Н.М. СОКОЛЬНИКОВА, Е. В. СОКОЛЬНИКОВА

БЕЙНЕЛЕУ ӨНЕРІНІҢ ТАРИХЫ

ОҚУЛЫҚ

ҚН оқу пәні, «Бейнелеу өнерінің тарихы», «Шаштараз өнері», «Дизайн» (сала бойынша) мамандықтары бойынша АБҚ бағдарламасын іске асырушы, білім беру мекемелерінің оқу үдерісінде пайдалану үшін оқулық ретінде «Білім беруді дамытудың федералды институты» («БДФИ» ФМАМ) Федералды мемлекеттік автономдық мекемесі тарапынан ҰСЫНЫЛҒАН

Пікірдің тіркеу нөмірі 486
29 желтоқсан 2011 жыл. («БДФИ» ФМАМ)
3-басылым, стереотиптік

Мәскеу
«Академия» баспа орталығы,
2015 жыл

ӘӘЖ7(075.32)
КБЖ85.1я723
С597

Бұл кітап Қазақстан Республикасының Білім және ғылым министрлігі және «Кәсіпқор» холдингі» КЕАҚ арасында жасалған шартқа сәйкес «ТжКБ жүйесі үшін шетел әдебиетін сатып алуды және аударуды ұйымдастыру жөніндегі қызметтер» мемлекеттік тапсырмасын орындау аясында қазақ тіліне аударылды. Аталған кітаптың орыс тіліндегі нұсқасы Ресей Федерациясының білім беру үдерісіне қойылатын талаптардың ескерілуімен жасалды.
Қазақстан Республикасының техникалық және кәсіптік білім беру жүйесіндегі білім беру ұйымдарының осы жағдайды ескеруі және оқу үдерісінде мазмұнды бөлімді (технология, материалдар және қажетті ақпарат) қолдануы қажет.
Аударманы «Delta Consulting Group» ЖШС жүзеге асырды, заңды мекенжайы: Астана қ., Иманов көш., 19, «Алма-Ата» БО, 809С , телефоны: 8 (7172) 78 79 29, эл. поштасы: info@dcg.kz

Пікір беруші —
Иван Федоров атынд. Мәскеу баспа-полиграфиялық колледжінің оқытушысы, Коммуникативтік технологиялар институтының професссоры, РФ-ң еңбегі іңген суретшісі Л.А. Федорович

Сокольникова Н. М.
С597 Бейнелеу өнерінің тарихы : орта кәсіби білім беру мекемелерінің студенттеріне арналған оқулық / Н.М. Сокольникова, Е.В.Сокольникова. — 3- басылым, стер. — М. : «Академия» баспа орталығы, 2015. — 304 б., [16] түрлі-түсті ил.
ISBN 978-601-333-201-7 (каз)
ISBN 978-5-4468-2498-4 (рус)
Оқулық «Шаштараз өнері», «Стилистика және әрлеу өнері», «Дизайн» (сала бойынша), «Жарнама», ҚН. «Бейнелеу өнерінің тарихы» мамандықтары бойынша орта кәсіби білім берудің Федералды мемлекеттік білім беру стандарттарына сәйкес құрылды.
Оқулықта шетел және орыс бейнелеу өнерінің тарихы бойынша білім жүйеленген. Алғашқы қауым дәуірінің, Көне әлем өнері, Орта ғасыр дәуірінен XIX—XX ғасырлар шекарасына дейінгі батыс-еуропа өнері, Көне русь мемлекеті дәуірінен XX ғасырдың басына дейінгі орыс өнері қарастырылады. Әрбір тарихи дәуірдің әлемдік живопись, мүсін, сәулет жауһарларын бейнелеген, атақты шеберлердің шығармашылығына тән қарқынды, идеялық-стильдік ерекшеліктері туралы түсінік беріледі.
Орта кәсіби білім беру мекмелерінің студенттеріне арналған.

ӘӘЖ 7(075.32)
КБЖ 85.1я723

ISBN 978-601-333-201-7 (каз)
ISBN 978-5-4468-2498-4 (рус)

© Сокольникова Н.М., Сокольникова Е.В., 2012
© Ресімдеу. «Академия» баспа орталығы, 2012
© «Академия» білім беру-баспа орталығы, 2012

КІРІСПЕ

Баршаға белгілі болғандай, өнер – бұл көркем ұғымдарды және әлемді игеруге бағытталған рухани- тәжірибелік қызметтер саласы. Осы іс-әрекеттердің нәтижесінде өнер туындылары пайда болады, бұған қоса кез-келген сурет, мүсін немесе сәулет құрылыстары осындай жоғары атаққа лайықты. ***Өнер туындылары*** — тұтас, күрделі ұйымдастырылған құрылым, мұнда барлық элементтер әлемнің образды бейнесін құра отырып, көркемдік ойын нақты түрде көрсетуге қатысады. Көркем өнер барысында пайда бо- латын өнердің түпнұсқалы туындыла- рының эстетикалық құндылық-тардың, жаңашылық пен түпнұсқалықтың белгілі бір қоғамдық мәнді мағынасы болуы қажет. Өнер туындыларын құру және қалыптастыру тарихи тұрғыда өзгермелі тұтас көркемдік шығармашылықты және өнер тануды біріктіретін көркем мәдениет көлемінде жүреді. Өнер тілін меңгеру туынды- ны толық және мұқият түсінуге, оған тереңірек енуге көмектеседі. Өнер туындылары өте сирек толығырақ және соңына дейін түпнұсқалы болады, өйткені әдетте ол өнер тарихында ертеде қол жеткізілгендермен байланысты келеді. Осындай байланыстардың жиынтығы дәстүр деп аталады. Шығармашылық қиялдың шарықтауы, қағидаға сәйкес, дәстүрлердің мәніне, яғни ұрпақтан ұрпаққа мұраға берілетін дәстүрлерге сүйенеді. Дәстүр қажетті негізде туындайды, соның көлемінде түпнұсқалық дәрежесін бағалау және өнер туындыларының жаңашылдығы қалыптасады. Өнер құрылысы, жанр түрлерінің, ағымдар мен бағыттардың көптігі, шығармашылық даралық жағынан өте күрделі келеді. Оны түсінуді қалай үйренуге болады? Ол үшін адам және қоғам өміріндегі өнердің рөлін анықтау, оның міндеттерін игеру керек. Бейнелеу өнерінің тарихын зерттеу оның түрлерін, жанрларын, стильін, бағыттары мен ағымдарын ұғынуға, әртүр- лі көркем өнер мектептерінің өзіндік ерекшеліктерімен танысуға көмектеседі. ***Өнер қызметтері.*** Өнер қоғамда бірнеше қызметтерді атқарады. Олардың ішінен біршама елеулілерін атап өтейік: танымдық, идеологиялық, құндылықты-бағдарлы (аксиоло¬гиялық), белгілік (семиотиялық), эмоциялық-дамушылық, эстетикалық, тәрбиелік, гедонистік, шығармашылық (эвристикалық), ком-муникативтік, болжамдық (фу¬туристік), арт-терапевтік және басқалар. Осы қызметтердің қандай да біріне артықшылық беру қабылданбаған, өйткені өнер туындыларын құру және қабылдау кезінде осылардың барлығы қолданысқа түседі. ***Өнердің танымдық қызметтері*** суреттерде, нақыштарда немесе мүсіндеуде сомдалған образдар табиғаттың

ертедегі әсемдігін ашуға, адамның ішкі дүниесін тануға, адами қарым-қатынастардың қайталанбас қиындықтарын бағалауға зор мүмкіндік береді. Көрінетін образдағы тарихи кескіндеме бізге ертеде өтіп кеткен күндердің оқиғаларын көз алдымызға әкеледі. Біз кескіндемешімен бірге алыстағы елдердің сұлулығына тамсана аламыз. Суретшінің қиялы бізге кенептегі қиял-ғажайып әлемді көруге мүмкіндік тудырады. Сонымен қатар, суретшілік шығармашылықтың ан алуандығы кей кезде таным үрдісінің үздіксіздігі үшін-мүмкіншілік жасайды. Адам өзіне осыған дейін таныс туындыдан алған рухани-адамгершілік тәжірибесінен өзі үшін әлдеқандай жаңалық ашады.

Өнердің идеологиялық қызметі, оның әлеуметтік-тарихи детерминантталуы елеулі рөл атқарады. Қоғамға өнерден ең басты қажет ететіні идеялар, ол өнердің әртүрлі жанрлары мен түрлерінің алуан түрлі кезеңдегі жетекші философиялық және діни идеяларды сәтті түрде нақты көрсетеді. Өнер туындыларының көмегімен көптеген қажетті идеологияға оңай иландыруға болады. Өнердің ең маңызды қабілеті санаға әсер ету, оны қалыптастыру ғана емес, сонымен қоса, индивид әрекетінің бағыттылығына ықпал ете алуы. Өнер мәдени саясаттың теориялық аясы бола алады. Суретшілеркөпғасырлықдәстүрлерге сәйкес негізінен жалпы қабылданған рухани-адамгершілік құндылықтардың ойын білдіруші ретінде көркемдеп суреттейді.

Өнердің құндылықты-бағдарлы (аксиологиялық) қызметі адамдарды өнер туындыларымен қарым-қатынас жасаған кезде сезімдер құндылығы мен күйзелістер, көңіл-күйі мен үміттену сезімдерін ояту арқылы гуманистік мәдениеттің жоғары құндылықтарына дағдыландыру болып келеді. Осындай тұрғыда қалыптасқан құндылықты тәжірибе тұлғаға алған білімін тек бейнелеу өнерін түсіну үшін ғана емес, сонымен қатар қоршаған әлеуметтік мәдени ортада өз бетінше бағдарлауға мүмкіндік береді. Көркем мұраны жете түсінбей, кемелденген идеялы-эстетикалық нанымдарды қалыптастыру, жоғары рухани-адамгершілік дамуды, кәсіби педагогикалық және көркем шеберлікті толық игеру мүмкін емес.

Өнердің таңбалы (семиотиялық) қызметі қандай да бір нысанның бейнесі осы нысанның таңбасы болып келетініне негізделген. Құс, тіпті қияли дәлдікпен салынса да бәрі бір жанданбайды, ұшпайды. Жанды заттан оның белгіленуіне жетектейтін көркемдік жалпылау қағидаты және шартты белгімен білдіру қағидаты суреттің қысқа айтылуы мен көркемділігінде бейнеленген, ойлау үрдісінің дәлдігін, айқын көрініс көркемдік үлгінің құрылу ерекшелігін түсінуге көмектеседі.

және шартты белгімен білдіру қағидатысуреттіңқысқаайтылуыменкөркемділігінде бейнеленген, ойлау үрдісінің дәлдігін, айқын көрініс көркемдік үлгінің құрылу ерекшелігін түсінуге көмектеседі.

Өнердің эмоциялық – даму қызметі Тұлғаның эмоциялық-сезімтал- дық өрісіне әсер етуден тұрады. Өнер туындылары адамзаттық күйзелістер мен сезімдердің көрінісі ретінде осы өрісті байытуға, тұлғаның эмоциялық елгезектігін дамытуға жәрдемдеседі. Өнермен қарым-қатынас жасау адам- ның эстетикалық сезімдерін, эстетикалық талғамын дамытады, эстетикалық иедалды қалыптастырады, сондықтан өнердің эстетикалық тәрбие беруде орны айрықша. Осыдан оның эстетикалық және тәрбиелік қызметтері туындайды. Тұлғаны эстетикалық көріністер мен нормаларға араластыру, оның өнер туындыларына түсірілген шынайы құбылыстардың кең ауқымын қабылдай білуін дамыту, адамдарда меншікті эстетикалық тәжірибесінің қалыптасуы мен туындауына, оны кейін өзінің жеке қызметінде белсенді қолдана білуіне көмектеседі.

Эстетикалық тәжірибе әлемді айрықша тануға жәрдемдеседі, ол дүниетанымдықжоспарда адамдарүшінайрықшақұнды және өнерден басқа пәндерді игерген кезде оған қол жеткізу мүмкін болмайды. ***Өнердің гедонистикалық қызметі*** оны қабылдауда адамдарға қуаныш пен рахаттану жеткізуінде болып келеді. Эстетикалық ләзаттану – ләззат алудың бірегей түрі, өйткені ол өнер туындыларының объективті қасиеттеріне шартталған. Бұл ретте суретті, графика, мүсіндеуді немесе сәулеттік ескерткіштерді жан-жақты қабылдау эстетикалық ләззат алу, туындының айтар ойын түсінуге тырысуға ықпал ететін ұмытпау қажет. ***Өнердің шығармашылық (эвристикалық) қызметі*** оны қабылдау жарыққа шығаруды талап етуімен байланысты, ал өнермен ылғи жақын қарым-қатынаста болу осы қабілетті дамыта түседі. Туындыны қабылдай отырып, біз өзіміздің рухани әлемімізді байытамыз. ***Өнердің коммуникативтік қызметі*** адамның мәдени мұқтаждығын дамыту және қанағаттандыру, мәдени құндылықтармен алмасу, өзара түсіністік пен қарым-қатынасты жеңілдетеді.

Сонымен қатар, өнер туындыларының өзі коммуникация құралы ретінде қолданылады, өйткені образды тілі әмбебап, әр түрлі елдің адамдарына түсінікті, аудармасын жасауды қажет етпейді.

Өнердің болжалды (футуристикалық) қызметі - туындының қабілеттілігін, болашақты болжауды игереді. Кей кезде суретте бұзылған естеліктерді суретші қалпына келтіре отырып салады, ол да өмірдегі сияқты бейнеленген оқиғалар адамның орындалатын тағдырында жатады.

Өнердің арт-терапевтік (компенса-торлық) қызметі адамның көркем туындылармен қарым-қатынасы үрдісінде жағымсыз психикалық ахуалын түзету мен сауықтандырудан тұрады. Өнер нақты өмір мен адамзаттық сана арасындағы жеке және эмоциялық амортизатор рөлін атқарады.

Өнердің түрлері. Өнердің тарихи даму үрдісінде оның әралуан түрлері қалыптасты. Өнердің ең жоғары өркендеу дәуірі әлемді бейнелеудің толықтығы барлық өнердің біруақытта өркендеуімен қол жеткізілгенін куәландырады.

Баршаға мәлім болғандай, өнердің түрлерін мына топтарға біріктіруге болады: уақытша, құрамды және синтетикалық (құрамды-уақытша).

Уақытша өнерге музыка және әдебиет жатады, себебі музыкалық шығарманы орындау және кітаптарды оқуға белгілі бір уақыт талап етіледі.

Пластикалық өнер — бұл заттық сипаты бар, материалды өңдеу жолымен құрылатын және нақты шынайы кеңістікте тіршілік ететін туындылар өнері. Пластикалық өнерді XVIII ғасырдан бастап көркемдік, әсемдік деп атайды.

Пластикалық өнерге бейнелеу өнері (гра¬фика, живопись, мүсіндеу), сәулет өнері, декоративтік және қолданбалы өнер, дизайн, сондай-ақ бейнелеу және қолданбалы сипатты халық өнерінің туындылары жатады.

Пластикалық өнер туындылары көрумен, ал кей кезде сезінумен (мүсіндеу, де¬коративтік және қолданбалы өнер) қабылданады.

Олар осымен өнердің уақытша түрлері туындыларынан ерекшеленеді (музыкалық туындылар естумен қабылданады, өлеңдерді және прозаны да есту арқылы қабылдауға болады).

Пластикалық өнер әралуан түрлердің синтезімен ұмтылысқа түседі (сәулет өнерінің тасқа салынған суреттермен, мүсіндеумен, декоравтивтік-қолданбалы өнермен; живопись бедерлі мүсіндеумен; живопись декоративтік-қолданбалы өнермен – керамикалық бұйымдармен, құмырыларда және т.б. қосылуы және өзара әрекет етуі)

Пластикалық өнерде көлемдер, пішіндер, сызықтар пластикасының айқындайтын мәні болады, осымен оның атауы да байланысты келеді. Қоршаған шындық суретшімен пластикалық образдарда сомдалады. Оларды ең басты ерекшелігі тегіс немесе басқа жазықтық бетіне, сондай-ақ көлемде заттандырылатыны, қағидаға сәйкес, шынайы бар заттардың таңбасына айналатыны болып келеді. Пластикалық бейнелеудің көркемдігі заттық-кеңістіктік әлемнің сипатты өрнектілігін беруге және эстетикалық құндылығын көрсетуге мүмкіншілік жасайтын қасиеттерін іріктеуде ашылады. Синтетикалық өнер — театр, кино, цирк, телевидение — пластикалық пен уақытша өнерді біріктіреді. Мәселен,театрда спектакльді құру кезінде драматург (әдебиеттік туынды ретінде пьеса авторы), суретші (декорация және костюмдер), композитор (музыкалық ресімдеу) жәнет.б. қатысады. Балеттеөнердіңсинтетикалық түрі болып саналады, себебі онда да адам денесінің пластикасы негізінде музыка мен қозғалыс бірлестікте жүреді. ***Сәулет (лат. architectura, гр. archi — бастыжәнetektos***—салу,тұрғызу),немесе сәулетшілік, - өнердің көлемдік-кеңістіктік түрі,құрылысты жобалау және салу өнері. Сәулет кеңістік және уақыт туралы, айбынды, шығармашылық, жабыңқы және т.б. туралы адамның түсінігін көркем образдарда көрсете алады. Шынында да, архитектураны – қатып қалған музыка деп атауы тегін емес. Сәулет өнерін ең басты үш түрге бөледі: көлемді құрылыстар (мәдени, қоғамдық, өнеркәсіптік, тұрғын-үй және басқа ғимараттар); ландшафт сәулеті (жаппалар, көпірлер, бұрқақтар және саябақтар, желекжолдар, гүлбақтар); қала салу – жаңа қалалар салу және ескі қалаларды қайта салу. Сәулет өзінің көркемдік-образды жағынан қарапайым құрылыстан қатты ерекшеленеді. Құрылыс кешендері мен ашық кеңістіктер архитектуралық ансамбль құрады. Архитектурада эстетикалық, функционалдық және құрылмалық қасиеттер өзара тығыз байланыста болады.

