Федеральное агентство по образованию

Сибирский государственный аэрокосмический университет

имени академика М.Ф. Решетнёва

Институт Информатики и Телекоммуникации

Романтика и романтизм

Выполнила:

ст-т гр. БИ-03 Батуро Л.А.

Проверил:

канд. ист. наук, доцент Бочкарев В.П

Железногорск. 2011г.

Содержание

Введение

Романский стиль

Романтизм

Заключение

Использованная литература

Введение

Слово «культура» принадлежит к числу тех, которые мы употребляем достаточно часто. Оно встречается практически во всех языках, однако в зависимости от контекста обозначает достаточно разные понятия. Несмотря на продолжительные споры о его содержании, ни в отечественной, ни в мировой науке до сих пор нет единого представления о том, какой смысл следует вкладывать в слово «культура». Правда, большинство ученых склонны понимать культуру как сложное, многокомпонентное явление, обозначающее все то, что человек создал своим трудом: средства труда, различные открытия и изобретения, религиозные, моральные и политические представления, способы общения людей и произведения искусства.

Однако культура – это не только система ценностей, но и динамичный процесс их созидания, как всем обществом, так и отдельными личностями в определенном историческом контексте. Одновременно с изменениями политической и общественной ориентации общества, трансформацией условий жизни человека менялось его отношение к самому себе, природе и другим людям. Подобные изменения и определяют уровень и характер развития культуры в ту или иную эпоху.

История культуры предполагает комплексное изучение различных её областей – науки, техники, образования, быта, фольклора, общественной мысли, литературы. Но в данный момент интересует лишь одна её часть, а именно художественная культура, т.е. система художественных ценностей, созданных человеком, а так же особенности историко-культурного процесса в различные исторические эпохи.

Огромное влияние на художественную культуру всегда оказывала религия. Системы религиозных представлений, господствовавшие в определенные исторические периоды. Правда, были в истории человечества и такие периоды, когда культура строилась не на религиозных, а на атеистических представлениях. В этих условиях её развитие также приобретало определенные особенности. Естественно, что подробное рассмотрение таких вопросов возможно лишь в специальных исследованиях.

Художники, восставшие против традиционных эстетических ценностей, часто именовались романтиками.

Новая художественная ситуация явилась отражением культурных преобразований, происшедших в Европе в конце XVIIIвека

Задача искусства – создавать образец мира целомудренного и рационального, где на смену образов любвеобильных, непредсказуемых, иррациональных божеств придет нравственный и добродетельный человек. Однако обращение к классике отличалось от всех предшествующих её возрождений цельностью концепции, сформулированной по отношению к прошлому, так же как и тесными связями между политикой и моралью настоящего и прошлого.

Книгопечатание сделало возможным образование общественности, объединяло людей, предполагало общение с отсутствующим собеседником

Искусство XVIII столетия – важная ступень и в развитии реализма. Открывая новые возможности развития искусства, художники XVIIIвека теряли широту охвата явлений мира. Значительные различия возникли между отдельными школами, внутри которых происходила борьба течений и направлений.

Творчество великих реалистов показывает, что подлинное искусство, насколько сурово и беспощадно правдиво оно ни изображало бы жизнь, может нести в себе. Однако история искусства знает немало ярких и значительных произведений, где не является сколько – нибудь существенным моментом образа.

Романский стиль

Французские археологи 19в. увидели в храмовых постройках Европы «классического средневековья» (10, 11, 12 вв.) восстановление привычной для архитектуры древнего Рима арки. Арка повлекла за собой значительное изменение перекрытий и других элементов средневековой архитектуры. Рим на латинском языке звучит как Рома, поэтому архитектура, а за ней и все искусство того времени было названо романским.

Создатели и творцы романского стиля – архитекторы, скульпторы, живописцы – желали одного: воплощения в храме красоты. Утверждение средневекового философа Августина «форма всякой красоты – единство» стало их заветной целью. Но в искусстве оно воплощалось с большим трудом, потому что Европа 10в. только восстанавливала и осваивала секреты строительного и художественного ремесла, забытые в первый, «темный» период средневековья. Кроме того, перед рождающейся новой феодальной христианской культурой (4 – 1-я. 14в.) стояли принципиально иные задачи, нежели перед предшествующей ей античной культурой. Все теоретики – богословы того времени сходились во мнении: необходимо показывать не зримую красоту, а истинную красоту духа. «Если умрет дух, то умрет истина. Следовательно, нужно всеми силами противиться ощущения.… Но что делать, если чувственные предметы доставляют слишком много наслаждения? Дух необходимо любить больше, чем тело». Эти слова принадлежат одному из «отцов церкви» Августину Блаженному.

Поставленные задачи были решены к первой половине 12 в. Исследователей удивляет одновременность их решения в различных частях Европы, никоем образом не связанных друг с другом. При рождении стилей подобное встречалось не раз, например первобытные росписи, появились почти одновременно на всей территории Евразии.

Такая одновременность появления романского стиля кажется удивительной, тем более, в раздробленной, жившей феодами (отдельными усадьбами) Европе. Возникали новые народности: французская на западе, немецкая на востоке и итальянская на юге. На землях нынешней Испании велась освободительная борьба против арабов. Укреплялась королевская власть в Англии.

В результате реформ 10 в. церковь сумела приобрести независимость от государственной опеки и уже смогла выступать неким посредником (третейским судьёй) в постоянных конфликтах феодалов между собой и королевской властью.

Хранителями и создателями романского стиля стали монастыри и отчасти епископские города.

Романская эпоха рождает особое чувство прикосновения к вечно длящейся истории, чувство значимости христианского мира. На рубеже 11 и 12 веков были впервые сделаны записи песен, саг, сказаний. Так, «Песнь о Роланде» отражала не только романтику крестовых походов, но и особую средневековую этику личностного служения. Этот рыцарь «без страха и упрёка» сердцем предан своему королю и боевому содружеству.

Рыцарский замок, монастырский комплекс, храм были основными сооружениями, представляющими твердыни человеческого духа в искусстве.

