственная полуулыбка, загадочный взгляд удлиненных глаз переходят у него из портрета в портрет, не раскрывая, а лишь как бы предлагая смотрящему разгадать скрытую за ними натуру. Рождается впечатление, что автор создает подобие театральной маски загадочного человеческого характера и накладывает ее на всех тех, кто ему позирует.

Дальнейшее развитие интимного портрета было связано с именем Дмитрия Григорьевича Левицкого (1735 - 1822).

Творчество Д. Г. Левицкого. Первоначальное художественное образование он получил занимаясь под руководством отца, гравера Киево-Печерской лавры. Участие в работах по росписи киевского Андреевского собора, осуществлявшихся А. П. Антроповым, привело к последующему четырехлетнему ученичеству у этого мастера и увлечению портретным жанром. В ранних полотнах Левицкого отчетливо выступает связь с традиционным парадным портретом. Перелом в его творчестве знаменовала заказная портретная серия воспитанниц Смольного института благородных девиц, состоящая из семи крупноформатных произведений, исполненных в 1773 - 1776 годах. Заказ имел в виду, конечно, парадные портреты. Предусматривалось изобразить девушек во весь рост в театральных костюмах на фоне декораций любительских спектаклей, ставившихся в пансионе.

К зимнему сезону 1773 - 1773 года воспитанницы настолько преуспели в сценическом искусстве, что на представлениях присутствовал императорский двор и дипломатический корпус.)

Заказчицей выступила сама императрица в связи с предстоящим первым выпуском учебного заведения. Она стремилась оставить потомству наглядную память об исполнении своей заветной мечты - воспитании в России поколения дворян, которые бы не только по праву рождения, но и образования, просвещенности возвышались над низшими сословиями.

Однако то, как живописец подошел к выполнению задания, раскрывает, например, «Портрет Е. И. Нелидовой» (1773). Девушка запечатлена, как полагают, в своей лучшей роли - служанки Сербины из инсценировки по опере Джованни Перголези «Служанка-госпожа», рассказывавшей о ловкой горничной, сумевшей добиться сердечного расположения господина, а затем и брака с ним. Грациозно приподняв пальчиками легкий кружевной передник и лукаво склонив голову, Нелидова стоит в так называемой третьей позиции в ожидании взмаха дирижерской палочки. (Кстати, пятнадцатилетняя «актриса» пользовалась такой любовью публики, что ее игра отмечалась в газетах и ей посвящали стихи.) Чувствуется, что для нее театральное представление - не повод продемонстрировать «изящные манеры», привитые в пансионе, а возможность выявить молодой задор, стесненный повседневными жесткими правилами Смольного института. Художник передает полное душевное растворение Нелидовой в сценическом действии. Близкие по тону серо-зеленые оттенки, в которых решен пейзажный театральный задник, жемчужные цвета платья девушки - все подчинено этой задаче. Левицкий показывает и непосредственность натуры самой Нелидовой. Живописец нарочито подал тона в фоновом плане более тусклыми и одновременно заставил их искриться на первом плане - в одежде героини. Гамма строится на богатом по своим декоративным качествам отношении серо-зеленых и жемчужных тонов с розовыми в окраске лица, шеи, рук и лент, украшающих костюм. Причем во втором случае художник придерживается локального цвета, заставляя вспомнить манеру его учителя Антропова.

Художественные достижения, придавшие своеобразие этой маленькой портретной галерее, Левицкий закрепил в последующем творчестве, создав, в частности, два превосходных портрета М. А. Львовой, урожденной Дьяковой, дочери сенатского обер-прокурора (1778 и 1781).

Первый из них показывает восемнадцатилетнюю девушку, почти ровесницу смолянок. Она изображена в повороте, непринужденность которого выразительно подчеркивается золотистым боковым светом, упавшим на фигуру. Лучистые глаза юной героини мечтательно-радостно смотрят куда-то мимо зрителя, а влажные губы тронуты поэтически неопределенной улыбкой. В ее облике - лукаво-задорная смелость и целомудренная робость, всепроникающее счастье и просветленная грусть. Это характер еще до конца не сложившийся, полный ожидания встречи со взрослой жизнью.