Өзінің дамуында адамның ұдайы өзгеретінматериалдықмұқтаждықтарымен, ғылым мен техниканың жетістіктерімен байланыстыархитектураматериалдықмәдениеттің бір формасы болып табылады. Архитектурада қолданылатын ең негізді суреттеу құралдары - көлемдер пластикасы,ауқымдылық, ырғақ, тепе-теңдік, сонымен қатар түрдің сипаты мен жазықтық бетінің түсі.

Архитектуралық құрылыстар өнердің кез келген басқа түріндегі туындылар сияқты дәуірдің көркемдік стильін бейнелейді. Дүниежүзіне әйгілі сәулет құрылыстары және ансамбльдер елдің, қаланың (Египеттегі пирамидалар, Афинадағы Акрополь, Римдағы Колизей, Париждегі Эйфелева мұнарасы, Чикагодағы зәулім үйлер, Мәскеудегі Қызыл алаң мен Кремль және т.б.) нышаны секілді есте сақталады. Архитектура өзінің монументалды пішіндерімен адамдардың санасына ықпал етеді. Архитектураның көркемдік образында қоғамдық өмірдің құрылымы да, қоғамның рухани даму деңгейі де, оның эстетикалық идеалы да бейнеленеді. Архитектураның түпкі ойы архитектураның ауқымын топтастыруда, интерьер кеңістігін ұйымдастыруда, бөлшек пен бүтіннің тепе-тең қатынасында, ырғақтық құрылымында ашылады. Ғимараттың интерьері мен көлемінің үйлесуі архитектураның көркемдік тілінің өзіндік өзгешелігін сипаттайды. Ғимараттың сыртқы көркіндегі көркемдік шешім айрықша мәнге ие болады. Архитекторлар азаматтық тіршілік әрекеті үшін көркемдік ұйымдасқан кеңістікті құрады, ол өнерді синтездеуге арналған үйлесімді орта болып табылады. Архитекторлар азаматтық тіршілік әрекеті үшін көркемдік ұйымдасқан кеңістікті құрады, ол өнерді синтездеуге арналған үйлесімді орта болып табылады. ***Бейнелеу өнері*** — жазықтық жи- вопись пен графиканы, сондай-ақ көлемдік-кеңістіктік мүсіндеуді енгізетін пластикалық өнердің түрі. Қағидаға сәйкес, бейнелеу өнерінің туындылары негізінде пластикалық өнердің бейнелі емес түрлерінен (архитек¬тура, дизайн) айырмашылығы шынайлықтың танымал образы жатыр.

Алайда, абст¬рактілі өнерде бейнелеу мүлде жоқ. Бейнелі емес өнердегі туындылар керісінше, өте бейнелі болуы мүмкін (кебіс, саңырауқұлақ, кеме түріндегі үй; гүл, жануарлар, адам, үй-сағат түріндегі орындық немесе шырағдан, аңдар немесе құстар түріндегі декоративті ыдыстар, түсті кілем-ағаш, өрнекті сулықтар, гүлдер мен жапырақтардан соғып-созылған қоршауторларыжәнет.б.) Декаративтік және қолданбалы өнер бұйымдары бейнелі емеске қарағанда, бейнелеу өнеріне жатқызған дұрысырақ, өйткені олардың көпшілігі сюжетті немесе әшекейлі композициялармен безендіріледі. Сонымен қоса, олардың пішіні бейнелі (оған мысал жоғарыда келтірілді) бола алады. Бейнелеу өнері адамның рухани бейнесін және тұтас дәуірді, сюжет- тің психологиялық және эмоциялық мазмұнын жеткізеді. Бейнелеу өнеріндегі образдың көрнектілігі суретшіге өзінің бейнеленген оқиғаға деген қатынасын суреттеуге мүмкіндік береді.

Стильдер. Бағыттар жәнеағымдар. Мектептер. Бейнелеу өнерінің тарихы – стильдердің, бағыттар мен ағымдардың үздіксіз даму үрдісі, бірақ бұл жай қарапайым ілгерілемелі қозғалыс емес, шеберлік шыңына біртіндеп өрлеу. Өнердегі даму көркемдік тәжірибенің айқындалған жиынтығын және көркемдік ойлаудың талдамалы үрдісін күрделілендіруді білдіреді. Бұл шарықтаудың, құлдыраудың, тоқтаудың аса қиын жолы. Жаңа бағалы қасиеттерді тауып алу аса мәнді бір нәрседен біруақытта бас тартуды білдіреді. Ұлы есімдер және туындылармен байытылған кезеңдер жауһарды қалдырмайтын жылдармен алмастырылады. Туындының мазмұны оның сурет- тегі, гравюрадағы, мүсіндеудегі және басқадағы ресми іске асырудан ажыратылмайды, ол белгілі бір стильмен құрылады. Стиль арқылы бір туындыны екіншіден оңай ажыратуға болады. Ал ол үшін өнердің даму қарқынын, қағидаттар мен стиль тудырудың заңдылықтарын білу өте маңызды. Өнертануда осы түсінікке көптеген анықтамалар берілген. ***Стиль*** — бұл дәуірлердегі адамдар- дың өздеріне тән әлемді қабылдауын көрсететін көркемдік көрінісі. Онда көркем мәдениеттің тарихи және ұлттық өзгешеліктері қолданыс табады. Стиль суретшінің жеке шығармашылық деңгейінде де пайда болады. Стильді игеру – өнертанудың ең маңызды мәселесі. Бұл ретте туындының қайда, қашан және кім құрғанын дәл белгілеуге мүмкіндік беретін, салыстырмалы талдау әдісі кеңінен қолданылады. Әрбір тарихи стиль алдыңғы стильдерден дамып жетіле отыра, заңды түрде туындайды. Олардың арасында айқын шекара болмауы да мүмкін, ең бастысы – стильдің тарихи санатында көркемдік ойлаудың үздіксіз дамуы іске асуы керек. Бейнелеу өнері тарихының маңызды кезеңдері қайталанбайды және әрбір дәуірдің қол жеткізген жақсылары ұлттық және әлемдік өнердің жиынтықты тәжірибесіне кіреді. Бір тарихи дәуірде тура қарама – қайшы келетін идеялық құрылым, көркемдік стиль қолданыста болуы баршаға мәлім. Мәселен, XVII ғасырда классицизм және барокко, XIX ғасырда романтизм және реализм және т.б. Өңірлік көркемдік стильдердің атауы билеушінің есімімен (Людови¬к стилі XVI ғ.), ұлттық нышандары бойынша (италяндық маньеризм, орыс ам-пирі,неміс бароккосы), географиялық атаулары бойынша (жазудың помпейлік стилі, живописьтің мәскеулік стилі, графиканың петербургтік стилі), көркемдік бұйымдардың өндірілген орындары мен материалдары бойынша (майссен фарфоры, лимож эмалі) және т.б. бойынша туындады. Сонымен қоса, әрбір ірі шебердің атын жеке –дара стильдің атауы ретінде пайдалануға болады (караваджизм және басқалар). Тарихи тұрғыда туындаған көр- кемдік санаты (готика, барокко, ро¬ко- ко, классицизм және басқалар) секілді стильдің түсінігін суретшінің мақамын, қолтаңбасын білдіру үшін осы сөзді тұтынудан ажырату қажет. Өнертанушылар суретшінің стилін назарға ала отырып, «ренуа¬р әйелдері» және «левитан пейзаждары» түсінігін пайдаланады. Шығармадағы стильде өрнектелген суретшінің түпкі ойы ойлап табушы тұлғаға және оның туындыны құрған жерге және уақытқа байланысты келеді.

Суретшінің бейнелеу тілінің же- кедара өзгешелігін қарастыру кезін- де оның қандай көркемдік мәнерлілік құралды таңдап алатынын, қандай композициялық тәсілдерді қолданатынын, қозғалыс сипатын қалай жеткізетінін, сызық, дақ, сұлба, жарық немесе түсті – пішінді сомдай отырып, нені артықшылық көретініне назар аудару қажет. Суретшінің көңіл аударған стилі сюжетті таңдаудан, бейнеленетін құбылыстар мен адамдарды баян етілуінен көрінеді. Осының бәрі көбінесе суретшінің қолтаңбасы деп аталады, дегенмен, осы ерекшеліктерді оның шығармашылығындағы дара стиль деп атаған дұрысырақ болар еді. Шын мәнінде, осы стиль адамның мінезі мен өмірдің қалай өзгеруіне қарай уақытпен бірге өзгерістерге ұшырайды. Суретші үшін дәуірдің стилі архитектураның айқын бейнесі, аталған уақытты сипаттайтын тұрмыстың мәні, киімдер, құрал-жабдықтар ғана емес, сонымен қатар осы уақытқа тән басты бейнелеу заңдылықтарын түсінуі болып келеді. Стиль — мазмұнды және бейнелі элементтердің жиынтығы, оның көмегімен көркем туынды құрылады. Сонымен, бейнелеу өнерінде стиль деп сюжеттерді таңдау және үйлестіруді және кейіпкерлердің образды мінездемелері, композиция құрылымдары, кеңістікті жеткізу әдістерін, әрбір нақты туындыда жарық-көлеңкені және түстерді пайдалануды айқындайтын әдіс-тәсілдер түсіндіріледі. Стиль шегінде өзінің уақытында рухани біріктірілген, әлденемен туысқан, бірақ қандай да бір бағдарда басқадан елеулі ерекшеленетін көркем құбылыстар қолданылады. Оларды ағымдар және бағыттар деп атайды. Баяғыда тапқырлықпен ескерілгендей, бағыт «бағыттайды», ал ағым «ағады». Бағыт өнер тарихында саналы, ал ағым – стихиялық түрде туындайды. Көркемдік бағыт – бұл идеялы, бағдарламалы, теориялық тұрғыда ресімделген ағым. Көркемдік бағыт суретшілердің өзіндік өнерінің әдістері мен мақсаттарын бірдей түсінетін рухани жағынан жақындарды байланыстырады. Көркемдік ағымның түсінігі өте тар. Бағытқа қарағанда ол бағдарламалы тұрғыда ресімделмейді. Көркемдік бағыттардың ішінде көбі- несе әртүрлі ағымдар қолданыс табады. Бағыт стильден өз уақыты мен елінде көркемдік мәдениетке арналған жалпы норма болып табылмайтынымен ерекшеленеді, ол басқалармен бірге қатар, кейде ол дұшпан бағыттармен бірге дамиды. Мәселен, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Рембрандт секілді көптеген ұлы шеберлер өздерімен тұтас көркемдік бағыттарды бейнелейді. П.Пикассо бағыттарды ойлап тапты да өзі олардан шығып кетті. Өнердің даму тарихында бағыт шетелде ағартудың эстетикалық санатын қайта ойлау үрдісі (предроман¬тизм) жүрген кезде XVIII — XIX ғғ. қалыптаса бастады. XIX ғасырдың 30-40 жылдарында неміс өнерінде бидермайер (нем. Biedermeier, Bieder-maier пайда болды; бұл атау халық әнінің авторы атынан ойлап шығарылған, биязылығымен және ашық жүректігімен ерекшеленетін – ағым мінезді ұлттық нақыштарымен дәстүрлі қалалық салт пен бюргерлік тұрмысты бейнелеуге өнердің барлық түрлерін қатыстырудан қалыптасты. Көптеген бағыттар мен ағымдар талдамалы және дифференциалды: фовизм, кубизм, футуризм, экспрессио-низм, абстракционизм, сюрреализм және басқа үрдістер өнердегі күш салумен XIX ғасырдың соңында XX ғасырдың басында пайда болды. 1960—1970 жылдарғы кезеңде акционизм, поп-арт, тұжырымдамалық өнер және басқалар өте кең тарап кетті. Өнертанушылар реалистік дәстүрлермен тоқтатылған және шығармашылық әдістің негізді эксперименті болып саналатын, XIX соңы- XX ғасырдың бірінші жартысында өнер шеберлерін шығаратын мектептер мен қызметтерді, бүкіл жаңашыл бағыттар мен ағымдарды білдіру үшін «авангардизм» немесе «модер¬низм» терминін пайдаланды. Авангарда өнерінде ағым мен бағыт тығыз қабысқан. ***Көркем өнер мектептері*** өзімен шеберлерді жалпы теориялық, шығармашылық немесе оқу бағдарламалары негізінде ұйымдастыру-шылық немесе шартты біріктірулерді ұсынады. Мектептер айқындалған көркемдік бағыттар шеңберінде қалыптастырылады . Олар көбінесе қандай да бір мекемелердің негізіне құрылады. Мәселен, «орыс академиялық мектебі» - осы атаумен әдетте 1757 жылы Петербургте құрылған, Суретшілер академиясымен байланысты суретшілер аясын көрсетіп тұр.

Мектептер ұлттық (итальян мектебі), өңірлік (вене¬циандық немесе флорентиялық мектептер) түрінде болады. XVIII ғасырда итальян суретшілерінің көпшілігі барокко шегінен шықпады, бұл ретте жер бетіндегі сезімдік толықтық пен әсемдікті сезінудің көркемдік көрінісін тапқан, живописті венециялық мектебі айрықша орынға ие болды. Флорентий живопись мектебінің негізін салушы Джотто болды, ол діни тұрғыда және көп пішінді композициямен пластикалық нанымды және өмірлік ақиқаттылықты жеткізуге тырысты. Джоттоның ізбасарлары (Таддео Гадди, Мазо ди Банко және басқалар)оның шығармасының тек сыртқы тәсілдерін ғана қабылдады. Мектептер аса көрнекті шеберлердің айналасында пайда болады және оның оқушылары мен ізбасарларынан құралады. XVII ғасырда голланд живописінде бірнеше живопись мектептері жұмыс істеді: Ф. Хальс — Гарлемде, Рембрандта ван Рейн — Амстердамда, К.Фабрициус және Я. Вермер — Дельфтада. XIV ғ. XVI ғасырдың басында мәскеу мектебі деп аталатын көне русь өнерінің басты өңірлік мектептері құрылды және қарқынды дами бастады. Ақ тасты шіркеу мәскеулік түрі влади¬миро-суздальск мектептерінің дәстүрлері негізінде туындады. А. Рублевтің иконопись мектебі Дионисия шығармашылығына және қолданбалы көне русь өнерінің туындыларына айрықша ықпал етті. Иконопистің строгановск мектебі шығармашылығы қағидаттары мен суретшілік мақамдары жақын орыс суретшілерін біріктірді. Орыс көркем суретшісі А. Г. Венецианов өз мектебінің негізін XIX ғасырдың екінші жартысында салды. XX ғасыр өнер тарихының кезекті, ерекше елеулі тарауын аяқтады. Алда – жаңа көркемдік ашылымдар және үміттер күтіп тұрды.

1-бөлім

АЛҒАШҚЫ ҚАУЫМ ӨНЕРІ

Алғашқы қауым өнері деп алғашқы қауымдағы өнерді айтады, яғни Homo sapiens пайда болуынан бастап топтық қоғамның пайда болуына дейінгі кезең. Алғашқы қауым өнері көптеген мыңжылдықтарды қамтиды: палеолиттің (көне тас ғасыры, б.э.д. 35—10 мың жылдық) ертедегі немесе жоғары кезеңдерін, мезолит дәуірі (орта тас ғасыры, б.э.д. 10 — 5 мың жылдық), неолит (жаңа тас ғасыры, б.э.д. 5 — 3 мың жылдық), қола дәуірі (б.э.д. 3 — 2 мың жылдық) және темір дәуірі (б.э.д. 1 мың жылдық). Палеолит кезеңдері археологиялық қазбалардың орындарымен аталды. Адамзаттық даму дәуірлері Жердің әртүрлі орындарында уақыт бойынша сәйкес келмейді.