Наиболее интересной деталью 11 в. в замковом строительстве стала укреплённая башня – донжон, служившая феодалу и замком, и крепостью. Возводили донжоны, как и все постройки тех лет, на высоких холмах, иногда даже делали искусственные насыпи-возвышения, предпочитали также высокие речные откосы.

Такая связанность архитектуры с природным рельефом создавала впечатление, что сама природа задаёт единство и творит красоту.

Первым значительным ансамблем, который подвёл итоги раннему этапу романской архитектуры в Германии, стала церковь Санкт Михаэль в Хильдесхейме (ок. 1010-1033 гг.). Архитектура, росписи, рельефы дверей является необходимым дополнением друг другу. Возникает единство, основанное на подчинении малого большому: в большом прочитывается малое, в малом – большое. Это принцип средневековой иерархии. Хильдесхеймский храм – итог сложения и сопоставления простых, геометрических, чётких и легко обозримых объёмов. Церковь имеет двухстороннюю ориентацию, т. е. в ней отсутствует выделение западной и восточной (алтарной) частей: и с запада, и с востока она завершается поперечными нефами (коридорами) с квадратной башней в центре (на средокрестии) и двумя круглыми по бокам. Церковь похожа на замок. Мощная основательность каменных стен, тяжеловесная масса постройки – признаки романского стиля.

Но в Хильдесхейме здание наделено особой одухотворенностью, что позволяет увидеть в нём не только неприступную твердыню, но и храм. Церковь действительно отличается исключительной точностью пропорций, ясной симметричностью композиции, достойной простотой сочетания объёмов. В храме найден единый модуль архитектурного масштаба: квадрат средокрестия развивается и воплощается в большое целое.

Мотив арки, одного из главных признаков романского стиля, активно присутствует в интерьер: вид в центре храма открывается через большие арки и аркаду (ряд связанных друг с другом арок) вдоль главного нефа.

Церковь внутри наполнена светом, хотя небольшие окна, казалось бы, не предполагают такой светоносности.

Впечатление значительной высоты внутреннего помещения создаётся за счёт перепадов высот: значительных в средокрестии (включается высота башни) и незначительных в главном нефе. На восточной стороне храм имеет три апсиды (помещения алтарей), в западной части располагается хор (балкон) с обходом и крипта (подземелье для захоронений).

Ориентация на римскую архитектуру в Хильдесхейме не была случайной. После завоевания Северной и Средней Италии германский король Оттон 1 в 962г. принял титул императора «Священной Римской империи».

Стремление королевской власти и церкви опереться на авторитет Римской империи и её культуры дало удивительные результаты в романском искусстве.

В той же церкви Санкт Михаэль в Хильдесхейме был создан замечательный памятник романики: бронзовые двери с рельефами на сюжеты Ветхого и Нового Заветов (1015 год.) Появление бронзовых рельефов связано с деятельностью епископа Бернварда, выдающегося представителя оттоновской эпохи. Он объединил вокруг себя талантливых мастеров, и, как сообщают исторические хроники, сам был не плохим художником. Хильдесхейм при нём стал известен бронзовой мастерской, создавший многие выдающиеся произведения своего времени. Помимо дверей церкви Санкт Михаэль была отлита монументальная колонна (ок. 1022 г.), образцом для которой послужила колонна Трояна в Риме. Бернвард, предположительно, видел последнюю во время своего путешествия в Италию. Так же как и римский прототип, хильдесхеймский памятник украшен спиралевидной лентой рельефов с изображением новозаветных сцен и чудес Христа.

Над бронзовыми дверями церкви Санкт Михаэль трудились два мастера. Различность их художественных почерков определяется и разностью подходов к изображению сюжетов Ветхого и Нового Заветов.

В сценах Ветхого Завета присутствует динамика, острота передаваемых событий, большой спектр переживаний людей, изменчивая сложность исторического времени. События Нового Завета, его евангелического цикла, более величавы, торжественно, здесь появляется ощущение вечности, временности.

Фигуры хильдесхеймских рельефов на половину выступает на нейтральном фоне дверей, пейзаж представлен отдельными деталями и весьма условен.

Итогом зрелой романтики явилось создание «романской связанной системы» - того типа архитектурной конструкции, которой считается наиболее значительным достижением романского стиля и всей средневековой культуры. С ним будут связанны и другие виды искусства: росписью, каменные рельефы, плотно покрывшие порталы романских церквей.

Сложное внутреннее пространство храмов, план которой принял форму латинского креста, включала удлинённый хор, обход его (деамбулаторий), увеличенные «плечи» трансепта, большое количество капелл. Усложнение пространства поставила вопрос об изменении взаимодействия массы стены и свода – перекрытия.

Здание церкви, состоящее из отдельных объёмов, должно было приобрести единство и цельность. Во внимание принимались размеры интерьеров, способные принять большое количество верующих и паломников, а также особенности акустики: распространение звуков внутри здания. Духу романской архитектуры соответствовали цилиндрические и крестовые своды. Храмы с цилиндрическим сводом подавляли грозностью своих конструкции. При использовании крестового свода распор мог концентрироваться строго определённых точках. Использование цилиндрического и крестового сводов завершила создание единого внутреннего и внешнего пространства романских храмов. Средневековая форма красоты была найдена. Арка как лейтмотив романского стиля оказалось основной гармонии церковного ансамбля. Она завершала входные порталы церкви, повторялась в аркадах нефов, очертании сводов, окнах, подпружных арках. Эту стилистическую деталь эстетически усиливало роспись и скульптурный рельеф, обязательный для романтики.