Девушка была влюблена в архитектора, близкого друга Левицкого, но ее родители не соглашались, чтобы их дочь вышла замуж за «ремесленника». Тогда они тайно обвенчались. Именно в тот период ее запечатлел мастер в первом портрете. В течение трех лет она жила под родительским кровом, надеясь, что отец и мать сменят гнев на милость. В конце концов, ее настойчивость победила.

Второй портрет написан, когда молодой женщине исполнился двадцать один год, но она выглядит старше своих лет. В ее взгляде ощущается усталость, в улыбке проскальзывает горечь. Чувствуется, что ей пришлось столкнуться с чем-то трудным, тяжелым. Однако спокойный, величавый разворот плеч, горделиво откинутая голова показывают, что именно борьба воспитала в ней чувство собственного достоинства, сформировала личность.

Изменилась цветовая гамма. В первом произведении живопись приведена к тональному единству и напоминает колористические поиски Рокотова. В портрете же 1781 года цвет взят в интенсивности его звучания. Теплые звучные тона делают колорит напряженным, чуть жестковатым.

Портреты М. А. Львовой, Н. И. Новикова, А. В. Храповицкого, мужа и жены Митрофановых, Бакуниной и другие, относящиеся к восьмидесятым годам, свидетельствуют о том, что Левицкий, соединив в себе суровую точность Антропова и лиризм Рокотова, стал наиболее выдающимся представителем русской портретной живописи XVIII столетия.

Плеяду крупнейших живописцев-портретистов XVIII века завершает Владимир Лукич Боровиковский (1757 - 1825).

Творчество В. Л. Боровиковского. Старший сын мелкопоместного украинского дворянина, добывавший вместе с отцом средства к существованию иконописью, он впервые обратил на себя внимание аллегорическими росписями в Кременчуге, выполненными в 1787 году к приезду Екатерины II. Это дало молодому мастеру возможность отправиться для совершенствования в живописи в Петербург. Ему удалось, как предполагают, брать уроки у Д. Г. Левицкого и, в конце концов, утвердить себя в столичных артистических кругах.

В наследии, оставленном художником, особенно выделяется портрет М. И. Лопухиной (1797). Мастер запечатлел молодую женщину из известной в русской истории фамилии. Она написана не в гостином зале, а на фоне пейзажа - под кроной развесистых деревьев старинного парка, рядом с полем зреющей ржи. Лопухина стоит, изящно облокотись на мраморный парапет. Здесь, в тиши, ничто не может помешать проявлению ее чувств. Правда, из них живописец выделяет только одно - томную негу; в полотне все подчинено выражению этого чувства, и, прежде всего вариации светлых блеклых тонов колорита. Легчайшие переходы голубого, сиреневого и оливково-зеленого пробегают по полотну точно под дуновением ласкающего ветерка. Едва приподнятые тяжелые веки затеняют ее глаза и сообщают их взгляду чувствительную мечтательность. Спускаясь с плеч, тонкая шаль • подчеркивает грациозно-изнеженное движение гибкого стана. Оно повторяется в опущенных руках и находит себе отклики в круглящихся овалах всех линий, строящих композицию (даже в очертании склоненной розы в стакане, стоящем на парапете).

Портреты Боровиковского, включая только что рассмотренный, свидетельствуют о том, что живописец поднялся на следующую, новую (после достижений Левицкого) ступень в углублении образа человека. Левицкий открыл для русского портретного жанра мир многообразия человеческих характеров. Боровиковский же попытался проникнуть в душевное состояние задумался над тем, как формировался характер модели.

**Список литературы**

Юному художнику. Книга для чтения по истории искусства. М., 1956.

Энциклопедический словарь юного художника. М., 1987.

Пикулев И.И. Русское изобразительное искусство. М., 1977.

Драч Г.В. Культурология. Ростов-на-Дону, 1995.