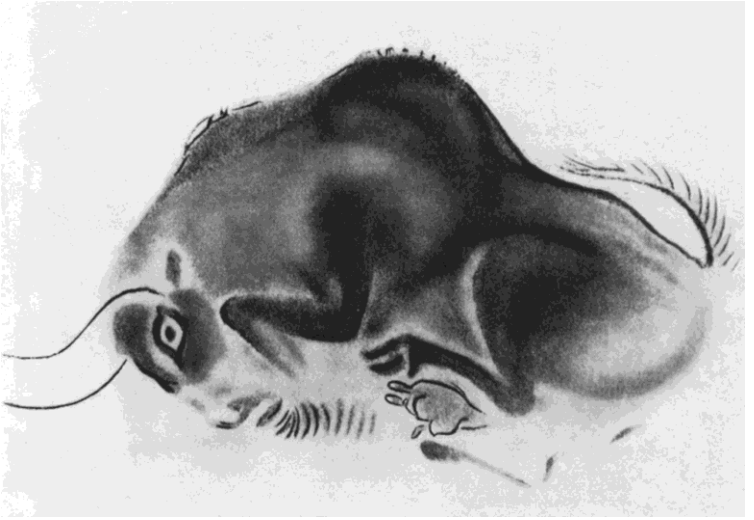
«Алғашқы қауым өнері» термині оңайлатылған, деңгейі төмен өнер дегенді білдірмейді. Керісінше, ерте азаматтық кезеңде құрылған туындылар тек қана таңдандырып, тәнті етеді. Осы кезеңде өнердің бүкіл негізгі түрлері: живопись, графика, мүсіндеу, де-коративтік-қолданбалы өнер, ар¬хитектура пайда болды. Бейнелеудің екі басты тәсілі нақты айқындалды: ре¬ализм, заттай қолдану және шарттылық, белгіленген мақсаттарға қол жеткізу үшін затты өзгерту. Алғашқы қауым өнерінің пайда болғаны туралы тек XIX ғасырдың екінші жартысында, шағын мүсіндер, сүйекте немесе таста, үңгірлердің қабырғаларында жеке суреттер тапқан кезде белгілі бола бастады. Алғашқы қауым өнерінің ескерт- кіштері (туындылары) жер бетінің әртүрлі орындарынан табылды, өйткені палеолит соңында бүкіл құрылықта немесе өмір сүруге жарамды жер телімдеріне адамдар жайғастырылды.

Алғашқы қауым адамдарының ең басты істері жеуге жарамды өсімдіктер жинау, ірі аңдарды – бизон, түкті мүйізтұмсық, мамонт, үңгір аюлары, жабайы жылқы, бұғы, қабан аулау болды. Палеолит дәуірінің соңында адамдар еңбектің әртекті құралдарын дайындады, өздеріне үй жасады, сүйектен жасалған инелермен киімдер тікті. Материалдық мәдениеттің кемелденуі бірте-бірте, кезең-кезеңмен жүрді. Бұл қатынаста жоғары палеолит адамы заманауилық көзқараспен алғанда дамудың қарадүрсін сатысында болды, ал өнердің дамуы мүлде басқаша қадам басты – алғашқы қауым адамдары қазіргі уақытта ғажайып жаратылған туындылар болып саналатын туындылар жасады. Неліктен өнер тым ерте және осындай жетілген нысанда пайда болды? Оның бастапқы даму жолы қандай болды? Қазіргі уақытта біздің алғашқы қа- уым өнері деп атайтын өнер адамның бірыңғай өмір тіршілігінің бір бөлігі ретінде пайда болды, ол еңбек пен қарым-қатынас, қоршаған ортаны тану мен өзін-өзі тану, дуалау әдет-ғұрпы мен көркем өнер ажырамастай біріктірілді. Алғашқы қауым өнері синкреттік сипатты иеленді – өнер, мифология және дін бір-бірінен ажыратылмады. Заманауи түсінігі бар суретшілер, яғни өнермен кәсіп ретінде айналысатын адамдар, әрине, болмады. Суреттерді сол көркем өнерге деген біршама қабілеті бар аңшылардың өздері жасады. Алғашқы қауым өнірінің ең маңызды ерекшелігі адамның табиғат күшіне, қоршаған әлемге тәуелділігін бейнелеген аңдарға айрықша қызығушылығынан тұрды. Шынында, адамныңобразыондаерекше орынды иеленді, ал соңғы кезеңдерде көп жағдайларда, жетекші орынға жайғасты. Алайда, алғашқы қауым өнерінде адамды толық бейнелеу адамның орталық рөл атқаруы кейінгі дәуірдегі өнермен салыстырғанда ерекше маңызды мәні болмады, ал қалғандардың барлығы қимыл-әрекет өрбитін аяда қалып қояды.

Сол алғашқы дәуірлерде өнердің көптеген түрлері пайда болып, жетілді, бірақ бейнелеу өнерінің кейбір туындылары ғана көп мыңжылдықтар ішінде сақталып, осы күнге дейін жетті. Алғашқы қауым өнеріне: барельефті, үңгірлердің қабырғалары мен күмбезінде кон¬турлы және көп түсті суреттер; тас пұттар, мүсіндер мен бедерлі тақтайлар, гравирленген және көркем суретті бейнелер; үлкен тастардан жасалған алыптас құрылыстар; сүйек пен мүйізден жасалған бедерлі бұйымдар; әртекті түрде көркемделген ыдыстар, әшекейлер және тағы басқалар енгізілді. Бастапқыда таңбалы суреттер, мәселен, алақан ізтаңбалары және «түтік кеспе»
- шикі балшық немесе тасты қатты кескіштер бойынша саусақпен жүргізілген, әртекті өрімді сызықтар пайда болды. Мүмкін, адам өзінің қолымен қалдырылған «іздерден» жануарлардың аяқтары мен тырнақтарынан қалған іздердің ұқсастығын көрсе керек, өзінің «іздерімен» аңдарды жеңуге қабілетті екенін таңбалық тұрғыда нақтылағысы келді, сол себепті адам жануарлардың бейнесін жасауды үйренсе де, қолының таңбасын қалдыруды тоқтатпады. Аңшылықтың уақыт өте келе дамып жетілуімен жануарлар мен адамдардың пішіндері айқын бейнелене бастады. Неолит дәуірінде жер кәсібінің пайда болуымен суретті хат жетіле бастағандықтан, жартастағы бейнелеу өнері жойыла бастады. Салттық-дуалы мәні бар әшекейлі өнер гүлденді, ол заттарды әшекейлеу үшін кеңінен қолданыс тапты. Қола дәуірінде картаны еске түсіретін, жыртылған алқаптарды, жалғыз аяқ жолдарды, үйлерді, мал жайылымдарын ажыратуға болатын суреттер пайда болды. Жартастағы көркем суреттерден бес негізгі сарынды: адамдардың пішіні, жануарлар, еңбек және қару құралдары, жергілікті суреттер, нышандар мен идеограммалар – қайталанатын таңбаларды (нұсқарлар, таяқшалар, дөңгелектер, айшықтар, нүктелер және басқалар) бөліп көрсетуге болады. Бұл суреттер тек бояумен ғана емес, ойылып салынды. Тағы да бір ерекшеліктер қатарын айта кетейік: жеке кескінді бейнелеген суреттер өте сирек кездеседі, өсімдіктер, гүлдер, жемістер мен табиғат көріністері мүлде жоқ. Байырғы аңшыларда жануарлардың ең сүйікті жұптары салынған суреттер: Еуропада бизон — ат, Африкада піл-керік кездеседі. Кей кезде ашық жарларда немесе киелі үңгірлерде әртүрлі дәуірлердің суреттерін салу болған. Ал кей жерлерде ескі суреттерге әлі де табынады және «аздап жаңаланып» келеді.

ПАЛЕОЛИТ ДӘУІРІНІҢ ӨНЕРІ

Ең тамаша ашылу 1879 жылы Испанияның солтүстігінде кіру жолы ертеде жабылып қалған Альтамир үңгірінен табылды. Мұндажануарлардың көптеген түрлі-түсті бейнелері табылды. Үңгірдің залы 280 м дейінгі ұзындыққа созылып жатыр. Олардың ішіндегі ең атақтысы – Жануарлар залы. Тірі және өлі бизондардың, өгіздердің, еліктердің, жабайы жылқылардың және қабандардың бейнелері қабырғалар мен төбелерге жағалай салынған. Көп жағдайда өлшемі 2,2 м дейін баратын жануарлардың мүсіндері жобамен, жалаңаш қабырғаға, дөңес жерлерге жосамен, ағаш көмірімен бейнеленген,кей жерлері ойылып салынған. Қоңыр және қара түстер алуан түрлі реңктер береді, сонымен қатар, ертедегі суретшілер жарық-көлеңкелі үлгілеу пішіндерін арттыруға мүмкіндік беретін жартастың жазықтық бетінің бедерлі шығыңқы жерлерін епті пайдаланған. Жануарлардың қозғалысы, олардың терісінің сипаты айрықша дәлме-дәл жеткізілген. Өкінішке орай, уақыт өте келе көптеген суреттар қарайып кеткен. Альтамир үңгіріндегі төбеде салынған суреттердің бірінде бизонның алып бейнесі түсірілген. Бұл20мыңжылғажуықсуреттекконтурлы ғана емес сонымен қоса көлемді болып келеді. Ол айқын, батыл сызықтармен, бояудың ірі дақтарымен үйлесімде орындалған. Бизон өмірінің тұтқыны, оның кернеп тұрған бұлшықеттерінің дірілі, қысқа мықты аяқтарының беріктігі сезіледі, жануардың алға қарай басын иіп, мүйізін қадап ұмтылысқа дайын екендігі байқалады. Жоқ, бұны қарапайым живопись деп атауға болмайды. Мұндай «шынайы шеберлікке» заманауи суретші-анималист те қызығушылық танытар еді. Құздағы салынған және ойып өрнектелгенаңдардыңсуреттеріменқатар,



Бизонның бейнесі. Альтамир үңгірінің төбесіндегі өрнек.
Испания

Альтамир үңгірінде адамның денесін қашықтан еске түсіретін көптеген сызбалы суреттер де кездеседі. Тастағы жазулар ғалымдарды қатты таңқалдырды, бастапқыда олар жасанды деп жарияланды: осындай бейнелерді алғашқы қауым адамы салды дегенге ешкім де сенбеді. Алайда, әлемнің әртүрлі елдерінде жазулары бар үңгірлердің ашылуы бірінен соң бірі табылып жатты, сол себепті барлық күмән да жойылды. Әдетте, суреттер үңгірлердің дымқыл, қараңғы түбінен табылып жатты, оларға жету оңай болмады – жіңішке дәліздермен, құдықтар, жырақтар арқылы өту керек, көбінесе еңбектеп, тіпті жерасты өзендері мен көлдері арқылы жүзіп өтуге тура келді. Қазіргі кезде Францияның өзінде осындай жүзге жуық үңгірлер табылды, солардың ішінде ең әйгілісі Ласко үңгірі. Біздің елдің аумағында Оңтүстік Оралда Капов үңгірі ерекше танымал, онда 1959 жылы қызыл бояумен орын- далған отызға жуық жануарлардың су- реттері табылды, өкінішке орай олар- дың кейбіреулері нашар сақталған. Жазулар мен бедерлер ондаған, жүздеген метрлерді немесе қабырғалар мен жартастардың бірнеше шақырымдарын алып жатты. Жануарлар бейнесінің өлшемдері 10 см-ден бірнеше метрге дейін өзгереді. Мәселен, Капов үңгірінде 44 см-ден 1,12 м дейінгі өлшемді мамонттар, аттар, мүйізтұмсықтар кездеседі; Альтамир үңгірінің төбесінде заттай өлшемдегі бизондардың суреті салынған, ал Ласко үңгірінде 4-6 метрлі өгіздің бейнесі бар. Бейнелер табылған орындар киелі деп саналды, онда аңшылықпен және алғашқы қауымның өмірімен байланысты дуалы әдет-ғұрыптар жасалды. Аңшылыққа сәттілік әсер етуі үшін, адам наным-сенімдерге жүгінді. Алғашқы қауымдағы аңшылар жануарлардың суретін сала отырып, оларды өзіне тарта алатынына сенді, ал олар аңға қадалған садақтың суретін салса, аңды өлтіруге жәрдемдеседі деп ойлады. Бейнелерді салу алдында күрделі рәсімді әрекеттер жасалды, ол би, ән салу, аспапты музыка, пантомима элементтерімен ұштастырылды. Ерте полиолит дәуіріндегі суреттер шеберлігімен ғана емес, сондай-ақ орындау еркіндігімен, жануарлардың мінез-құлығын түсіне білумен таңқалдырды. Алғашқы қауым аңшылары үшін жануарлардың қылықтарын білу өмір мен өлім мәселесі болып табылды, осы білімге қарай амандық пен тудың тіршілік етуі тәуелді болды. Сондықтан, аңдардың өміріне терең ену, олармен ойша қосылу тас ғасыры адамының айрықша психологиялық мақамын көрсетті. Өзінің руындағы алғашқы «театр әрекеттері», дуалы ресімдерде, аңдар адамның кескін-келбетімен және керісінше бөлініске түсті. Аңдарды әр түрлі кейіпте, қозғалыста бейнеледі: олар жүріп келе жатыр, шауып келеді, шайқасып жатыр, шөп жеп жатыр. Олардың бастары көбінесе артқа қараған күйінде бейнеленген, ол артынан аңшылар қуып келе жатқандай кейіпті байқатады. Алғашқы қауымдағы адамдар әдет-ғұрыппен байланысты жазуларда, бедерлерде және нақышталған бейнелерде аңдардың белгілі бір келбеттерін: қорқынышты, сақтықты, қаһар шашуды, қауіпті, таңқалуды, құмарлықты, байсалдылықты, татулықты көрсете білді. Суреттер бір түсті бояумен ғана емес, бірнеше түспен орындалды, ол көлемге ие болды, сонымен реңке көшуге көмектесті. Ғибадатхананың қабырғаларында аңдардың суреттерін салған кезде, адамдар ол жерде басқа да көптеген жануарлардың суреттері салынғанына назар аударма- ды: ең бастысы аңшылар рәсімді әдет-ғұрыпты бастар алдында, өзінің суретін салу маңызды еді. Сондықтан, суреттер бірінің үстіне бірі салынды да, кей кезде мүлде қоюланып кеткендіктен ештеңені айырып тану мүмкін болмады. Мүмкін, осындай баттастырудың өзіндік бір мәнісі де болған шығар, сиқырланған аңдардың санын арттыруға болады деп үміттенген болар.

Кей кезде аңшылықта өлтірілген немесе жараланған жануарлардың сюжеттері де кездесті. Мәселен, Ласко үңгірінде найза шаншылған бизонның жанында, өлімші болып жараланған жануарды өлтірген аңшы суреттелген. Адам аңға қарағанда қатты сызбалы түрде бейнеленген. Бет-пішіні ұзын құс тұмсығымен бейнеленген, бұл аңшының бетпердесі болуы мүмкін. Адамның қасында құстың кескінімен әшекейленген найза-металл жатыр. Алғашқы қауым адамдарының дуалы әдет-ғұрыптары тек аңдарды жеңуге ғана бағдарланбады, сондай-ақ жануарларды көбейтуге де бағытталды. Шынында, үңгірдегі суреттерде ұрпақ күткен аңдардың суретін бейнелеу жиі кездесті. Бұл суреттерде адами кескін-келбеттердің бұғы, бизон, мамонт, ешкі, әртүрлі құстар секілді аңдармен үйлесімділікте, оғаш салынған суреттердің айрықша тобы пайда болды. Мүмкін, құбыжық – бұл аңның терісін киіп алған адам, немесе ойдан құрастырылған нышандар. Адамның өзі палео¬лит дәуіріндегі өнерде жануарларға қарағанда өте кішкентай түрде көрсетілген. Көбінесе бұл шағын өлшемді әйелдер мүсіні(2 -ден 20 см-ге дейін), олар «палеолиттік Венералар» атауына ие болған. Олар Жерорта теңізінен Байқалға дейінгі әртүрлі орындардан табылды. Көптеген мүсіншелер жалпы түрде жасалған, қолдары мүлде көрінбейді, бет-кескіндері де айқын емес, орның орнына бала туу, шығару және қоректендіруге қатысты дененің бөліктері ұлғайтылып бейнеленген. Әйелдер сымбатын бұлай түсіндіру олардың сиқырлы мәнімен ұғындырылады: олар ұрпақ әкелу мәдениетімен, ұрпақты жалғастыру туралы қамқорлықты игергенін, алғашқы қауым қоғамының өсуі, дамуы және жетілуін білдіреді. Мұндай мүсіншелерді шұңқырлардан күтіп-баптап жабылған түрде табылып жатты. Алайда, сол уақыттағы әйелдердің бейнелері осындай әсіреленген образдармен ғана шектеліп қоймады. Табылған әйел мүсіншелерінің арасында әдемі сымбатты әйелдердің мүсіншелері де кездесті. Олардың кейбіреулерінде көздері, аузы, шаштары және басына былғары капюшонды комбинезонды еске түсіретін киімдері де болды. Ең атақтысы Ангара жағалауындағы Буреть көне орыс ауылының маңынан табылған «Былғары комбинезондағы Венера» мүсіншесі еді. Палеолиттік суреттердің көпшілігі дуалау мақсаттары үшін арналған, алайда, ол олардың өнердің ақиқат туындылары болып табылмайды дегенді білдірмейді. Орындау шеберлігі, образдың пластикасы, аңдардың мінез-құлықтық белгілерін таңдау және жиынтықтау қабілеттігі, қимыл-қозалысты жеткізе білуі – осының барлығы кейінгі палеолит дәуіріндегі көркемдік шығармашылық туралы айтуға мүмкіншілік береді. Тамақ табу және ұрпақ жалғастыру туралы қамқорлықпен қатар адамдар сол заманның өзінде сұлулық сезімдерін меңгерген, оны өздерінің тұрмыс-тіршілігіне, өздерінің кейінгі өміріне енгізуге тырысқан. Еңбек қарулары және қарулану, әртүрлі құрал-жабдықтар барлық мүмкін бейнелермен және ою-өрнектермен безендірілді, сондай-ақ бейнелердің мінез-құлықтары пішіндерімен үйлесімде қолданылды. Мәселен, найзаларды ұшы әдетте, пішіндермен немесе жануарлардың бастарымен аяқталды. Жануарлар түрінде табиғат, аспан мен жер сұрапылдары көрсетіле бастады. Күн мен аспан құстарды, суды кейіптеді, ал жерасты тіршілігін жыландармен байланыстырды. Ою-өрнектер адамдардың әлем туралы түсініктерін шартты түрде білдіруге көмектесті. Алғашқы қауым адамдарының өмірінде өздері жасаған әшекейлер: басқа тағатын шеңберлер, алқалар, бай ою-өрнектермен безендірілген білезіктер, әртүрлі салпыншақтар ең маңызды орынды иеленді. Әшекейлер үшін көбінесе жануарлардың сүйектері мен тістері, тамаша теңіз қалқандары қолданылды.