Большинство романских храмов встречает входящего резным порталом. Поскольку вход в церковь располагается на западе (противоположное восточная сторона занята апсидами алтаря), то по правилам изображения на западном фасаде должно напоминать о последних днях существовании мира, а конце истории, о Страшном суде. Тревожное ожидание Судного дня в середине века выразилось в надписи портала собора в Отене во Франции: «Пусть страх поразит здесь всех, кто окутан земными пороками, ибо судьба их явленна в ужасе этих фигур». Собор в Отене представляет наивысшее достижение бургундских резчиков 12 в. Мастер, завершивший рельеф, сделал в центре тимпана «верхняя, закруглённая часть портала» латинскую надпись: «Гислебертус это сделал». Подпись автора – отступление от средневековой традиции, поскольку художник считал себя не творцом, а всего лишь интерпретатором того образца, который задолго до него сотворил Бог. Главной задачей мастера было воспроизведение первообразца, поэтому авторство он себе не приписывал. Но, как свидетельствуют средневековые документы, мастера были заметными личностями в городах, уважаемыми гражданами, главами ремесленных цехов, в которые входили художники, скульпторы – резчики, ювелиры и т. д.

Мастерская Жильбера, или по-латыни Гислебертуса, выполнила лучшие рельефы собора Сен Лазар в Отене (ок. 1125 – ок. 1145 г.). Финальным аккордом Отенского ансамбля служит заполнение рельефом верхней части арки западного входа – тимпана. В центре, почти во всю высоту тимпана, изображен грозный судья – Христос, окруженный мандорлой – овалом, который является символом силы и славы. Фигура развернута прямо на зрителя и по форме плоскостная, т. е. мастер, выделяя её рельефом на фоне стены, не стремился передать её объем.

Связанность с массой стены, рельефная плоскостность, динамика контурной формы, лаконичность и простота трактовки образа стали основными чертами романского стиля в скульптуре.

В тимпане Отенской церкви сцена Страшного суда отвечать стилю и задачам романского искусства. Справа от Христа изображён рай, слева – ад.

Наглядно представлены благостность рая и ужасы ада. В интерпретации сюжета ощутима в гротесно – народная, сказочная направленность. В сцене взвешивания душ праведников фантастические адские чудовища соседствуют с бесплотными ангелами. В произведении много живых наблюдений и выразительных деталей. Техническое исполнение рельефов отличается виртуозной графической проработки деталей, музыкальной ритмикой складок одежды, тесным заполнением пространством, светотеневыми эффектами, получаемыми за счёт буравчатых углублений.

Кроме Страшного суда мастеру Жильберу в Отене принадлежит серия сюжетных капителей (завершений колонн) со сценами Ветхого и Нового Заветов, изображением мученичества святых и ряд аллегорических фигур. Для утраченного сейчас северного портала была выполнена фигура Евы (после 1125 г., музей Ролен в Отене). Это наиболее примечательный образ романского искусства. Обнажённая фигура прародительницы изображена гигантским арабеском.

Иную тональность выбирают резчики порталов в Везле и Муассаке.

Рельеф церкви Сен Пьер в Муассаке мистичен, динамика его форм спровоцирован темной Апокалипсиса – видения конца света. Главный тимпан церкви Сен Мадлен в Везле (20 – 40-е гг. 12в.) патетичен по своему настроению и рассказывает легенду сошествия Святого духа на апостолов, которые после этого смогли проповедовать учение Христа в разных странах. Такая идея миссионерства церкви была показана с убедительной для искусства силой. Не случайно Бернард Клервосский выбрал в 1146 г. церковь Сен Мадлен местом внушения королю Людовику VII мысли о крестовом походе.

Живопись романского стиля, так же как и скульптура, была необходимой составной частью архитектурного ансамбля. Одна только Франция конца 11 – 1-й пол. 12 в. на сегодняшний день представлена ста монументальными стенописными циклами, сохранить которые, в отличие от скульптуры, очень трудно.

Наиболее значимый ансамбль – росписи монастырской церкви в Сен-Савен-сюр-Гартамп (3-я четв. 11 в. – 1115 г.). Живопись покрывает своды, западные эмпоры (галереи), нартекс (притвор, вход в здание), крипту (погребальная церковь в подземном помещении). В работе над ней участвовало несколько мастеров, неизвестных по именам, но идентифицированных по творческим, индивидуальным манерам письма.

В своде центрального нефа сцены Ветхого Завета располагаются одна за другой – физиобразно, лентой, составляла два ряда (яруса) по обоим его склонам. Рассматривание – чтение росписей предлагает создание в атмосфере храма особого замкнутого микромира – космоса, к которому подключает находящийся в храме человек. Нет границы между пространством сюжета и пространством храма, где находится зритель; в спектакле церковного действия зритель становится его участником. Это очень важная особенность средневековой живописи, которая требовала от присутствующего в храме молитвенного состояния, а с другой стороны – оказывала на него такое неизгладимое эмоциональное воздействие, что человек начинал верить в библейский мир как реально свершившееся событие.

Исполнение мастерами Сен-Савенского цикла росписей отличается свободой и вдохновенной наполненностью. Бог – творец, непременный участник большинства сцен цикла. Фигура его благородна, жесты наставлены, величаво свободны и повелительны. По отношению к нему остальные действующиеся лица проявляют почтительную покорность, смятенность, радостное изумление или дерзкое непослушание.

Драматичность живописных образов, столь характерна для романского стиля, ярко представлена в росписи крипты церкви Сен Никола в Таване (Франция, сер. 12в.). Фигуры представляют беспокойными силуэтами на фоне широких горизонтальных полос или светлого грунта. Огромная фигура Христа царит в композиции конхи апсиды, усиливая динамичность общего повествования и ещё раз подчеркивая цель и смысл человеческого бытия в христианской культуре средневековья. В этом же цикле характерной стала аллегорическая фигура Сладострастия, пронзающая себя копьем.

К первой половине 12 в. обширная территория Европы, включающая нынешние Францию, Италию, Германию, Австрию, Бельгию и Голландию (долина Мааса) активно использовала романскую связанную систему, и романский стиль представлял высокое искусство того времени. «Несхожие подобия», созданные в стилистике романской культуры, наполняли европейские монастыри, города и селения. Крестообразные в плане, с башнями над средокрестием, двумя башнями у западного или восточного фасада храмы Франции, Германии, Англии отличались от итальянских построек, где башни-звонницы ставились отдельно.