МЕЗОЛИТ ДӘУІРІНДЕГІ ӨНЕР

Мезолит дәуірінде бейнелеу өнері мүлде өзгерді. Бұл уақытта жазулар мен иероглифтар, қағидаға сәйкес, ашық жерлерде, жартастарда орындалды. Мұндай орындар Испанияда, Кавказда, Орта Азияда, Африкада 50-ге жуық табылды. Палеолит дәуіріне қарағанда айырмашылығы адамдарды және олардың қимыл-әрекеттерін бейнелеу өте жиі кездесті. Жазбаларкөппішіндікомпозициялар-ды: ресімді әрекеттердің көрінісі, аңшылар және қаруланған қақтығыстар, аңды қуу, жаңбыр шақыру, темір-терсек жинау және т.б. бейнелеп көрсетеді. Адамдардың және жануарлардың кескін-келбеттері тұтас мүсіншемен, қызыл немесе қара бояумен берілді, олардың өлшемдері де әртүрлі келді, кейде 75 см дейін жетті. Кейбір композициялардың ай- тарлықтай үлкен өлшемі болды. Мыса- лы, Испаниядағы «Үлкен фриз» құра- мына жүзге жуық адамдардың және ондаған жануарлардың суреті кіргізілген. Суреттерде, әсіресе, адамның суреттері стильде, сызбалы түрде, кейде таңбаларға үйлесімде бейнеленеді. Бұл қарқындылықты, ырғақты күшейтуге мүмкіндік береді. Жеңіл, ұзартылған садақтар жүгіріп бара жатқан бұғыларды атқылайды, тіршілік үшін жанталасқан бейнелер бір-біріне қарай ұмтылады.

НЕОЛИТ ДӘУІРІНІҢ ӨНЕРІ

Тас ғасырының соңғы неолит дәуірі аңшылықтан мал өсіру және жермен айналысуға біртіндеп көше бастағанын көрсетеді. Адам топырақты күйдіруді үй- ренді, яғни алғаш рет табиғатта бол- маған материал жасап шығарды. Қыш бұйымдарды дайындаудың ерекше маңызды рөлі болды, ол неолит дәуірінде кеңінен тарады. Оны кейде қыш ғасыры деп те атайды. Мал өсіру, теріні өңдеу дамыды. Тас құралдарын дайындау кезінде адамдар сүргілеуді, егеуді, ажарлауды қолдана бастады. Көркем сурет шығармашылығына әртүрлі табиғат жағдайлары және оларға тән өмір тіршілігі ықпал етті. Өнер естеліктері өткен дәуірмен салыстырғанда айтарлықтай өзгерістерге ұшырамады. Кавказдық пет¬роглифтер(тасқа ойып салынған немесе ажарланған суреттер) адамзат сымбатын өзгеше стилде бейнеледі: қайықтағы адамдар тек сызықтармен белгіленді. Бейнелер сипатының осындай өзгерістері алғашқы қауымдық реализмді, Альтамир және Ласко үңгірлерінде табылған жазбаларды жойды, дамудың жалпыға ортақ заңдары пайда болды: айрықша маңыздылары сақталып, керексіздері жойыла бастады. Адам ойлауы жақсарды, күрделі құбылыстарды бейнелей алатын болды. Мүмкін, адамдардың немесе жануарлардың «ұқсас» бейнелеріне иланға келмейтін сенімдер әлсірегендіктен схематизм пайда болды, алғы қатарға қарым-қатынас, оқиға туралы айта білу шықты. Осыдан пиктография — суретті хат бастау алады. Солтүстік аудандарда олар неолит дәуірінде мезолит пен палеолит дәуіріндегі туындылардың өзіне тән қасиеттері, көптеген нақыштары табылды. Мәселен, Сібір петроглифтері дәл осы палеолиттік салт-дәстүрді жалғастырады: мұнда жануарлар, әсіресе бұландар көптеп кездеседі. Олар реалистік тұрғыда, мінез-құлықтық ерекшеліктерін дәл жеткізе отырып орындалған. Адамдардың бейнелері өте сирек кездеседі, және олар тек сызба түрінде ғана бейнеленген. Көп пішінді көріністер мүлде жоқ.

Сібірде және Оралда айрықша сипатта ие болған ұсақ пластикті туындылар – аюлардың мүсіндері, бұланның басы түріндегі саптар, әртүрлі бойтұмарлар табылды. Бірегей ескерткіштердің бірі суда жүзген құс пішініндегі ағаштан жасалған ожау болып табылады. Ол жертезекте болғандықтан, осы күнге дейін сақталып қалған. Скандинавия, Ақ теңіз жағалауы және Онежский көлі петроглифтері арасында аңыздық сипаты бар күрделі композициялар ерекше көзге түседі. Бұл бұландарды, бұғыларды, ірі балықтарды аулау аңшылығынан көріністер, ескекті қайықтың, шаңғыдағы аңшының бейнелері. Суреттердің Сібірде табылған бейнелерден айырмашылығы сызбалармен салынуы, бірақ олар әртүрлі келеді, көбі қызықты нақты түрде көрініс тапқан. Неолит және одан кейінгі уақыттағы жартастағыөнер ескерткіштерікөпжерлерде: Испанияда және Португалияда, Франция мен Италияда, Ан¬глия мен Германияда, Африка мен Австра¬лияда кездеседі. Бейнелер тек жартастарда және үлкен тастарда ғана емес, сондай-ақ табыт беттерінде орындалды. Суреттер арасында, адамдар мен жануарлардың, қайықтар мен доңғалақтар пішіндерімен, жегілген аттар немесе өгіздермен бірге, шеңберлер, шиыршықтар, айшықтар, жартылай ай мен басқа да көптеген нышандар, таңбалар көп болды. Бұл бізге адамдарда күрделі мифология мен әртекті табиғат алапаттарына табынушылықтың болғаны туралы айтады. Бүкіл әлемге айрықша әйгілі, су- реттер мен фототүсірілімдер арқылы жасалған жүздеген түрлі-түсті көшір- мелер Тассилин-Аджер Сахарасының таулы аймақтарының жазбасы пайдаланылады. Бұл аудан тарихқа дейінгі өнердің ең зор «мұражайы» деп танылған, дегенмен әлі күнге дейін оның тек кейбір учаскелері ғана зерттелді. Суреттер Сахараға орналасқан көптеген аңшылық және мал өсіруші тайпалардың ұрпақтарымен орындалған, ол кезде бұл жер бай жануарлар әлемімен гүлденген аймақ болған екен. Бұл кезеңдегі суреттерде бірнеше артықшылықтарымен қатар жануарлар әлемінің тіршілігіне ұқсас көптеген мүсіндер кездеседі, оларға: жәндіктер тәрізді адамдардың кескіндері; скафандраның еске түсіретін киімдегі, антенналы дулығадағы адамдар, ұсақ ақ торлармен штрихталған, ақ гүлдер өсіп жатқандай контурлы бетперделі мүсіндер; «Мүйізді әйел құдайы» - егін шаруашылығының құдайы немесе құдай әйелдің үлкен бейнесі. Антенналар мен скафандра дулығалары әдетте себеттер мен бетперделерді сызуды білдіреді, бірақ көптеген басқа образдар әлі де жұмбақ күйінде қалып отыр. Мәселен, қолын көкке көтеріп жалбыранған, айналасында домалақ басты мүсіндер құлшылық жасап жатқан «Ұлы құдайдың» алып мүсіні. Біздің д.д. 4-ші және 3-ші мыңжылдықтар арасында Тассилин-Аджерде тайпалармалшаруашылығыменайналысады. Бақташылардың жазбаларында күнделікті өмір тіршіліктерінен әртүрлі тірі көріністер, өгіздердің үлкен жайылымы, соғыстар, аңшылық, дәнді-дақылдарды жинау көріністері кездеседі. Барлық алғашқы қауым өнерінде бұл жазбаларда адамдардың денесі айрықша айқын, анық көрсетіледі. Кейінгі кезеңдерде, адамдардың тұрмыс тіршілігне алдымен аттар, кейін түйе кірген кезде жазбалар біртіндеп құрғақ геометриялық таңбаларға дейін жеңілдетіп көрсетіледі. Африкада неолит дәуіріне жататын жартастағыөнер, ағашқықауымнышандарын сақтап қалған, тайпаларда ұзақ уақыт жалғасын тапты, мұндай континенттің оңтүстігінде тұратын бушмендер жазбасы: б.з.д. 2 мың жылдықта және б.з. 2 мың жылдығында мал шаруашылығы ерекше кеңінен жайылған суреттер кездеседі.

Еуропада жартастағы жазбалар жаңа тас ғасырында мүлде жайыла бастады. Мұнда балшықтан жасалған ыдыстарды дайындау және безендіру, және ұсақ пластика дамыды да кеңінен қолданысқа енгізілді. Ыдыстарды көзелік шеңберлерді қолданбай-ақ жасады. Ыдыстардың қабырғаларын әртүрлі тәсілдермен: бояумен, жапсырумен, тесумен, шұңқыр жасаумен, тереңдетілген сызықтар және штрихтармен орындалған өрнектермен және бейнелермен безендірді. Ою-өрнектер геометриялық элементтерден, сызықтардан, жолақтардан, шиыршықтар мен айшықтардан, жануарлар мен адамдардың стильді пішіндерінен құрылды. Ою-өрнектер тек ыдыстарды безендіру үшін ғана қолданылмады, сонымен қатар, олардың көпшілігі адамдардың әлем туралы ойларын, сиқырлы наным-сенімдерін білдірді. Мысалға, неолит дәуіріндегі бейнелерде свастика қолайлы, бақытты нысанды білдірді. Нақыштарды құруда ертедегі адамдардың тәртіпке, тепе-теңдікке, ашықтыққажәнебіруақыттаырғақсезімін, симметрия, үйлесімділікке, эстетикалық сезімдерге ұмтылысы пайда болды. Ұсақ пластика арасында әлі де ұрпақ жалғастыру мәдениетімен байланысты әйелдердің мүсіншелері кездеседі. «Палеолиттік Венерамен» салыстырғанда олар айрықша, сирек кездесетін бейнелер еді. Сонымен қатар, неолит дәуіріндегі көптеген мүсіндерде сұлулыққа деген ұмтылыс қатты байқалады.

ҚОЛА ДӘУІРІНДЕГІ ӨНЕР

Қола дәуірінде адамның ойлары мен сезімдерін бейнелеудің жаңа нышандары – тасқа салынған пластика және діни сәулет өнері пайда болды, Сонымен қатар, декаративтік-қолданбалы өнер де қарқынды дамыды. Өндірістің өзіндік жеке салалары ретінде құймалар, ұсталық істер жетілді, кейін көзелік, ал одан соң тоқыма өнері елеулі қарқындады. Адамдар пайдаланған ең алғашқы металл алтын, күміс және мыс болды. Бірақ олар таза күйінде еңбек құралда- рын дайындау үшін жарамсыз болды. Кейін олар қола алуды үйренді (қалай- ымен қосылған мыс құймалар) – соның құрметіне қарай қола дәуірі келіп жетті. Металлды пайдалану адамзаттық дамудың келесі кезеңдерін анықтады. Қоладан ұрыс құралдары мен балта- лар, қанжарлар мен найзаның ұштарын, рәсімдік ыдыстар (ритондар) және барлық мүмкін әшекейлер: қаптырмалар, белбеулер, білезіктер, сырғалар, жүзіктер, шеңберлер, тігілген түйіндіктер дайындала бастады. Металлды өңдеудің барлық техникалары: тағалау, балқыту, шеку, нақыштау өте жылдам игерілді. Осы техникалардың көмегімен қоладан жасалған бұйымдар алуан түрлі өрнектермен және бейнелермен безендірілді, ұсақ пластикалы заттар жасалды. Барлық қоладан жасалған бұйымдарды дайындау және әшекейлеу кезінде ең басты бейнелеу сарыны ретінде жануарларды бейнелеу жалғасын тапты, олардың алда айтылып өткендей нышандық, дуалы мәндері әлі де күшін жоймады. Аңдардың пішіндері әртүрлі бейнеленді, ол бейненің белгіленуі мен мінез-құлығына байланысты болды. Майкопқа таяу қорғанда балдахинді қолдайтын садақтарға бекітілген алтын мен күміс жалатылған өгіздердің мүсіншелері және балдахинге тігілген арыстан және өгіз түріндегі алтын шатыралар табылды. Бұл бейнелер тасқа салынған-реалистік стильде жасалды.

Жануарлардың мүсіндері қандай да бір заттарды безендіру үшін қолданылған кезде, бейнелер заттың пішініне бағынды және декаративті түрде жалпыланып өрнектерге айналды. Мұндай нақышталған суреттер кавказдық қола ыдыстарда, белбеулерде, балталарда өрнектеліп, оларға қандай да бір әсемдік сыйлады. Көсем билікті пайдалана бастады және айрықша құрметті иеленді: оған құдіретті күшті иеленуші ретінде қарады. Ол қайтыс болған кезде, оның табытын қорғанға көмді.

Кейбір жерлерде, мәселен, Причер-номорье даласында қорған астына мола қасындағы ескерткіштер ретінде антропоморфты стела (солай аталатын тас әйелдер) орнатты. Қорғандар сол дәуірдің ең негізгі мәдениет көздері және көркемдік құндылықтарына айналды, мұнда табытпен бірге сан алуан түрлі заттар сақталды. Қорғандардан басқа қола дәуірінің типтік құрылыстарына мегалиттік (мегалит гр. me- gas — үлкен және lithos — тас) құрылыстары, діни-наным мәдениетімен тығыз байланыста қолданылды. Мегалиттердің үш түрге: менгирлер, дольме¬ндер және кромлехтер деп бөледі. Менгирлер (бретондықтан men — тас және hir — ұзын) — бұл әртүрлі биіктіктегі (1-ден 20 м дейінгі) тік қойылған тастар. Олар кейде жонып тегістелген, бедерлі ою-өрнекпен көмкерілген болуы мүмкін, кейде адамның немесе жануардың басымен аяқталуы не болмаса тұтас құлпытас мүсіні секілді орындалуы мүмкін. Менги¬рлер, мегалиттердің басқа түрлері сияқты, Еуропаның, Азияның және Африканың байтақ аумағында кездеседі. Оларды әдетте басына, кей кезде олар параллель қатарлармен 2-3 км (Франция)дейін созылып жатты, кейде жатақтардың орталығы болған. Мүмкін, менгирлер ұрпақ жалғасы нышаны ретіндегі ұрпақтың нысанын, жайылымдар мен бұлақ көздерінің күзетшісі немесе сән-салтанат орнын білдірді. Дольмендер 1 (бретонша tol — үстел және men — тас) — тік тұрған және үстінен тағы бір тақтамен жабылған ірі тасты тақталардан жасалған құрылыс. Пішіні жағынан олар көпқырлы немесе домалақ болды. Тақталардың ішкі жазықтық бетіне кейде нышандық таңбалар салынды. Кей кезде дольменде көлбеу тақтайлардан жасалған дәліздер мен кішкентай менгирлер жасалды. Дольмендер ру мүшелерін жерлейтін орындарға айналды. Дольмендер Еуропаның, Азия мен Солтүстік Африканың, Кавказда және Қырымда жеке аудандарға тараған.