Классическим примером немецкой романики является церковь монастыря Мария-Лах (1093 – ок. 1220г.), французской – Сен Мадлен в Везле (1120 – 1150 гг.), Сен Пьер в Муассаке, английской – соборы в Или, Глостере и Дареме. Романский стиль во Франции представлен школами Бургундии, Нормандии, Аквитании, Прованса; в Англии – школой юго-востока (Норидж, Сент-Олбанс, Или, Питерборо), запада (Глостер), севера (Дарем).

Главным центром Италии романского периода была Лобардия с близлежащей Эмилией и Тосканой: она уже с 11в. была наиболее передовой в техническом отношении в Европе. «Ломбардец» - называли любого искусного мастера-каменщика того времени. Действительно, сохранилось несколько имён архитекторов из Ломбардии, которые строили в других странах. В строительстве Шпейерского собора в Германии в начале 12 в. принимал участие мастер Донатус, прославивший свою родину.

Ломбардцы, активно утверждавшие романские начала в искусстве, были первыми, кто по-новому стал прочитывать связь объёма и декора, детали и целого. Первые опыты нового понимания объёма были сделаны скульптурой, но проявились в творчестве лотарингца (Франция), который работал в Германии и «долине Мааса и Рейна», Николая Верденского (ок. 1130 – после 1205 г.). Прославленный резчик и художник Николай Верденский демонстрирует новое понимание пластики человеческой фигуры, построенное на взаимоотношении тела и одеяния. Его гений представлен излюбленной темой средневековой скульптуры – изображением Мадогг, среди которых самой знаменитой является «Архенская мадонна» (1200 – 1230, Кельн, Шнютген-музеум). Её облик излучает человечность, душевную теплоту. Мягкая проработка мелких складок отвечает формам тела и создаёт особую живопись впечатления, чувственность которого ещё пока не позволяет (как это будет в эпоху Возрождения) представитель Мадонну земной женщиной.

Николай Верденский – скульптор-резчик, ювелир, литейщик, златокузнец, эмальер. Его творческая работа с самыми различными материалами показывает в целом возможности современных ему мастеров, их техническое и художественное совершенство. Например, Ренье де Юн, автор бронзовой купели (ёмкости для крещения) в церкви Сен Бартелеми в Льеже (Франция, 1107-1118), виртуозно демонстрирует стремление романского стиля к цельности и обобщённости объёма, но дополняет его умелой передачей естественного движения тела и свободно облегающей одежды – драпировки. Ренье де Юн, использует различные ракурсы фигуры – профильные, трёхчетвертные повороты, показывают её со спины.

Романский стиль с его основательностью и мужественной простотой, монументальной значительностью образа, заключающего вневременное, вечное в понимании мира и истории, для Николая Верденского углублён исканиями в области духовности византийцев, объёмных решений античной пластики. Сложный духовный мир, драматизм конфликтного самочувствия человека – наследие, передаваемое Николаем Верденским готике.

Романтизм

Конец 17 – 1-я пол. 19в. заставляет античную традицию европейской культуры сдаться.

В литературе, поэзии, музыке, изобразительных искусствах этот переход представлен появлением нового стиля – романтизма. Он рождался в активной литературной полемике сторонников романтизма с приверженцами классики – классицизмом. Такого противостояния критиков не знали предыдущие эпохи: каждая художественная выставка сопровождалась шквалом рецензий с той и другой стороны, появление нового литературного произведения вызывало самую живейшую реакцию современников.

Подобная ситуация была подспудно запрограммирована новым культурным веянием: романтики стремились открыть неповторимую индивидуальную, ни на кого не похожую сущность отделенного человека.

«Я во всем и все во мне» - лозунг такого своеобразного единства «в духе» «каждой песчинки вселенной и человека» рождает представление об обязательном синтезе (единстве) искусств. Выразителем такой глобальной гармонии могла стать музыка; для искусства романтизма это ведущий вид творчества. Только мелодия могла снять противоречивое столкновение индивидуального и общего – социального. Основой творческого воображения могла быть только фантазия. Новалис даже предлагал назвать науку об искусстве «фантастиологией». Мгновенное прозрение в художественном образе судеб мира не только заставило звучать музыкально все виды искусства (именно тогда появилось определение архитектуры как застывшей музыки), но и поставило вопрос о рождении принципиально новых художественных форм (интерпретация античных форм не принималась); возрослась роль интуиции в творчестве. Но новое возникало и на теоретической научной основе: почти всех романтиков затронула проблема калорического видения и анализа цветов. Поэт Гете и художник Рунге ставят опыты в области цветового спектра. Видит светотень не коричневой, а цветной французский художник Делакруа, свои колористические открытия, сверяя с мировой традицией Тициана, Веронезе, Веласкеса. Свои сомнения Делакруа разрешает не только в Лувре, где хранится всемирно известная коллекция живописи всех времен и народов, но и внимательно рассматривая природу. Проводятся эксперименты с химическим составом красок, и благодаря этому художники последующих десятилетий получат краски в тюбиках, а это значит, возможность работы не в мастерской, а на свежем воздухе – «пленэре». Романтизм будто бы готовит приход импрессионистов с их интересом к личному переживанию, по-особому представляющему и окрашивающему натуру, природу.

Романтизм впервые ставит проблему языка искусства. «Искусство – язык совсем иного рода, нежели природа; но и в нем заключена та же чудесная сила, которая столь же тайно и непонятно воздействует на душу человека» (Вакенродер и Тик). Художник – толкователь языка природы, посредник между миром духа и людьми.

Романтики (и с этим связано наименование стиля) обратили внимание культуры на средневековье – эпоху не просто отвергаемую, но и презираемую Просвещением и классицизмом. Христианское искусство средневековой Европы в исследованиях романтиков получило сугубо национальные черты: французская готика отличается от немецкой готики, испанская – от итальянской и т.д. Романтики поднимают вопрос о так называемом «национальном духе».