Кромлехтер (бретонша crom — шеңбер және lech — тас) — көненің ең атақты құрылыстары, өзімен қисық тасты тақталар немесе ірі монолит үстелдерінің шеңбер бойынша немесе тұйықталмаған түрде орналасуын білдіреді. Шеңберлер (концентрлік) саны жағынан көп болуы мүмкін. Кейде бағандар көлденең тасты тақталарменжабылды. Кромлехтерқорған немесе құрбан тастарды айнала орналастырылады. Бұл бізге белгілі алғашқы діни құрылыстар. Сол кездерде кром¬лехтер көне расытханалар ретінде қолданылды. Кромлехтер Еуропада, Азияда, Африкада танымал. Англияда қолданылуы осы күнге дейін құпия боп отырған, 600 жуық көне тасты құрылыстар табылған. Англия кромехтерінің ішіндегі ең атақтысы Стон¬хендж — блоктар, доңғалақтар әлі ойлап табылмаған заманда ғы мегалиттік құрылыс болып келеді. Құрылысшылар тек ең көп қолданылатын құралдарды – ағаш катоктарды және арқандарды пайдалана алған. Стонхендж өзінің дәуірінде өте күрделі техникалық құрылыс болды, өйткені көп тонна тартатын тастардан салынды. Шамамен б.э.д. 1800 ж. Стон-хендж бізге бүгінгі күнде әйгілі: ірі сұр құмдақтардан жасалған, тасты тақталармен жабылған заңғар тасты шеңбер көрініске айналды. Бұл шеңбердің ішінде үлкен өлшемді үйінділерден құрылған таға тәрізді пішінді, трилит (екі үлкен тас тігінен қойылады, ал үстінен жаппа ретінде үшіншісі бекітіледі) деп аталатын құрылыс болды. Үстіңгі бөліктегі үлкен тастардан дөңестер, ал маңдайшасына – тиісті тереңдік жасады. Стонхендж тіршілік еткен уақытта әртүрлі: діни, дуалау, ғылыми, саяси мақсаттарда қызмет атқарды. Бұл алғашқы қауым адамдарының алып күшімен жасалған, ұлы мәдениет ескерткіші еді.

ТЕМІР ДӘУІРІНДЕГІ ӨНЕР

Біздің дәуірімізге дейінгі соңғы мыңжылдық – алғашқы қауымның тіршілік етуінің аяқталу дәуірі болды. Осы мыңжылдықтың басында адамдар өте берік материалдарды – темір өндіруді үйренді, ол тас және қола дәуіріндегі қаруларды біртіндеп ығыстырып тастады. Қатаң қарақшылық соғыстар өріс алған бұл кезеңде, әскер қолбасшысы және ру билеушілерінің рөлі одан сайын күшейе түсті. Батыс Еуропада алғашқы қауым қоғамының тарихындағы соңғы дәуірінде өзен жағалауына жайғасқан отырықшы егіншілік тайпаның, кельттер мәдениеті пайда болды. Оның дамуын екі кезеңге - гальштаттық және латендік (Австрия мен Швейцарияда алғаш табылған жеріне қарай атауы қойылған) деп бөледі. Көзелік шеңберде жасалған гальштаттық керамика айқын және дұрыс кескінімен ерекшеленді. Ыдыстарды ою-өрнектермен безендірумен қатар аңдардың және адамдардың суреттерімен де өрнектелді. Адамның бейнелеу өнеріндегі үлкен, ал кейде басымдық жасайтын рөлі темір дәуіріндегі адамдардың әлемді танудағы жаңа қырларын көрсетеді. Суретшілер адам өмірінің барлық қырларын айқын көрсетуге тырысты: ситул қабырғаларында (металл шелектер) ұлан-асыр тойдың көріністері, музыкалық аспаптар ойнаған мереке, жұдырықтасқан ұрыстар, соғыстар, аңшылық, діни үрдістер, құрбандық шалу рәсімдері ойып салынды. Кельттар шебер балқытушылар, зергерлер болды. Олар тамаша әскери қарулар және еңбек құралдарын, бай безендірілген үй жабдықтарын және алуан түрлі әшекейлер: білезіктер, гривналар, фибулалар және танамоншақтар жасады. Зиратта табылған заттардың арасында мәйіт жатқан сауыттың маңында миниатюрлы діни арба болды. Кейде оған кельт мифологиясында үлкен орын алатын құстарды қосты, олар арғы жағадағы әлеммен өзара жанасып жатты. Б.з.д. 1 мың жылдықта скифтік мәдениет айрықша рөл атқарды. Кең мағынада – бұл Солтүстік Қара теңіз жағалауында, Кубанда, Орта Азияда Алтай және Оңтүстік Сібірде тіршілік еткен көшпенділер және жартылай көшпенді тайпалардың көп жылдар бойғы мәдениеті. Осындай кең байтақ аумақты мекендеген тайпалардың түпкі шығу тегі туралы бірыңғай пікірлер жоқ. Тек, олардың европалық типке жататыны, ал олардың тілі - тілдердің үнді-еуропа отбасындағы иран тобына жататыны ғана белгіленді. Б.з.д. V ғасырдың соңында Атей патша скифтерді біріктірді. Атейдің дәуірі – осы халықтың қуаттылығын көтерген кезең болды. Оның патшалық еткен кезінде Приднепровьеде әскери және сауда ақсүйектері және қолөнершілер: құюшылар, көпестер, зергерлер мен сүйектен ою оятын шеберлер тұрған қала пайда болды. Қорғандар скифтердің өмірі мен мәдениеті туралы білуге көмек беретін ең басты ақпарат көздері болып табылады, алайда олардың көпшілігі жерге көмілгеннен кейін басталатын, талан-таржыға, тоналуға ұшырады. Скифтердің көркемдік шығармашылығы негізінен декоративтік-қолданбалы өнер түрінде көрінді. Олардың өмірінің образы құрылатын туындының сипаты мен белгіленуін айқындады: бұл адамның әшекейлері, қарулары, ат әбзелдері еді. Сондай-ақ осындай туындылардың барлығы тек әшекейлеу үшін ғана қызмет еткен жоқ, олардың дуалау рөлі болды, скифтердің діни-мифологиялық наным-сенімдерін бейнеледі. Айрықша скифтік мәдениеттің ең ашық ерекшелігі аңдар стилі деп атал- ды. Өткен замандардан айырмашылығы мұнда қабан, арыстан, жолбарыс, бүркіт секілді жыртқыштарды бейнелеуге көп көңіл бөлінеді. Әрине, бұғылар, ешкілер, қошқарлар, қабандар, балықтарың да суреттері жасалды. Скифтік өнерде ең айрықша көңіл қиял-ғажайып жануарлардың образына бөлінді, мәселен, денесі арыстан, басы және қанаты бүркітке ұқсайтын барақ иттер. Аңдар әдетте, арпалысатын күйде немесе күресуді бейнелейтін канонистік кейіпте көрсетілді.

Шебердің тұтас пішіндерінен басқа кей кезде тек бастарды, тұмсықтар, қарқашықтар, әртүрлі аңдар мен жануарлардың қолдары жасалды.

Аңдар стилінде жасалған туындыларда нақтылық пен шынайылық декаративтілікпен, стильдікпен үйлестірілді. Скифтік мәдениеттің дами бастаған кезінде (б.з.д. VII—VI ғғ.) жануарлардың бейнесі көбінесе жалпы түрде, бірақ шын мәніндегі заттық түріне жуық болды. Мәселен, Кубандағы Келер- месск қорғанынан табылған алтыннан құйылған қабылан. Қалқанның әшекейі қызметін атқарған аңдардың кескін-келбеттері өте мәнерлі, серпінді, әскери кейіпте берілді. Уақыт өте келе скиф өнерінде декоративтік, ою-өрнектік, сызбалық стильдер дами түсті. Жануарлардың пішіндері күрделі ою-өрнекті мотивтерде жойыла бастады. Бірақ бұл ретте жоғары композициялық шеберлік, мәнерлілік әрқашан сақталып қалады. Аңдар стилінің Алтайлық нұсқасы қиял-ғажайыптылығымен және арттырылған декоративтілігімен ерекшеленеді, суретшілер негізі жоғарыдағы құдыретті күшпен жасалынған, қарапайым емес аңдарды көрсетуге тырысқан. Мұнда тұмсығында бұғының ба- сын ұстап тұрған барақ иттерді, мүйізді қасқырды, тұмсығы бар тау ешкілерін, тырнақты табаны бар қабандар, бас құсқа ұқсайтын қанатты жолбарыстарды және мүйізді бөкендерді көруге болады. Аңдардың күресу сарыны тайпалардың әскери қақтығыстары түрінде бейнеленген.

Сұрақтар және тапсырмалар

1. Алғашқы қауым өнерінің басты ерекшеліктерін атаңыз.
2. Алғашқы қауым өнері қашан пайда болды?
3. Қандай тарихи кезеңде алғашқы қауым өнері елеулі қарқында дамыды?
4. Сіз қалай ойлайсыз, неліктен адамды бейнелеу палеолит дәуірінде ең басты маңызы болмады?
5. Палеолит дәуірінде әйелдердің қандай бейнелері кеңінен тарады?
6. Алғашқы қауым өнерінде аңдарды қалай бейнеледі?
7. Үңгірлер жазбасының ерекшеліктері туралы айтыңыз.
8. Палеолит дәуіріне бейнелеу өнерінің қандай түрлері жатады?
9. Жартастағы жазулар сюжеті және алғашқы қауым бедері туралы айтыңыз.
10. Мегалиттік құрылыстардың негізгі түрлерін атаңыз және оларды суреттеңіз.
11. Стонхендждің архитектуралық артықшылықтары туралы айтыңыз.
12. Көне кельттердің көркемдік шығармашылығы туралы айтыңыз.
13. Скифтік қорғандардан қандай көркемдік бұйымдар табылды?
14. Аңдар стилінің өзгешелігі неде?

Рефераттарға арналған тақырыптар

- Алғашқы қауым қоғамында өнердің пайда болуы және дамуы.
- Алғашқы қауым өнеріндегі жануарлардың бейнесі.
- Алғашқы қауым дәуіріндегі жартастағы бейнелердің эволюциясы.
- Алғашқы қауым суретшілерінің адамды бейнелеуі.
- Палеолит өнері: натурализм және сиқыр.
- Неолит өнері: геометризм және анимизм
- Өнерге айналған балшық: неолит дәуіріндегі қышшы қолөнері.
- Неолиттік мүсіндеу және бедерлеу.
- Мегалиттік құрылыстар.
- Алғашқы қауым қоғамындағы декоративтік-қолданбалы өнер.
- Алғашқы қауым шығармашылығындағы ою-өрнектер.
- Көне адамдардың әшекейлері.
- Скифтердің көркемдік шығармашылығы.

2-бөлім
ЕЖЕЛГІ ДҮНИЕ ӨНЕРІ

ЕЖЕЛГІ ЕГИПЕТ ӨНЕРІ

Ежелгі Египет — адамзат өнерінің тарихындағы ең дамыған өркентеттің бірі. Оның бейнелеу өнері бірнеше даму сатысынан өтті. Ол Ежелгі (б.д.д. XXVIII — XXin ғғ.), Орта (б.д.д. XXI — XVIII ғғ.) және Жаңа (б.д.д.XVI —XI ғғ) дәуірлер патшалығында айрықша гүлденді. Египет көсемі Манефонның есептеуі бойынша, б.д.д 341 ж. дейін 30 әулет өмір сүрді. Египеттік өнердің басты қағидаттары I және II әулет кезеңінде пайда бола бастады (б.д.д. 3000 — 2800 жылға жуық). Ертедегі суреттер Египет тарихы- ның алуан түрлі эпизодтар туралы та- нуға көмектеседі. Мыңдаған жылдардан кейін олар туралы саркофактағы (тастан немесе басқа материалдардан жасалған табыттар) және көне құрылыстар фрагменттері айтатын болады. Бедерлердің графикалық дәлдігімен иерогли¬фтардың жолақтары үйлесімді сәйкес келеді. Көне египеттегі өнердің көп туындылары үшін сызықтардың қатты айқындығы, ашық контур, шекті жалпыланған көлемдер, мүсіншелердің мәнерлігі тән. Египеттіктер үшін суреттер – бұл киелі белгі – образ. Заттың бейнелі таңбасын құру – оның өмірлік күшін қорғауға және сақтауды білдірді. Пиктография, яғни, суретті хат, Египеттің бастапқы негізі және жазуы, өнері болды. Одан әрі иеро¬глифтік жазба пайда болғанда, суреттер мен жазулар әлі де қоғамдық мақсатқа негізілген, берік көркемдік синтезді – таңбаға өмірлік қуатты бекітуге және сақтауға негізделді. Бұл мақсат өміршеңдік сыйлайтын, египеттітердің әлемді тануына және олардың өнердің мәнісін түсінуіне шартталды. Египеттік бейнелеу өнерінің өзіндік ерекшелігі ежелгі египеттіктердің өлімнен кейінгі өмірге және қазіргі әлемнің табиғат ерекшеліктеріне сенімімен айқындалды. Ол фараонның билігі мен табиғат күшіне табынушылықпен тығыз байланыста болды, оның образдық құрылымын египеттіктің діни әдет-ғұрыптары туралы жалпы түсінік болмаған кезде ұғыну өте қиын. Египеттік құдайлардың Пантеондары өте ұлы – олар екі мыңға жуық. Көбінесе олардың бейнелері ғана сақталып қалған. Ең таңқалдыратыны, бір құдайды немесе табиғат құбылыстарының суретін салған кезде қолданылған сан түрлі нышандар мен таңбалар египеттіктерге әлемнің тұтас бейнесін құруға кедергі келтірмеді. Ежелгі египеттіктер өлең шығаруды және айналаны қоршаған сұлулықтарды өте тамаша сезіне білген. Олар үшін қиял мен елестетудің маңызы өте зор болды, сондықтан олар біркелкі құбылыстарды әртүрлі көркемдік образдарда бейнелей білді. Ежелгі египеттік діндердің құпиясы – аңдардың бейнесіне айрықша табынушылықтары еді. Көптеген египеттік құдайлар аңшылар: өлгендерді жебейтін Анубистың көкжал қасқырдың басымен, ақылгөйлік және хат құдайы Тот – павианның басымен, әскер құдай анасы Сехмет – арыстанның басымен бейнеленді. Ең бір тамаша құдай образдарының бірі күн бейнесінде көрсетілді. Күн бірде қолын жайған күн-сәулелер жиынтығындағы шар, бірде қанатты шар, енді бірде денені немесе сұңқарды бейнеледі. Күннің сақинасын еске түсіретін шеңбер, ежелгі египеттік ою-өрнектерде үнемі кездеседі. Ежелгі египеттіктердің ұғымдары бойынша адам қайтыс болғаннан кейін Осирис сотына келуі қажет. Себебі, оған ол жақта өзін-өзі қалай ұстау керектігін білу үшін, және өмір сүрген кезінде әрбір адам б.д.д. 2 мыңжылдықта жазылған «Өлгендер кітабын» оқуы тиіс. Бұл діни мәтіндердің жинағы 200-ге жуық тараудан тұрады. Онда, көбінесе, суреттермен түсіндірілетін, өлген адамның Осирис сотындағы бейнесі жазылады.

Олардың біреуінде Анубистың өлгенді Екі Шындықтың Ұлы Сарайына қалай әкелгені бейнеленген. Фризді композиция[1] жоғары жақтан, өлген адам Ра басқарған құдайлар ондығы - Ұлы Эннеадо алдында ақтық сөзін қалай айтатынын көрсетеді. Египеттік өзінің атын және өзі тіршілік еткен қаланың атын атады. Кейін, ол оң қолын жоғары көтеріп, өзінің тек шындықты ғана айтанына ант беретінін білдіреді, өлген адам Ұлы Эннеадо сотының алдында өзінің ақтық сөзін баяндады – «Тәубеге келу» ежелгі египеттіктердің көптеген рухани-құлықтық құндылықтарында көрініс тапты:

Мен адамдарға жауыздық келтірмедім,
Мен малға жамандық жасамадым,
Мен ешқандай күнә жасамадым
Шындық...
Мен жамандық істемедім
Мен күпіршілік етпедім
Мен әлсізге қолымды көтермедім
Мен құдай алдында жауыздық жасамадым
Мен құлдарды бетінен алмадым. Оның құдыреті.
Мен кеселге себепші болмадым
Мен ешкімді жылатпадым
Мен адам өлтірмедім
Мен өлімге бұйрық бермедім
Мен ешкімге қайғы әкелмедім
Мен азық-түлікті шіркеуге тасымадым
Мен құдайлардың ырыздығын бұзбадым
Мен өлгеннің нанын иеленбедім
Мен ешкімді балағаттамадым.

Адам қырық екі қылмысты тізіп шықты, құдайға олардың ешқайсысына кінәлі еместігіне ант–су ішті. Композицияның ортасында Ану- бис Шындық таразысында өлген адам- ның жүрегін, таразының оң жақ ыды- сына әділет, құқық және әділ сот Маат құдайының қауырсынын қойып өлшейді. Тот құдайы өлшеу нәтижелерін жазады да үкім шығарады. Егер жүрек қауырсыннан ауырлау немесе жеңіл болса, Таразының нұсқа- ры ауытқиды, яғни, өлген адам қандай да бір антты айта отырып өтірік айтты. Бұл жағдайда күнәһардың атын тіршілік етпеген деп жариялайды да жүрегін құбыжықтарға жеуге тастайды. Ол күнәһар жүректі жеді және египеттік– енді мәңгілікке өмірінен айырылды. Егер таразының табақтары те-
пе-теңдікте қалса, адамды ақталған деп таныды. Ұлы Эннеада оған мәңгілік өмір сыйлайтын шешімін салтанатты түрде жариялайды, Тот құдайы египеттіктің атын қауырсынға жазады. Өлген адам өзінің мәңгілік жәннатта – Иару алқабына («қамыстар алқабы») жіберіледі. Соттан және тазартудан кейін табыттау өмірі басталады, ол жер бетіндегіге өте ұқсас, тек одан жақсы ұйымдастырылады. Египеттік дін жүйесіндегі ең ба- стысы табыттағы әлемде бақытты өмір сүру үшін өлген адамға денесі мен жанын сақтап қалу керек болды. Өлген адамның денесін арнайы ерітінділердің, шөптер мен жақпамайлардың көмегімен мумияға айналдырды және шипа май жағады. Өлгеннен кейін әрбір ежелгі египеттік мумияға айналуға ұшырады. Кедей адамдар үшін бұл үрдіс бірнеше күнге, ал фараонға – бір айдан артыққа созылады. Мумияға айналдыру кезінде міндетті түрде жүректен басқа барлық ішкі органдарын, сыртқа шығарды және оларды сақтауға арналған ыдыста сақтау үшін салып қояды, кейін денені тігеді, арнайы құраммен батырылған зығыр матасымен жолақтап жөргектейді. Жөргектеуді бірнеше рет қайталайды. Фараон мумиясын өлгенге қарсы Осирис сотына куәландырмас үшін жүре- гін сұрайтын, оның аты мен жалбырану сызылған саркофогқа кедергі жасайды. Діни ресімдерге сәйкес, адам бір- неше жанға жіктеледі, олардың ішінде «ка» денесінің егізі, өмірлік күші бар, «ба» адамның өмірге келуі, «ах» - жаны. «Ка» қолын көтерген түрдегі иероглифпен белгіленді. Табытта «ка» бейнесі әдетте, түрегеп тұрған пішін қарсы бетті қабылдауы, қолдары бос жіберілген, бір аяғы алға созылған канон бойынша орындалған, домалақ мүсіндеу түрінде көрсетті. Мүсіндеу табытталғанмен портреттік сәйкестікпен, жанның («ба», өлгеннің терісінен бөліну қабілеттін иеленуші) қайтадан денеге оралуын иеленеді. Осы мақсатпен мумияға «ба» өзінің кескінін дәл тани алуы үшін, өлген адамның сыртқы кескін-келбетін бенелейтін табыттық бетперде кигізеді.

[1] Фриз — көлденең сызықтар түріндегі декоративтік композиция.

Мұндай бетперделер фараондар мәртебесінің портреті сияқты ежелгі егеипеттік өнердің ең маңызды жетістіктерінің бірі – портрет жанрына бастау берді. Египеттік портреттердің өзіндік ерекшелігі, олардың жеке-дара кескін келбетті қуатты күшпен жеткізе білуінен тұрды. Бұл ретте бет-келбеттің бейнесі идеализияланған, эмоциясы жоқ түрде қалады, өйткені жер бетіндегі қамқорлықтардан босатылған және мәңгілікке бара жатқан адамды бейнеледі. Ежелгі патшалықтағы портреттер осындай – байсалды және қорқынышсыз болды кейін, Орта және әсіресе Жаңа патшалықтағы өнерде, портреттерде жеке кескін-келбеттерін ғана көрсетіп қоймай, мінез-құлықтарын да түсіруге тырысты. Дене мен тәнді сақтап қою аз болды, сонымен қоса бақытты табыттағы өмірді қамтамасыз ету қажет еді. Табыттағы камераға кәдімгі тұрмысқа қажетті барлық заттар: ыдыстар, әшекейлер, жиһаз және тағы басқалар салынды. Тіпті құлдары да болды. Саркофакпен қатар ағаштан, тастан жасалған жауап берушілердің мүсіншелері орналастырылды. Әр күн сайын жауап берушілердің біреуі қожайын үшін жұмыс істеуі қажет болды. Бай тұрғындар өздеріне мәңгілік өмірді қамтамасыз ету үшін қажетті құлдарды сатып ала алды. Ал олардан кедейлеулері тек бір жылдағы күннің санына қарай 360-тан ғана сатып алды. Ал мүлде нашар тұратындар бір-екі құлдар ғана сатып алды, олардың орнына табыттағы әлемге папирус түтікшелері-тізімді ала барды, ол тізімде 360 көмекшінің аттары тізбектелді. Таңғажайып күштің құдыретімен барлық тізімде тізбектелген құлдар тіріліп, ағаш және балшықтан жасалған мүсіншелер секілді қожайынына қызмет етуі қажет болды.

Династияға дейінгі кезең

Египеттік гүлдену таңында неолит және энеолит дәуірінде халық контарсты мінездемелерімен екі үлкен аймаққа орналастырылды: Ніл бойымен оңтүстіктен солтүстікке қарай жүздеген шақырымға жіңішке созылып, құнарлы жерді алып жатқан Жоғары (Оңтүстік) Египет, және Ніл сағасында 150 шақырымға жуық созылған бай құнарлы жерді алып жатқан Төменгі (Солтүстік) Египет. Жоғары және Төменгі Египет үнемі өзара соғыс жүргізді, тек Нармер патшаға ғана екі бөлікті біртұтас мемлекетке біріктіруді солтүстіктерді жеңе алды. Бұл оқиға ең ежелгі египеттік рельефтерде Нармер фараонының тақтасында (б.д.д. 3 мың жылдық шамасында) көрініс тапты. Бұл рельефті құрған суретшінің мақсаты, Нармер фараонның ұлылығын баяндау болды. Пиктографиялық суреттер бір бірінің қасында таяу жайғастырылды. Тақтаның беткі жағындағы бейнені келесі түрде оқуға болады: «Патша жазықтық елден 6 мың тайпаны алып шықты», ал артқы жағында: «Патша қамалды бұзады, жауларды өлтіреді». Беткі жағында фараон Жоғары Египеттің атты тәжін киген, солтүстікті алғы көсемін алға бастап барады. Ал көсем өлімді бойұсына қабылдайды. Ол Нармермен салыстырғанда өлшемі жағынан әлдеқайда кішкентай етіп бейнеленген. Бұл жеңімпаздың ұлылығын көрсету үшін әдейі осылай жасалған. Ал патшаның нөкерлері де одан екі есе кішірейтіп бейнеленген. Тақтаның артқы жағында Нармер Төменгі Египеттің тәжінде байланған және бастары алынған дұшпандары жатқан орынға қарай салтанатты түрде қадам басып барады. Сонымен қатар, Жоғары және Төменгі Египет патшасының тайталасы символмен көрсетілген: екі қабыланның ұзартылған мойындары композицияның негізгі орталық бөлігін құрайды; өгіз қамалды бұзады және дұшпандарды аяғымен таптайды. Біркелкі образдар жазудың барысын еске түсіре отырып, бірнеше рет қайталанады. Жазықтық бетінде адамның сым- батын жеткізу тәсіліне назар аударыңы- зшы: фараонның басы мен аяқтары профильге бұрылған, иықтары анфас түрінде. Сонымен қоса басқа арнайы тәсілдері де маңызды: композицияны фризді құрылуы, пішіндердің әртүр- лі көлемділігі. Осы нақыштардың барлығы ежелгі египеттік канон[1] жүйесінің құрылғаны туралы куәландырады.

[1] Канон — өнердің тарихи кезеңдерінде, ә»деби бағыттарда пайда болған, өнер түрлерінің негізгі құрамдық заңдылықтарын орнықтыратын дәстүрлі қағидалар мен ережелер жүйесі

Нармер тақтасын құру кезінде пайдаланылған канондар одан кейін көптеген жүзжылдықтар бойы рельефтегі ғана емес, сондай-ақ домалақ мүсіндеуде және живописьте бейнелердің нормасын айқындауда қолданылды. Нармер фараонының тақтасы әлемдік мәні бар ескерткіш болып табылады, ол кейінгі ұрпаққа Ежелгі египеттің көркемдік шығармашылығын түсіну үшін негіз болды. Египетті біріктіру көптеген көне папирустарда, рельефтерде, мүсіндер мен жазбаларда басып шығарылды. Оның символы құдайлар мен фараондар басындағы «қос тәж» бейнесіне айналды. Алайда тіпті біршама кейінгі кезеңде де оларды кейде Солтүстіктің бір «ақ тәжімен» немесе «қызыл тәжбен» суреттеп жүрді. Сонымен қоса, тәжде Жоғары Египет символы – гриф және Төменгі Египет символы – кобра бейнесі жиі бейнеленді.

Ежелгі патшалық

Ежелгі Егирет өнерінің гүлденуі б.д.д. 3-мыңжылдықтан бастап Солтүстік және Оңтүстік патшалықты біріктірген соң бастау алды. Елдің тағына отырған фараон шексіз билікке ие болды. Ол өзінің құзіреттілігін жоғары абыздың дәрежесімен үйлестірді, өзін Ра күнінің баласы деп жариялады. Ежелгіпатшалықөнері– бұлегипеттік классика. Оның сипатты нышандары монументалды, салтанаттылық, ырғақтылық және өмірлік шынайылық болып табылды. Жетекші рөлді архитектура өнері иеленді, ол өлікті жерлеу ресімімен (табыт, пирамида) тығыз байланысты. Скульптуралық портрет те қарқынды дамыды. **Архитектура**. Ежелгі Египеттің діни архитектурасының ұзақ жетілуі нәтижесінде монументалды табыт – пирамида түрі қалыптасты, ол жарықтың түсуіне қарай қатаң тұрғыда бағдарланды және Мәңгілікті символмен көрсететін, төрт қырлы тегіс пішіні болды. Мұндай құрылым құдайға қол жеткізуге көмектесетін, аспанға өрлеген баспалдақтар идеясымен кіргізілді. Атақты пирамидалардың саны 90-нан асады, өкінішке орай, олардың көпшілігі толықтай бұзылып қалды. Ең жақсы сақталғаны Гиза шөл даласында Каир қаласының маңындағы пирамида ғана. Олардың ішіндегі ең биігі, 45 ғасырдан артық тұрған – Хеопс пирамидасы. Оның қасында Хеопстың ағасы Хефрен пирамидасы тұр. Ол бірнеше метрге төмен салынған. Одан кішкентайы, Хефренның ұлы және мұрагері Микерин пирамидасы. Пирами¬далар — жерлеу құрылысы жиынтығының ең бастысы. Пирамидаларда бүкіл египеттік мәдениеттің жаны ғана емес, египеттіктердің табыттағы өмірге және фараондардың құдайылық күшіне сенімі, олардың Ұлылық туралы түсініктерін, астрономиялық танымдарын да көрсете білді. Пирамидалар өзіне құрылыстық техника және аритектура, математика және астрология, жазу, бейнелеу өнері саласындағы египеттік гүлденудің ең үздік жетістіктерін жеткізді.

3 млн жуық тас текшелері (әрқайсысының салмағы екі және одан артық тоннада) таңдап алынған орынға жеткізіліп, 140 м артық биіктікке тамаша үйлесімде жайғастырылған. Тек осындай алып құрылыстардың күрделі құрылыс техникаларынсыз қалай құрылғанын түсіну өте қиын. Осы уақытқа дейін ғалымдар пирамиданың мүмкін құрылысы туралы дауласып келеді.

Джосер пирамидасы. Саккар

Біршама шынайы болжамдар көне грек тарихшысы Геродоттың еңбектеріне сүйенеді, ол пирамиданың құрылысын ғасырлар өткеннен кейінгі әңгімелер негізінде сипаттап берді. Геродоттың айтуынша, пирамиданы сатылармен құрды және кейін тегіс ажарланған тақтайлармен көркемдеді. Алдымен пирамиданың үстіңгі жағы жасалды, кейін төменгі құрылысы, ақырында табаны салынып бітті. Қазір қаптамалар тек Хеопс пирамидасының шыңында ғана сақталған. Пирамидаға кіру орны әдетте, шекараның солтүстік жағында орналасты.

Ол арқылы саркофагтармен табыттағы камераға бастап апаратын дәлізге енеді. Дәліз еденінің көлбеулік бұрышы бұрышына тең болады, одан Полярлық жұлдызды көруге болатын еді. Египеттіктер өлген адамдардың жаны сол жаққа кететіне сенді. Пирамидалар табыт камерасында фараонның мумиясын мәңгілік сақтау үшін құрылды. Египеттіктер фараонды жердің құдайы деп санады және ол өлген соң басына қаншалықты бағалы ескерткіш қойса, қарапайым халыққа, бүкіл елге оның рақымы түсіп, ұдайы желеп-жебеп отырады-мыс. Пирамида қарапайым табыт үстіндегі ескерткіш қана емес, өлген фараонның үйі болып қызмет етті. Табыттағы камераға кәдімгі өмірге қажеттінің барлығын салды. Фараонды табыттағы өмірге шығарып салатын заттардың көпшілігі алтыннан дайындалды. Сондықтан, көмілгендердің тонауға ұшырауы да таңқалдырмайды.

Скульптура. Ежелгі патшалық өнерінде мүсіндеу өнері айрықша рөл атқарды. Жерлеу шіркеулері және мүсіндер табытында портреттік айырмашылықтармен ерекшеленді. Египет жерінде салынған ғибадатханалардың алдында сфинкстер тұрғызылды. Тастан қашалып жасалған сфинкстердің денесі арыстан, ал басы адам бейнесінде болды. Оның ұзындығы 57 м, ал биіктігі – 20 м жетті. Сфинкс – Египет әміршісінің құдіреті мен күшінің оның даналығы мен жұмбақтылығының жаршысы болды. Арыстанды адамның басымен бейнелеу – бұл адам басымен, жануар денесімен басқа египеттік құдайларға толықтай қарама-қайшылықты көрсетті. Сфинкстің бет-келбеті Хефренның портреттік кескінін еске түсіреді. Оның жұмбақ көзқарасы мәңгілікке ұмтылған. Мұндай пирамиданы салу үшін тек адамдар ғана емес уақыт та еңбек етті. Сфинкстің мұрны көптеген мыңжылдықтар ішінде сақталмады, бірақ соған қарамастан, оның бейнесі алып та ұлы. Ол патшалық биліктің ақылгөйлігі мен таңғажайыптылығын бейнелейді.

Таришылар Сфинкстың бастапқы бейнесі әлдеқайда басқаша болды дейді: онда киелі жылан киген патшаның бас киімі және созылған сақалы болған, ол да жоғары билік иесін білдіреді. Бас киім мен сақалы көк және алтын түсті жолақтармен боялған, денесі мен беті - кірпіш секілді қызыл түсті болып келген. Мүмкін, Сфинкс алдында шағын көл болған да шығар. Египеттік мүсіндер канон заңдылығына сүйеніп орындалды. Адамдар бейнесі өте қарапайым бейнеленді. Тік тұрған, қырынан отырған адамдар мүсінделді. Тік тұрған мүсіндер үшін мына кескін-келбеттер тән: сымбаты тік тұр, бұлшық еттері ширыққан, бас жоғары көтерілген. Сол аяғы бір қадам алға жасайды, қолдары бос және денеге жақындатылған, бетінің жеке нақыштары жоқ. Мұндай мүсіндеу қарсы беттік қабылдауға есептелген. Мәселен,алдына тәкаппарлықпен қарап тұрған ақсүйек Ранофердің мүсіні, осы канон заңдылығымен орындалған.

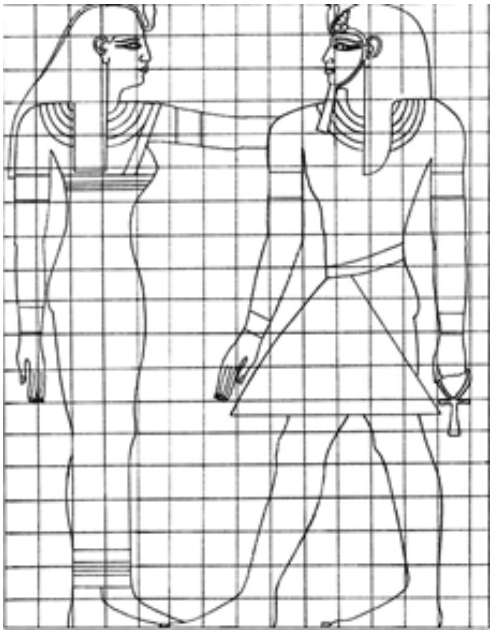
Сфинкс. Гиза

Кеуделерімен жапсырылған немесе тізерлеп қолында жатқан бейнелердегі отырған мүсіндер, симметрия мен тепе-теңдік қағидаттарымен жасалған. Олар ішкі шиеленіске толы, Хефрен фараоны билігіне ұқсас (б.з.д. 3-мыңжылдықтың бірінші жартысы), қанаттарын жайған, сұңқар – Гордың күзетімен тәкаппар ұлылықта қатып қалған мүсіндер. Осындай түрдегі мүсін өнерінің тағы бір үлгісі Саккарадағы табыттан табылған, аяғын айқыштап және папирустың түтікшесін тізесіне қойып отырған жазушы Каидың мүсіні болып табылады. Мүсін әктастан жасалған және боялған, көзі әшекейленген. Байсалды, жазушының ойланған назары алға және көрерменнен жоғары ұмтылған. Ағаштан жасалған «Ауыл староста- сы» мүсіні портреттік сипаттамасының дәлдігімен таңқалдырады. Ол Ұлы абыз атымен танымал Каапера ірі шенеуніктi көрсетеді. Оның бет-бейнесі байсалды адамгершілікте орындалған. Көздері кварцтан, қабақтары – мыстан жасалған. Статуя інжір ағашының боялған бірнеше кесектерінен құрастырылған. Статуяның атауын XIX ғ. аяғында тауып алған ауыл шаруалары қойды, өйткені ол ауылдық старостаға қатты ұқсас болған еді.