Если родоначальницей классицизма была Франция, то «чтобы отыскать корни… романтической школы, - писал один из современников, - нам следует отправиться в Германию. Там родилась она, и там образовались свои вкусы современные итальянские и французские романтики».

Романтизм в немецкой литературе был действительно значительным явлением, он дал корни многим сегодняшним литературным и философским течениям, например, экзистенциализму и герменевтике. Имена многих знаменитых немецких писателей и философов относятся к этой школе: братья Шлегель, Вакенродер, Тик, Новалис, братья Гримм, Ф.Шлейермахер, А.Шопенгауэр, Гельдерлин, Гофман, Гейне, Шиллер и т.д.

Чрезвычайно близки к литераторам были музыканты-романтики – Шуман, Шуберт.

В области изобразительных искусств наше внимание привлекут два имени: Рунге (1777 – 1810) и Фридриха (1770 – 1840).

Филипп Отто Рунге родился в семье судовладельцев в Вольгасте и в юности, искренне желая продолжить дело своих предков, отправился учиться торговому делу в Гамбург. Но увлеченность искусством заставила его брать уроки рисования, а затем привлекла в Копенгагенскую Академию художеств. Торговлю пришлось оставить. Далее его путь лежал в Дрезденскую Академию, где он проучился с 1801 по 1803 г. На это время приходится активный период его духовных исканий. Он сближается с кружком романтиков, в котором выдающуюся роль играют Тик и Шлегель; молодой художник, безусловно, находится под влиянием личности и творчества гениального Иоганна Вольфганга Гете. После 1803 г. начинается гамбургский период творчества Рунге, он продолжается до 1810 г. – времени скоропостижной смерти от туберкулёза. За эти семь лет были созданы все основные произведения автора, написаны его литературные и научные труды. Необходимость вести торговые дела с братом Даниэлем не отрывала мастера от его любимого дела.

Рунге одним из первых художников-романтиков поставил перед собой задачу синтеза искусств: живописи, скульптуры, архитектуры, музыки. Ансамблевое звучание искусств должно было выразить единство божественных сил мира, каждая частичка которого символизирует космос в целом. Художник фантазирует, подкрепляя свою философскую концепцию идеями знаменитого немецкого мыслителя 1-й пол. 17 в. Якоба Беме.

Цикл Рунге, или, как он его называл, «фантастико-музыкальная поэма» «Времена дня» - утро, полдень, ночь, - выражение этой концепции. Он оставил в стихах и прозе объяснение своей концептуальной модели мира. Изображение человека, пейзаж, свет и цвет выступают символами всегда изменчивого круговорота природной и человеческой жизни.

В «Утре» природа открывается навстречу жизни, как новорожденный человек тянется к миру. Лилия как любовь становится символом создания нового мира. «Полдень» - время зрелости природы и человека. «Ночь» - она сковывает всё вокруг, но и собирает силы, которые должны пробудиться с наступлением утра. На исполнение и обдумывание этой программы у художника ушли все последние семь лет жизни. Тогда же Рунге занимался теорией цвета, и его книга «Шар цвета» (Гамбург, 1810) была высоко оценена Гете. Наиболее законченным в цикле «Времена дня» кажется второй вариант «Утра». В центре композиции фигура молодой женщины – утренней зари, а перед ней на переднем плане весёлый младенец – родившийся день. Художник очень долго отрабатывал это построение картины, совершенствовал рисунок, занимался поисками необычной цветовой гаммы. Колорит «Утра» предстаёт в синевато-лиловых, розоватых, желтоватых тонах. Восприятие живописной программы предполагало музыкальное сопровождение.

Кроме этой большой и важной для автора работы были выполнены две евангельские композиции – «Отдых на пути в Египет» и «Хождение по водам» и несколько портретов, в основном автопортретов и изображений, близких художнику людей: «Мы втроём» (1805), родителей (1806), детей Хюльзенбек (1805, 1806). Произведения удивительно поэтичны и наделены особой душевной чистотой.

Образ поэта-романтика увиден Рунге в автопортрете. Он внимательно разглядывает себя и видит темноволосого, темноглазого, серьёзного, полного энергии, вдумчивого, самоуглублённого и волевого молодого человека. Художник-романтик хочет познать себя. Манера исполнения портрета быстрая и размашистая, будто бы уже в фактуре произведения должна быть передана духовная энергия творца; в тёмной красочной гамме выступают контрасты светлого и тёмного. Контрастность – характерный живописный приём мастеров-романтиков.

Уловить переменчивую игру настроений человека, заглянуть ему в душу всегда будет пытаться художник романтического склада. И в этом отношении благодатным материалом для него будут служить детские портреты. В портрете детей Хюльзенбек (1805) Рунге не только передаёт живопись и непосредственность детского характера, но и находит для светлого настроения особый приём, который предвосхищает пленэрные открытия 2-й пол. 19 в. Фоном в картине является пейзаж, который свидетельствует не только о колористическом даре художника, восхищённом отношении к природе, но и о появлении новых проблем мастерского воспроизведения пространственных отношений, световых оттенков предметов на открытом воздухе. Мастер-романтик, желая слить своё «я» с просторами Вселенной, стремится запечатлеть чувственно-осязаемый облик природы. Но за этой чувственностью изображения он предпочитает видеть символ большого мира, «идею художника».

Другой выдающийся живописец-романтик Германии Каспар Давид Фридрих предпочёл всем другим жанрам пейзаж и писал на протяжении своей семидесятилетней жизни только картины природы. Биография этого мастера – «классическое» воплощение понимания художником-романтиком своего места в мире и сути творчества. Он считает, что художник в погоне за деньгами и славой теряет свою душу. Искусству может служить только возвышенный и добрый человек, ибо «ощущение художника для него закон».