Осы кезеңде б.з.д. III мыңжылдықта қос портретті мүсін Рахотеп пен оның жары Нофрет мүсіндері пайда болды. Ол өте жақсы сақталған. Статуя әктастың екі алуан түрлі блоктарынан жапсырылған, бірақ бірыңғай ансамбль түрінде ойластырып құрылды. Оларда мәңгілікке ілесу құпиясы жеткізілген. Ықшамды образдар арқаларын тік ұстап, куб формалы тас орындықта отырған оларды тек ара қашықтықтығы ғана емес, сондай-ақ олардың алға қараған көздерінің бағыты да бөліп тұр. Екі статуя да боялған. Дәстүр бойынша Рахотепаның денесі қызғылт-қоңыр түспен, ал Нофрет — ашық-сары түспен боялған. Патшайым ақ жабысып тұрған киімде және қысқа қара парикте. Мойнында әртүрлі түсті алқасы бар. **Рельефтер және жазбалар.** Көне Египет өнерінде ғибадатхана мен ма- зарлардың қабырғаларында жазылған рельефтер мен жазбалар айрықша рөл атқарды. Олардың белгіленуі көмбелі билеушінің құдіреттілігін әйгілілеу ниетімен және оған о дүниелік өмірде есіркеуді қамтамасыз етумен айқындалды. Рельефтер мен жазбалардағы бейнелер канон заңдылықтарына бағынды.

Жазушы Каидың мүсіні

Адамның сымбатын бейнелеу кезінде бастың профильдік бұрылысында көзді толық көрсету, алақандарды сыртқы жағымен бейнелеу, барлық саусақтарын бір ұзындықта салу қажет болды. Бейнелеудің мұндай тәсілі дененің әрбір бөлігін біршама мәнерлі етуге, перспективалық қысқартуларды болдырмауға, образдың тұтастығын бұзбауға көмектесті. Пропорция жүйесі канонның негізі болды. Ол архитектура, мүсіндеу және живопись секілді өнер түрлерін шектеулі синтездеуді қамтамасыз етті. Барлық элементтер бір композицияның ішінде осы заңдылыққа сәйкестікке келтірілді. Адам сымбатының бейнесі де пропорцианал, дененің әрбір бөлігінің айқындалған өлшемі болды, ол арнайы торда бекітілді. Әлеуметтік айырмашылықтар біртекті ауқымдылығымен көрсетілді, шені бойынша бастылары үлкен образда бейнеленді.



Көне египеттік өнердегі канон бойынша адам денесінің пропорциялары

Канон заңдылығына сәйкес жазықтық бетіндегі кеңістікті көрсету кезінде египеттік суретшілер алыстағыны жоғары орналастырып отырды. Көне мысырлықтар шіркеулердің тасты тақталарына иеро¬глифтар сал- ды, оларды жерлеу камераларының қабырғаларына суреттерін салды немесе папирус сыртқы киімдеріне жіңішке қамыс таяқшалармен жазды. Барлық мәтін қара түсте, ал әрбір жаңа абзац қызыл бояумен («қызыл жол» түсінігі осыдан қалса керек) басталды.

Иероглифтар мүсіндермен айқын және сан алуан түрде үйлесімділіктеге композициялар арасында, Каирда Египет мұражайында сақталған «Кавит патшайымы» ерекше көзге түседі. Ұрпақтан ұрпаққа жалғаса келе оқушылар образдарды дәл көшірмесін жасады. Алайда, Көне патшалық кезеңде канондар египеттік өнердің дамуына тойтарыс жасамады – өзінің шексіз қайталануында ол табиғатпен байланысын және айрықша мәнерлілігін жоймады. Көне Египетте тереңдетілген кон- турлы, жұқа және реалистік моделдеу формасы бар тегіс рельефтер кеңінен таратылды.

Рельефтің үш түрі: жеңіл шығыңқы, жеңіл ойылған және соңын- да рельеф фонмен бір деңгейде тұратын түрлері қолданылды. Кей кезде тасты тақтайды өңдеудің осы барлық түрлері бір композицияда пайдаланылды. Қырынан жарықтандыру кезінде контурлар көлеңкелермен бейнелі көрсетілді. Шығыңқы рельефтерде көлеңке жарық көзінің қарама-қарсы жағынан, ал ойылған рельефтерде – керісінше түсірілді. Осылайша, жарық пен көлеңкенің әсем үйлесімдігі алынады, ал бейне жанданған кейіпке енеді. Тасты өңдеудің бұл шеберліктері жүздеген жылдар бойы шыңдалып келді. Рельефтер, қағидаға сәйкес, боял-
ды, сары және көгілдірмен қоңыр түстер, көк және жасыл түстердің үйлесімділігі Египеттің жері мен бұлтсыз аспаны туралы еске түсіреді. Өкінішке орай, соңғы мың жылдықта көптеген рельефтер өзінің бояуын жоғалтты. Көне Египетте жануарлардың бейне- лері өте көп салынды. Жануарлар киелі болып саналды, оларды мазарлардың жанында ұстады, барлық мүмкін құрметті көрсетті, ал өлген соң бальзамдап саркофакта жерледі. Мәселен, Ком-Омбода Собек қалтырауын құдайына арналған шіркеу бар, мұндағы саркофагта оның мумиясы сақталған. Киелі өгіздер, қошқарлар, мысықтар және қалтырауындардың зираттары сақталған. Жануарларға деген осындай құрметті қарым-қатынас көне египеттік суретшілердің анималистикадағы шеберліктерін қалыптастырды. Қасиетті жануарлардың мүсіншелері көркем сызықтармен және ықшамды контурларымен ерекшеленді.

Орта патшалық

Орта патшалық кезеңдегі өнерде әлі де Көне патшалық дәстүрлері сақталып келді, алайда, жаңаша өнер де қалыптасты: ақиқатқа ұмтылу арта түсті, мо- нументалдық ынталары төмендеді, сюжеттің мәтінінде «еркіндік» жанры көптеп пайда болды, композицияда, портреттерде жеке кескін-келбеттер бейнеленді. Бұл уақыттағы өнер көп жағдайларда стилисти¬калық тұрғыда біркелкі емес. Астаналық ресми канон мектебі жергілікті орталық өнерімен қарсы қойылып салыстырылды, мұнда көркемдік шешімдерде түпнұсқалылық пайда болды. Канонды қолдана отырып, күн өткен сайын қайталай келе суретшілер бейненің қасиетті маңызы туралы ұмыта бастады. Олардың асқан шеберлікпен орындалған туындылары ресми және салқын көрінді.

Сонымен қатар, осы кезеңдегі өнер туындылары танымалдығымен және жан-жақтылығымен ерекшеленеді. Өнердің барлық түрлерінен айтарлықтай жаңа стилдік қолданыстарды көруге болатын еді, олардың ең үздіктері Жаңа патшалық дәуірінде дамитын болады. Мысырлық жазу Орта патшалық дәуірінің басына қарай нақты қалыптасып бітті және әріптік-буындық түрде жазыла бастады. Мәтіндер 700 иероглифтардың көмегімен жазылды. Осылайша бізге дейін египеттік мифтар, құдайлардың құрметіне шығарылған гимндер, повестьтер, оқулар, ертегілер мен өлеңдер келіп жетті.

Архитектура. Орта патшалық кезеңінде ақүйектер мазарын патшалық пирамиданың іргетасына емес, жеке орналастырыды. Пирамидаларды Көне патшалық дәуіріне қарағанда кішкентай және қарапайым етіп салынды. Діни және мемориалдық сәулетшілік қабір-мастабаны және монументалды пирамидаларды алмастыра отырып, жартастық қабірлар айрықша басым мәнге ие болды. Бұл ретте еске алу мазарлары бай және өлшемі жағынан үлкен етіп салына бастады, ұстынтізбек рөлі арта бастайды.

Дейр-эль-Бахридегі Ментухотепа ғибадатқанасы бір бөлігі (б.д.д. 2060 — 2019 жж) соның ішінде ең басты ғибадатхана жартастан қазып алынды, басқалары ашық алаңның маңында кең террасада орналасқан. Бүкіл ансамбль тегіс жабында шағын пирамида шір кигізді. Бұл қағидаттар Хатшепсут патшасы ғибадатханасында Жаңа патшалық дәуірінде толық пісіп жетілді. Осы кезеңдегі сәулетшілік нақышындағы жаңа стильдер қатарына ғибадатханаға кіру жолын екі ауқымды пилон түрінде ресімдеу жатады. Құрылыстың гүлденуі ғибадатханалық пен тұрғын үй сияқты III Аменемхет басқарған жылдарға сәйкес келеді. Аңызға айналған «Лабиринт» ғибадатханасын соның атымен байланыстырады.

Скульптура. Ресми тақырыптармен мүсіндеу өнерінің гүлденуі III Сенурсет билік еткен уақытпен сәйкес келеді. Орта патшалық дәуірінің ортасында ғибадатханаларда жалпыға бірдей көріністер үшін арналған фараондар статуялары тұрғызыла бастады. Бұл тек портреттік бет әлпеттерді ғана емес, сонымен қатар жа ерекшелік өзгерістерді жеткізуді талап етті.

III Сенурсет және III Аменемхет мүсіндері бет-әлпеттерінің ірі кескіндері, қатал, тіпті қайғырған кейіпте, аузының маңындағы әжімдерінен жарық пен көлеңкенің кереғарлығы айқын көрінеді. Орта патшалық кезеңінде ұсақ пла- стика белсенді дамыды, көбінесе жер- леу рәсімдерімен (ладья, сыйлық тар- ту және т.б.) байланыста қарқындады. Мүсіндер ағаштан ойылып жасалды, топырақпен жабылды және қолдар қойылды. Домалақ мүсіндеу өнерінде көппішінді композициялар пайда бола бастады.

Кубтық статуя

Шеберлердің түпнұсқалы тапқырлықтары тасты блокқа қамалған секілді, кубтық мүсін өнері еді. Отырған мүсіннің денесі куб пішінін, басы – шарды еске түсіреді, және де қолдары симметриялы түрде тізесіне қойылған, біріктірілген немесе бір қолы шынтаққа иілген, көз жанары алысқа зейін салған. Кубтық мүсіндеу өте мақсатқа лайықты, біртұтас көрінеді, бөлшектерді көрсетудің қажеттілігі аз болды. Ол Орта және Жаңа патшалықта және тіпті одан да кеш кезеңде кеңінен қолданыс тапқан. Росписьтер. Орта патшалық дәуірін- дегі өнер жазбаларға өте бай және сан алуандығымен таңқалдырады. Тамаша жазбалар жартастағы мазарларда көптеп табылды. Олардың құрылысы әлі күнге дейін қабат-тізім бойынша құрылған. Тақырыбы жағынан олар Көне патшалық дәуіріндегі бейнелерге жақын еді, бірақ жаңа сюжеттер, әсіресе, тұтқынға алу көріністері және әкери жекпе-жек эпизодтары пайда болды. Өрнектерді алдыңғы кезеңдермен салыстырғанда өзіндік үлкен дербестікті иеленді, олар рельефпен аз байланысты. Контур сызықтары нақтыланады, кенеттен айналдыра орау нәзік және жұмсақ сурет салумен алмастырылды. Алғашқы орынға живописьтік техника шықты, оның бояу түстері толықтырылды, суретшілер негізгі түстердің реңктерін ақ түспен араластыра отырып пайдаланды. Осы уақыттағы ең атақты туынды- ларға балық аулау және Ніл тоғайында аңшылық көріністері (Бени-Гасандағы Хнум- хотеп ғибадатханасы, б.д.д. XX ғ.) суреті жатады. Балықты балық ұстайтын шанышқымен аулайды, ал құстарға торлармен аңшылық жасайды. Жабайы мысық папирус бұтасына тығылады. Суретші мысық жүнінің реңктерін, оның икемді контурын шындық тұрғысында көрсете білген. Безендірілген құстар тобы акация жапырағында жасырынған, олардың ортасында – сұлу сасыққөкек тұр. Шеберлер қоршаған ортаның сұлулығын таңданыспен жеткізген.

Жаңа патшалық

Жаңа патшалық дәуірінде Амон-Ра ғибадатханасы гүлденді, ол барлық құдайлардың патшалығымен аталды, оған әскери жеңістер жазылды, оның құрметіне гимндер шығарды, мазарлар тұрғызды. Жаңа патшалықтың бейнелеу өнерінде елеулі өзгерістер орын алды. Образдар біршама талғамға сай бейнеленді, көркемдік пен декоративтік сәнділікке, эмоциялыққа әуестенді. Қабырға жазуларында қозғалыстар еркіндігі мен ракурстар, түстік үйлесімділіктің дәлдігі пайда болды, композицияда пейзаж жиі енгізілді. Папирустағы суреттер ашық түстермен бояла бастады. Оларда о дүниедегі: шұрайлы өрістер, арық бойымен жүзіп бара жатқан қайықтар, жағалауларда құрма және кокос пальмалары, рақаттану суреті бейнеледі. Архитектура. Жаңа патшалық дәуірінде ғибадатханалық архитектура кешенінің - жер үсті, жартылай тасты және тасты басты типтері құрылды, олардың орын ауыстырудағы айқындалған жүйелілігі белгіленді. Кіру жолы трапеция түріндегі қабырғамен, ортасы жіңішке өтпе жолмен бөлінген ауқымды пилонмен бейнеленді. Қабырғаларда фараондар мүсіндері және ескерткіштері жайғастырылды. Кіру есігінің артында колоннадамен қоршалған ашық алаң орналасқан, әрі қарай бір немесе бірнеше гипостиль залдары[1] және ғибадатханалар бар. Ғибадатханаға сфинкстер аллеясы жүргізілді. Египеттің ежелгі астанасы - Фивы — құрылыс саласы өте қарқынды жүргізілген, ең көрікті қалалардың бірі болды. Көне грек ақыны Гомер бұл кезеңді «Фивы – жүз қақпа» қаласы атанды. Шын мәнінде, бұл қатты әсірелеу еді, ол көп қақпалары болуы тиіс үлкен өлшемді қаланы білдірді. Б.з.д 2-мың жылдықта фараон сарайы ғибадатханаға теңеседі. Бұл әлемнің, жердегі құдайдың әміршілік ететін орны болды.

[1] Тізбекұстынды зал — көптеген бағандармен ұсыталып тұрған, төбесі жабылған үй-жай.

Ұлғайып жатқан империя жоғары биліктің одан әрі гүлденуін талап етті. Сарайға патшаның ресми сәулетті үлкен үйі және оның сарайы жайғастырылды. Оның орталығы колоннадамен тәж залына бастайтын, алып бағандармен толтырылған тізбекұстынды зал болды. Бағандармен немесе пилястрмен безендірілген үлкен вестибюль алдында, оның қасында салтанат залы және құлдар мен қызметшілерге арналған қосалқы үй-жай орналасты. Ансамбльдің барлық байлығы мен алыптығы кіру жолынан тәж залына қарай жүретін ось бойымен топтастырылған. Архитектурада египеттік мазарлар мен алуан түрлі дәуірлері сарайларында, әсіресе, бағандар капиталының мына түрлері: ашылған папирус, жабық папирус, папирус түйіні, лотос гүлі, пальма бұтағы, әйелдің басы түрінде қолданылды. Солярий кобрасынан жасалған волюттар мыңдаған жылдар бойы иондық капительдерді таңқалдырды. Сан алуан түрді өсімдіктік мотивтерді біріктіретін, аралас ка¯пительдер кеңінен тарады. Көптеген ғасырлар бойы Нілдің шығыс жағалауында Амон-Ра күн құдайының құрметіне мазар салынды, ал батыс жағалауына салт-дәстүрлер бойынша өзіндік кескінімен ерекшеленетін, өлгендер мазары тұрғызылды. Адам сенгісіз, биіктігі 20 м, диаметрі 4 м болатын тас бағаналардан тұрғызылған гипостиль — колонналы залдан тұратын ғибадатхананы тіршіліктен тыс бір күш тұрғызғандай әсер береді. Оның сұстылығы мен керемет зәулімділігі, бағаналар мен керегесіндегі, маңдайшаларындағы шымшытырық көптеген жазу мен бедерлеме суреттері көрген адамдарды таңдандырып, тұңғиық қиял-ойға батырып, өзіне табындырып, құдіреттілігіне бас игізеді. Дейр- эль-Бахридегі Хат-шепсут патшайымының өлгендер храмы (басқару уақыты — б.з.д. XVI ғ соңы — XV ғ басы). Ол жартылай тасты мазарлар типіне жатады, мұнда жерүсті үй-жайлары жартаста ойылған ғибадат бөлмесімен байланысады. Хатшеп- сут патшайымды патшалық биліктің барлық белгілерімен, сонымен қатар байланған сақалмен бейнелеген. Дейр-эль-Бахри ғаламат кешенінде бүкіл ансамбль шарықтау шыңы ретінде пирамидалар тағы да пайдаланыла бастады. Нілдің батыс жағалауындағы баспанадан Хатшепсут мазарына қарай ұзын тік жол салынды, жолдың бойына патшайым бет-әлпетімен сфинкстер статуялары орнатылды. Жартасқа ойылған мазардың залдары живописьжәнемүсіндеуменбезендірілген. Бір ғибадатханада екі жүздей статуялар тұрды. Едені алтын және күміс тіліктерден салынды. Храмның бүкіл іші мен сыртқы жағы патшайымның ұлылығын дәріптеуге, шығармашылық көңіл-күйді тудыруға бағытталды. Хатшепсутның өлімінен кейін патшайым тақтан орынсыз құлатқан оның жиені Тутмос III оның атын ұмыттыру үшін көп нәрсені жойып жіберді. Ол оның портреттік статуяларын сындыруға, рельефті бейнелерді алып татауға, оның бет-келбетін росписьпен жууға, оның еске түсіріп тұратын жазбалары мен картушаларын[1] өшіріп тастауға бұйырды. Бұл мезгілде пірлер өз бетінше саяси күшке ие болды, сондықтан ғибадатхана-мазарлары, патшайымдардың жерленген мазарларының маңызды мәні бар еді. Монументалдыққа ұмтылу өкен жоқ, керісінше жаңа күш-куатпен жаңғыртылды (Карнак, Луксор). Жаңа патшалықтағы ғибадатхана-храмдарда діни архитектура сипаты көп жағдайда жаңа рәсімдер спецификасымен айқындалды. Осылайша, мазар үй-жайының бойлық осьімен орналастырылуы Нілдегі құдайлардың кездесуі және киелі ладьяны ғимаратханаға апару рәсіміне негізделді. Жарықтандыруды мақсатқа лайықты пайдалана білді: жол ғибадатхананың түпкіріне батқан гипостиль залына жартылай түнек арқылы есіктерден сәуле шашқан күнмен созылып жатыр. Кеңістік те тартымды түсіндіріледі: бағаналы залдар папирустың тоғайын немесе пальма шағын орманын еске түсіреді, ал төбесіндегі өрнектер жұлдыздар жарқыраған көк аспанды елестетеді. Көп қырлы пішінді мазарда өнердің барлық түрінің жиынтығы көрінеді. Ырғақты қайталама шумақтар Қабырғаға ойып түсірілген гимндер мәтіні рельефтегі пішіндердің қайталуымен ұйқасталды. Мазардағы мистериялардың ажыратылмайтын бөлігі музыка және ән айтумен архитектураны және декоративтік-пластикалық формасының тұтастығын құрды.