Фридрих, так же как и Рунге, обязан историей формирования романтического мироощущения Дрезденскому культурному окружению. С конца 18 в. он поселился в Дрездене и никогда его не покидал. Юношеские годы художника прошли в Грейфсвальде. Он был сыном мыловара. Известно имя его первого учителя рисования – Кисторн. В (1794-1798) гг. он обучался в Копенгагенской Академии. После этого вернулся в Германию, изредка отрываясь для поездки, домой – в Грейфсвальд и на остров Рюген. В 1810 г. Фридрих становится членом Берлинской Академии, а в 1816 г. – Дрезденской. Но преподавательского кресла после звания профессора пейзажного класса в 1824 г., Фридрих не удостаивается. Художник, стараясь не изменять себе, не желает работать так, как ему предписывает Академия. Наступает одиночество, в конце жизни усугубленное мрачное меланхолией. Последние три года перед мастер почти не прикасается к краскам и умирает всеми забытый. Такую судьбу повторят очень многие художники-романтики. Небольшие вариации будут связаны с быстрой болезнью или самоубийством.

Основным мотивом творчества Фридриха является идея единства человека и природы.

«Прислушивайтесь к голосу природы, который говорит внутри нас», - даёт наставление художник своим ученикам. Внутренний мир человека олицетворяет бесконечность Вселенной, поэтому, услышав себя, человек в состоянии постичь и духовные глубины мира.

Позиция вслушивания определяет основную форму «общения» человека с природой и её изображения. Это величие, тайна или просветлённость природы и созерцательное состояние наблюдателя. Правда, очень часто в ландшафтное пространство своих картин Фридрих не позволяет «войти» фигуре, но в тонкой проникновенности образного строя раскинувшихся просторов ощущается присутствие чувства, переживания человека. Субъективизм в изображении пейзажа приходит в искусство только с творчеством романтиков, предвещая лирическое раскрытие природы у мастеров 2-й пол. 19 в. Исследователи отмечают в работах Фридриха «расширение репертуара» пейзажных мотивов. Автора интересует море, горы, леса разнообразные оттенки состояния природы в различное время года и суток.

Интересный штрих в творчестве мастера: он поздно обратился к живописи маслом. Основной его техникой в ранний период была сепия – разновидность тоновой графики. Два рисунка сепией Гете отметил половиной Веймарской прерии.

Первые картины маслом датируются 1806-1807 гг. В 1808 г. Фридрих обращается к библейской теме Голгофы – распятия и последних минут жизни Христа, но решает её пейзажно. Картина называется «Крест в горах» и представляет горный скалистый выступ, окружённый лесом, с крестом на фоне багряного неба. Панно вызвало бурную художественную дискуссию, и мастерская автора на некоторое время превратилась в выставку одной картины. Созданные через два года «Аббатство в лесу» и «Монах на берегу моря» были признаны поэтами-романтиками Клейстом, Арнимом, Брентано программными и характерными для всей школы (для данного направления).

1811-1812 гг. отмечены созданием серии горных пейзажей как результата путешествия художника в горы. «Утро в горах» живописно представляет новую природную реальность, рождающуюся в лучах восходящего солнца. Розовато-лиловые тона окутывают горы и лишают их объёмами и материальной тяжести. Годы сражения с Наполеоном (1812-1813) обращают Фридриха к патриотической тематике. Иллюстрируя, вдохновляясь драмой Клейста, он пишет «Могилу Арминия» - пейзаж с могилами древних германских героев.

К 20-м годам относятся наиболее интересные работы художника. «Девушка у окна» демонстрирует довольно сложный прием сочетания темного пространства на переднем плане и светлого – на заднем. Подобная философия перехода от затемнениях света у очень немногих художников разных поколений в работах «завещательного» характера. Для Фридриха это движение к свету было, видимо, девизом всего его творческого пути. Тайна движения человеческой души подчас делает пейзажи художника возвышенно-фантасмагорическими. «Двое, созерцающие луну» - асимметричная композиция, где в контрракурсном лунном свете предстают почти силуэтные пятна двух фигур, горных камней и сказочного дерева с вывороченными корнями. Гофмановская сказка, которая «приходит к людям только ночью», позволяет в каком-то новом образе увидеть горный склон и стоящих на нем людей. Для художника очень важен момент перехода – от одного состояния в другое. Но этот переход романтически контрастен – в нем есть освобождающее чувство радости от пережитого страха и одиночества.

Фридрих был тонким мастером морских пейзажей: «Возрасты», «Восход луны над морем», «Гибель «Надежды» во льдах».

Последние работы художника – «Отдых на поле», «Большое болото» и «Воспоминание об Исполиновых горах». «Исполиновые горы» - череда горных кряжей и камней на переднем затемненном плане. Это, видимо, возвращение к пережитому ощущению победы человека над самим собой, радость вознесения на «вершину мира», стремление к светлеющим непокоренным высям. Чувства художника особым образом компонуют эти горные громады, и опять читается движение от тьмы первых шагов к будущему свету. Горная вершина на заднем плане выделена как центр духовных устремлений мастера. Картина очень ассоциативна, как любое творение романтиков, и предполагает различные уровни прочтения и толкования.

Фридрих очень точен в рисунке, музыкальногармоничен в ритмическом построении своих картин, в которых старается говорить эмоциями цвета, световых эффектов. Неповторимость художника ощутима лишь в свободе его творчества – на этом стоит романтик Фридрих.

Более формальным кажется размежевание с художниками – «классиками» - представителями классицизма другой ветви романтической живописи Германии – назарейцев. Основанный в Вене и обосновавшийся в Риме (1809 – 1810) «Союз Святого Луки» объединял мастеров идеей возрождения монументального искусства религиозной проблематики. Средневековье было излюбленным периодом истории для романтиков. Но в своих художественных исканиях назарейцы обратились к традициям живописи раннего Возрождения в Италии и Германии. Овербег и Гефорр были инициаторами нового союза, к которому позднее присоединились Корнелиус, Ю.Шнофф фон Карольсфельд, Фейт Фюрих.

Этому движению назарейцев соответствовали свои формы противостояния академиками-классицистам во Франции, Англии. Например, во Франции из мастерской Давида выделились так называемые художники- «примитивисты», в Англии – прерафаэлиты. В духе романтической традиции они считали искусство «выражением времени», «духом народа», но их тематические или формальные предпочтения, сначала звучавшие как лозунг объединения, через некоторое время превратились в такие же доктринерские принципы, как и у Академии, отрицаемой ими.

Искусство романтизма во Франции развивалось особыми путями. Первое, что отличало его от аналогичных движений в других странах, - это активный наступательный («революционный») характер. Поэты, писали, музыканты, художники отстаивали свои позиции не только созданием новых произведений, но и участием в журнальной, газетной полемике, что исследователями характеризуется как «романтическая битва». В романтической полемике « отточили свои перья» знаменитые В.Гюго, Стендаль, Жорж Санд, Берлиоз и многие другие писатели, композиторы, журналисты Франции.

С другой стороны, романтики родились во Франции под крылышком у классицистов. Такой явный сторонник академического искусства, как Энгр, в ряде своих работ не избежал влияния романтизма. Знамением французского романтизма, создателями манисфестных произведении этого направления стали два выдающихся мастера – Теодор Жерико (1791 – 1824) и Эжен Делакруа (1798 – 1863).

Теодор Жерико прожил короткую жизнь. Многие его планы остались неосуществленными. Художник родился в Руане, в богатой семье. Получил хорошее образование в лицее, который закончил в семнадцать лет. В лицейские годы страсть к рисованию проявилась в безудержном стремлении анималистике. Он мог часами рисовать горячий нрав лошадей, их особую красоту, убегая вместо уроков на конюшню. В 1808г. Жерико поступил учеником в мастерскую Карла Верне. Туда его привела та же страсть к изображению животных, поскольку маэстро Верне считался ведущим художником-анималистов Франции. Дружбу с сыном учителя он сохранил на всю жизнь. Через два года Жерико пришел к историческому живописцу, стороннику классицизма Герену, в ателье которого можно было практиковаться в писании живой натуры.

Но программу самосовершенствования молодой художник составил себе сам, и идеалом был для него тогдашний кумир Давид и его ученик Гро. В 20-е годы, направляясь в Англию, Жерико сделает круг и заедет в Брюссель, чтобы повидать Давида, который жил там в изгнании. Из записанных книжек 10-х годов молодого художника ясно, какой напряженной работой он взращивал свое мастерство.

В салоне 1812г. Жерико показывает картину «Офицер императорских конных егерей во время атаки». Это был год апогея славы Наполеона и военного могущества Франции.

Композиция картины представляет всадника в необычном ракурсе «внезапного» момента, когда конь вздыбился, а всадник, удерживая почти вертикальное положение коня, повернулся к зрителю. Изображение такого момента неустойчивости, невозможности позы усиливает эффект движения. Конь имеет одну точку опоры, он должен обрушиться на землю, ввинтиться в схватку, которая довела его до такого состояния. Многое сошлось в этом произведении: безусловная вера Жерико в возможность владения человеком своими силами, страстная любовь к изображению лошадей и смелость начинающего мастера в показе того, что раньше могла передать только музыка или язык поэзии – азарт боя, начало атаки, предельное напряжение сил живого существа. Картина открыла эпоху «ошибок» художников, которые они начали совершать, преследуя ту или иную цель художественного воздействия на зрителя. Молодой автор строил свой образ на передаче динамики движения, и ему было важно настроить зрителя на «домысленные», дорисовывание «внутренним зрением» и чувством того, что он хотел изобразить.

Жерико, много рисовавший лошадей и хорошо представлявший все особенности их движений, сознательно идет на эту «ошибку», а противники не могут доказать, что «так не бывает», так как для показа выбран редко наблюдаемый момент поведения лошади и всадника. Жерико пишет не ситуацию, в которой возможно развертывание во времени, а передает миг боя, жизни, который оставляет след «не в глазу», а в «чувствах и переживаниях» человека.

Традиции такой динамики живописного повествования романтике у себя во Франции практически не имели, разве что рельефах готического храмов, потому что, когда Жерико впервые попал в Италию, он был ошеломлен скрытой силой композиции Микеланджело.

Но на Микеланджело как на предтечу нового стилистического направления в искусстве еще раньше в своих полемических статьях указал Стендаль.

Художник обращается к изображению гибели фрегата «Медуза» у берегов Африки, взволновавшему тогдашнее общество. Катастрофа произошла по вине неопытного капитана, назначенного на должность по протекции. Об аварии подробного рассказали спасшиеся пассажиры корабля – хирург Савиньи и инженер Корреар.

Погибающему кораблю удалось сбросить плот, на котором собралась горстка спасенных людей. Двенадцать дней их носило по бушующему морю, пока они не встретили спасение – судно «аргус».

Жерико заинтересовала ситуация предельного напряжения человеческих духовных и физических сил. Картина изображала 15 спасавшихся пассажиров на плоту, когда они увидели на горизонте «Аргус». «Плот «Медузы» в салоне 1819г. произвел настоящий фурор. Картина отказалась программной для романтического стиля, но была воспринята в правительственных кругах как памфлетно-критическая, и государство отказалось ее приобретать. Для показа ее в начале 1820 г. Жерико уезжает в Лондон.

«Плот «медузы» явился результатом длительной подготовительной работы художника. Он делал много набросков бушующего моря, портретов спасенных людей в госпитале. Сначала Жерико хотел показать борьбу людей на плоту друг с другом, но потом остановился на героическом поведении победителей морской стихии и государственной нерадивости. Люди мужественно перенесли несчастье, и надежда на спасение их не оставила: у каждой группы на плоту свои особенности. В построении композиции Жерико выбирает точку зрения сверху, что позволю ему совместить панорамный охват пространства (виды морские дали) и изобразить, сильно приблизив к переднему плану, всех обитателей плота. Движение строится на контрасте бессильно лежащих на переднем плане фигур и порывистого в группе, подающей сигналы проходящему кораблю. Четкость ритма нарастания динамики от группы к группе, красота обнаженных тел, темный колорит картины задают некую ноту условности изображения. Но это не суть важно для воспринимающего зрителя, которому условность языка даже помогает понять и почувствовать главное: способность человека бороться и побеждать.

В Англии Жерико очень много работает в технике литографии («Большая английская сюита», 1821г., представляет жизнь простого английского труженика) и создает своеобразное живописное произведение «Скачки в Эпсоме».

В квартире скачек он выбирает момент стремительного движения, который всегда так сильно поглощает зрительскую страсть.

В изображении захватывающего бега художник показывает лошадей с вытянутыми передними и задними ногами. Это сугубая ошибка, так как современная моментальная фотография доказала, что такого положения ног у лошадей в беге быть не может. Другие элементы композиции и колорита картины «работают» на эффект движения, но «ошибка» - утрирование шага коней – самая впечатляющая. Фактура живописи этой картины также интереса: тщательно прописываются лошади и фигуры всадников и обобщенно передается пейзажный фон. Колорит интенсивный, «зажигающий», в нем перемешаны цвета одежды жокеев: темно-синяя, гранатовая, голубая с белым, желтая и масти лошадей: рыжая, темно-гнедая, белая, гнедая.

Стремление к передаче динамики движения и переживания заставило Жерико согласиться на предложение его друга-психиатра написать несколько пациентов лечебницы (1822 – 1823). Портреты «Сумасшедшей старухи», «Сумасшедшего, воображающего себя полководцем» чрезвычайно выразительны.

Чувственность художника, раскрывшаяся в работе над излюбленной анималистической темой, сказалось и в особом освоении им пространственных объёмов. Его скульптурная работа «Нимфа и Сатира» - пример «живописной» лепки, которая станет характерной манерой ваятелей только в конце 19 в.

Но, по свидетельству современников, такое изначально осязаемое скульптурное восприятие было характерно и для масляной живописи художника.

У живописца в 20-е годы было задумано ряд исторических композиций, но ранняя смерть помешала их осуществлению.

Новаторство Жерико открывало новые возможности для передачи волновавшего романтиков движения, подспудных чувств человека, колористической фактурной выразительности картины.

Наследником Жерико в его поисках стал Эжен Делакруа. Правда, Делакруа было отпущено почти в два раза больше жизненного срока, и он сумел не только доказать правоту романтизма, но и благословить новое направление живописи 2-й пол. 19 в. – импрессионизм.

Романтизм оставил в наследство второй половине XIXв. все эти проблемы и раскрепощенную от правил академизма художественную индивидуальность. Символ, который у романтиков должен был выразить сущностное соединение идеи и жизни, в искусстве второй половины XIXвека. растворяется в полифоничности художественного образа, захватывающего многообразие идей и окружающего мира.

К.П.Брюллов (1799-1852), русский живописец и рисовальщик

Творчество Брюллова внесло в живопись русского классицизма струю романтизма, жизненности. Произведения Брюллова отмечены утверждением чувственно-пластической красоты человека

Торжественно встреченный на родине как первый художник России, он, побуждаемый императором Николаем I, обращается к русскому прошлому. Но картина «Осада Пскова Стефаном Баторием» (1836-37, Третьяковская галерея) не стала новым шедевром, поскольку в ней не удалось достичь убедительного композиционного и идейного единства военной и церковной истории. Художник с увлечением берется за монументально-декоративные проекты; антично-мифологические мотивы обретают полнокровную жизненность в эскизах росписей Пулковской обсерватории, прежде всего, в композиции «Спящая Юнона и парка с младенцем Геркулесом» (Третьяковская галерея). Этюды и наброски ангелов и святых для Исаакиевского собора (1843-48) проникнуты внутренней силой и величием, однако и здесь, как в Пулкове, конечные результаты (исполненные при участии П. В. Басина и других) оказываются значительно холоднее исходного замысла. Гораздо задушевнее многие малые вещи Брюллова, например, акварели к произведениям Александра Дюма-отца и других авторов (в том числе к «Арапу Петра Великого» А. С. Пушкина, 1847-49, Третьяковская галерея), — их иронический лад предвосхищает стилистику «Мира искусства».

реалист романтизм культурный преобразование

Заключение

В данном реферате рассказывается о истории появления - это «Романский стиль» и «Романтизма».

Романтизм с 20-х годов XIXвека под влиянием литературы складывался жанр романтической оперы. Характерное для романтиков внимание к внутреннему миру человека выразилось и в изобразительном искусстве. Романтизм наиболее ярко проявился в живописи и графике, менее отчетливо – в скульптуре и архитектуре. Романтизм существовал на протяжении почти всего XIXвека. Некоторые его тенденции нашли своеобразное в символизме и ряде других художественных течений конца XIX – начала XX века.

Романтика была в XIX веке. Романтика свойственна к народному поэтическому творчеству, она чрезвычайно существенный и важный элемент реалистического искусства, присущей уже с глубокой древности. Романтика – не обязательный компонент реалистического искусства.

Использованная литература:

1. «История искусств»: Учеб. пособие для учащихся художественных школ и училищ./Авт. – сост. Воротников А. А., Горшковоз О.Д., Ёркина О.А.- Мн.: Современный литератор, 1999. – 608 с.

2. Справочник школьника «История Мировой Культуры»: редактор В.Славкин

корректор В.Славкин

обложка Н.Новичихиной

компьютерная верстка В.Ситников

технический редактор В.Пленкина

3. «История зарубежного искусства и культуры XVIII – XIX» автор Н.В.Покровская

редактор О.Ф.Александрова

корректор Т.Е.Бастрыгина

4. «Семь веков западноевропейской живописи»

редактор С.И.Козлова.

В.А.Крючкова

корректор И.А.Шорсткина

автор Михаэл Якобс

5. «Русское искусство X – началаXXвека»:

Редактор П.П.Перепелкина

Художник В.М.Мельников

Художественный редактор И.В.Балашов