[1] Көне Египетте патша мен патшайымның аттарын арнайы жақтауларға жазған.

Жаңа патшалық дәуірінде Қарнақтағы храм кешенінің негізгі бөліктері тұрғызылды. Ең жақсы сақталғаны Амона мазары. Ғаламат ги¬постиль залы – мазардың ең ерекше бөлігі. Бұл нағыз бағандар орманы. Олардың капителдері – бұл жарық аз түсетін жердегі папирустың ашылмаған, және едәуір жарықтанған жерлердегі ашылған гүлдер. Осылайша, мазардың бойлық осі бойымен келе жатқандар өмірдің екі түрлі – оның дүниеге келу және гүлдену кезеңімен өріс алады. Қарнақ храмында барлығы әрқайсысының биіктіктігі 20 м жуық 134 бағаннан тұрады. Қарнақ құрылысы өзінен кейінгі әлемдегі сәулет өнерінің тарихына үлкен бетбұрыс әкелді, бағаналы құрылыстардың дамуына жол ашып, үлгі болды. Ең керемет жаңалығы төбелер мен ішкі қабырғалардың бай росписьпен безендірілуі болды. Әрбір үй-жайдың бернелерін айқындайтын декоративтік жабдықтары құдайды сыйдырып тұрған мазардағы ғарышты ұқсатады. Еден жерді кейіптейді, төбесі көгілдір аспан аясындағы алтын жұлдыздар кеңістігін бейнелейді. Бөлмелердің қабырғаларынан киелі мистерия бейнесі табылды. Мазардың ең сырлы бөлігі – ғибадатхана, онда жан мекендейді деп саналған, құдайлардың статуясы сақталған. Пірлер статуяларды тамақпен, сусынмен, киіммен, бір сөзбен айтқанда өмірге қажетті барлық мұқтаждықтармен қамтамасыз етіп тұрды. Амон құдайының құрметіне жыл сайынғы салтанатты мереке – Қарнақ храмынан киелі ладьяны ақ киімдегі абыздар мен абызшалардың қолпаштауымен, сыйыну әнін шырқай отырып Луксорск мазарына жайғастыру өтеді. Храмдық кешеннің ажыратылмайтын бөлігі киелі көл және обелиск — төрт қырлы тік тұрған тас болды. Бұл архитектуралық пішін алғаш рет Египетте құрылды. Обелиск сансыз иероглифтармен әшекейленді. Ол күн сәулесін кейіптеді және құдіреттілік, билік символы болып есептелді. ***Луксор*** мазарының кешені Нілдің шығыс жағалауында орналасты. Ол фараондар мен ұлы храмдардың салтанатты қақпаларынан тұрды. Бұл ең үздік кешендердің бірі болды. Ерте кездерде оның порталы алдында екі ескерткіш, алқызыл грани¬ттен жасалған төрт статуя, байрақты тутұғырлар және отырған II Рамсес фараонын бейнелейтін екі гранитті алып баған қойылған. Қазіргі таңда екі ескерткіштен биіктігі 25 м сол жағы қалды. Екіншісі Францияға әкетілді және 1836жылы Париждегі Келісім алаңының ортасына орналастырылды. Мазардың солтүстік жағынан кіре берісте алып бағандар мен ескерткіштері бар II Рамсестің үлкен пилоны көтерілді. Осы кіру жолы арқылы папирус гүлінің пішініндегі капителді колонналар қос қатарымен безендірілген кең аулаға кіреді. Колонналар арасындағы тереңдікте Осирис статуялары орналасқан. Бұл аулада тағы бір III Тутмостың шағын мазары бар. Айбынды колонна- да тас орманды еске түсіретін папирус тәрізді колонналардың қос қатарымен үш жағынан қоршалған III Аменофис ауласына апарады. Ансамбль композицияның өзіндік артықшылығы храм ауласынан кейін орналасқан, екінші гипостиль залының болуымен ерекшеленеді. Храмның сыртқы түрі өте тартымды. Қырындағы сансыз ғибадаттар діни сән-салтанат және жаулармен айқасқан көріністермен безендірілген. Луксордың рельефті композициясы храмның архитектуралық кеңістігімен біртұтас қалыптасқан. Луксор храмындағы сфинктер III Аменхотептің келбетімен 1832 жылы Ресейге әкетілді және Петербургтегі Университеттік жағаға орнатылды. Луксорхрамыныңайрықшакөріктілігі – қошқарлардың басы бар сфинкстар аллеясы. Бізге дейін келіп жеткен басқа сфинкстар адам басымен бейнеленген болатын.

Скульптура. Жаңа патшалық дәуірінде мүсіншілер канон заңдылықтарына әлі де болса ұстанады, алайда олардың жұмысында декоративтілік пен образдың жекелігі арта түседі. Мәселен, III Аменхотептің стильдік алуан түрлі портреттерін жасады - дәріптелген, канондық стильдегі бейнелер (Мемнон алып бағаны, Аменхотеп сфинкстері) толық жекелеген портреттерге дейін тек қана сыртқы көрінісі ғана емес сондай-ақ мінезін де айқын кейіптейді.

Қарнақтағы Амон храмындағы колонналар

Б.д.д. XIV ғасырдың басында Ніл мен Патшалық аңғары арасында, Фивы айналасында, кең жазықтықта бой көтерген мазар болды. Одан биіктігі 20 метрге жуық құмтастың монолитті блогынан жасалған, Мемнон алып бағандары атымен танымал, екі орасан зор статуя қалды. Олардың әрқайсысы қолдарымен тізерлеген тақтағы фараонның отырған бейнесі кейіптеледі. Монументалдық мазарлар құрылы- сына мүсіндеу өнерінің қарқынды да- муы қатты ықпал жасады. Оны белгілеу өлгендерге дұға оқу рәсімі саласында – статуялар мазарлардың ашық аулаларына орнатылды, пилондар алдына қойылды. Олар жалпылама түрде жасалды, өйткені алыстан қабылдауға есептелді. Монументалды мүсіндеу өнерімен қатар

Жаңа патшалық дәуірінде сан алуан түрлілігімен және ықшамдылығымен ерекшеленетін кішкентай пішіндердің пластиктерінің әртүрлі туындылары қалдырылды. Осындай түрдегі шағын пластиктердің ішіндегі ең үздігі қолына алқызыл киелі лотос гүлі бар қалқыған әйелдің пішіні түріндегі туалет қасығы болып табылады.

Аменхотеп абыздың мүсіншесі

Раннаи абыздың мүсіншесі

Өткен кезеңнен айырмашылығы қатаң канонға талғампаздық енгізілген: пішіндердің пропорциясы едәуір көрікті, сұлбалар – ұзартылған және сымбатты, пішіні – біршама домалатылған. Осындай ескерткіштер арасында ағаштардан жасалған бұйымдар айрықша орын алады, мәселен, А.С.Пушкин атындағы ГМЗИ жинағынан абыз Аменхотеп және оның әйелі, «әнші Амо- на» Раннаи жұпты мүсіндердің тобы. Бұл мүсіншелер тамаша көркем және декоративті. Қоңыр эбен ағашы алқалар мен білезіктердің алтын пластиналары әшекейімен безендірілген. Мүсіндердің кейіпі дәстүрлі негізде: сол аяғы алға шығарылған, екі саты да жерде тұр, алайда мүсін қандай да бір қозғалыста тұрған сияқты көрінеді.

Егер Раннаи ескерткішінде шебер сымбаттылықты, әсемдікті және әйел нәзіктіктін айқын көрсетсе, онда Амен-хотептың мүсіні пішінінің кейбір қатаңдығымен ерекшеленеді. Раннаидың көзқарасы, дәстүрлік тұрғыда кеңістікке ұмтылған, әлденеге алаңдаулы, бір нәрсені сұрап тұрған сияқты. Екеуінің де бет-әлпеті жіңішке үлгіленген, ашық көрініп тұрған портреттік кейіптері бар. Мүсінді топтық портрет, әсіресе, ерлі-зайыптыларды бейнелеу, Жаңа патшалықдәуіріндегіөнердекеңқолданысқаенді. Ерекше нәзіктік тұрмыста пайдаланатын, зипа бойлы әйелдердің мүсіні түрінде жасалған ыдыстар, қобдишалар, қасықтар, толып жатқан туалет заттарын өзгешелендіреді.

Ніл тоғайындағы аң аулау. Роспись фрагменті

Өрнектер. Жаңа патшалық дәуірінде қабырға өрнектеріне маңызды көңіл бөлінді. Өнердің барлық саласында өріс алған декоративтік қарқын алдымен живопись өнерінде көрініс тапты. Патшалық мазарлардың қабырғасындағы өрнектер киелі мәтіндер сюжеттік композициялармен қатарласа жүретін, оралған папирус бұрамасын еске түсіреді. Жаңа патшалық дәуірінде патша мазарының рәсімдік көріністері сюжеті және орындау стилі жағынан графиканы еске түсірсе, ал өрнектер фиван қорымдары ақсүйектерінің өрнектері үлкен әсемдігімен ерекшеленді. Композиция үш негізгі циклге бөлінді: жердегі тұрмыс көріністері, мәңгілік өмірге ауысу үшін өлген адамның денесінің тірілу рәсімі және құрбандық тойы. Композициялардың орналасуы мазардың жоспарына сәйкес келді. Жаңа патшалық өнердің сипатты үлгісі – Фивыдағы «Ніл тоғайындағы аңшылық» (Британ¬дық мұражай) өрнегі. Онда Ніл бойындағы аңшылық тәсілдері, өсімдіктер мен жануарлар әлемі бейнеленген. Фараон иерархия бойынша ең бастысы ретінде үлкен өлшемімен өзгешелнеді, оның аяқ астындағы кішкентай мүсін – оның әйелі. Монументалдық өрнектермен қатар, «Өлілер кітабы» канондық мәтініне суреттеп бейнелеу жасалады.

Амарна кезеңі

Көне Египет өнеріндегі ең жарқын кезең Аменхотеп IV (XIV в. до н.э.) фараонның елді басқаруымен байланысты, ол барлық құдайлардың басына күн сәулесінің құдайына жақын болу үшін Атонды қойды, өзіне — Эхнатон («Атон рухы») жаңа атауын алды. Астана Фивыдан Ахетатон (Тель-эль- Амарна, египеттік өнердегі амарна стилінің атауы осыдан шыққан) қаласына көшірілді. Архитектура. Эхнатонның патшалық еткен уақытында архитектурада елеулі өзгерістер пайда болды. Ахетатон қаласы шаршы ішіне дәстүрлі сыйғызудан айырмашылығы бар, жаңа еркін жайғастыру негізінде құрылды. Мұндай жайғастыру көп жағдайда атақты Ніл өзенінің жағалауына Ахетато- на орналастыруға негізделді. Ең негізгі жаңашылдығы храмда колонналы залдардың болмауы және құдайға құлшылық ету ашық аспан астында жасалғандықтан, құрбан шалынатын жері бар үлкен ашық аулалардың болуымен айырықшаланды. Фараон сарайы бұл қалада тік бұрыш ішіне қоршалған алқап ретінде емес, алып колонналармен қоршалған мазар ретінде де емес, ашық кеңістікпен қоршалған, басқа ғимараттардың орталығы вилла-үйі ретінде көз алдымызға елестетіледі. Бүкіл ансамбльге айрықша сұлулықты гүлдер, бұрқақтар, экзотикалық жануарлар мен құстары бар аспалы бақтар беріп тұрды. Египеттік сарайлар мен орасан бақтар туралы атақ-даңқы Навуходоносор Вавилонда өзінің сарайын және аспалы бақтарын тұрғызған 1-мыңжылдықта өмір сүргені күмәніз. Мүсіндеу және өрнектеу. Амарна кезеңінде архитектураға қарағанда, бейнелеу өнері саласы күрделі өзгерістерге ұшырады. Бұл кезеңде құрылғандардың ең үздігі – олардың сыртқы келбетінің ли- рикалық баяндалуын куәландыратын, Эхна- тон және оның жұбайы Нефертитидің мүсіндік портреттері болды. Шеберлер фараонды бейнелеудің – образды дәріптеушіліктен бас тартып, жеке бет-келбеттері мен дене құрылысындағы сипаттық ерекшеліктерін: созылыңқы беттің сопақтығы, ауырлаған төменгі жақ, ұзын мойында бастың өзіндік орналасуы, мықынның домалақтығы, шығыңқы қарын, жіңішке қолдары мен аяқтарын дәл жеткізу секілді жаңа ико-нографиялық тәсілді ойлап тапты. Кеңсірікке қиғаштап қойылған көздің жіңішке қиығы ауыр, жартылай төмен түскен көзқарасына мұңды кейіп беретін қабақтарымен үйлеседі. Суретшілер адамның жеке кескін-келбетіне айрықша қызығушылық танытты. Бейнелеу шаттылығы азайып, дене қимылы мен тұрған тұрысы –біршама табиғи көріністе ие болды. Нефертити патшайымының екі мүсіндік портреті, ғажайып сұлулықты дәріптеді, ең жауһар туынды болып саналды. Нефертити портреті биік көк тиарасымен тамаша (б.з.д. XIV ғ. бірінші жартысы). Бұл үйлесімді және талғамға сай образ игілікті ұстамдылығымен және бұрын соңды болып көрмеген әсемдігімен таңқалдырады. Оған барынша ақиқатқа жақындықты беруді қалай отырып, мүсінші ернінің бұрышына әжімдерді де көрсетіп кеткен. Патшайымның мойны ұзын, тік және басын тәкаппар ұстаған. Терісінің жылы алтын түсте түсі тиараның көк түсімен қарайлатыңқыланған. Портрет толықтай аяқталған, бірақ ол жақ көзінің суреті ғана жетіспейді. Зерттеушілер бұлай әдейі жасалды деп болжайды, өйткені мысырлықтарда аяқталған туынды тек өлгендерге ғана арналған, ал портрет Тутмес мүсіншісімен (суретшілер Көне Египет дәуірінде өте қадірлі адамдар болғанын айта кету қажет, сондықтан олардың есімдері осы күнге дейін жетті) Нефертити тірі болған кезде жасалған. Нефертитидің екінші мүсіндік бей- несі өте нашар сақталды. Бас киімі жоқ, бояулары өшірілген, мүмкін олар болмаған да шығар, бірақ бұлар күліп, еріндері баяу ашылып тұрған жас бет-әлпетінің көркемдігіне және әсемдігіне әсер етпеді. Бұл портрет әлемдік бейнелеу өнерінің әсем әйелдер образдары қатарында тұруға әбден лайықты.

Египеттік өнердің тарихында алғаш рет отбасымен отырған фараонның бейнесі пайда болды. Патшаның отбасылық өмірінен алынған көріністе әйелі Нефер¬титимен қатар тізесіне кішкентай қызын ұстап отырған Атон құдайы шуағының астында, мейірімділік пен сүйіспеншілікке тұнып тұр.

Жаңа идеалды нығайтқан өнердің ерекше канондық заңдылығы туындады. Эхнатонаның шығыңқы бет-әлпетінің нәзік те жігерлілігі, қиылған белі, жалпақ мықыны, дөңес қарны амарна стиліндегі басқа портреттерге ауысады. Фараонның сымбаты мен бет-әл- петінің құрылысын бейнелеудегі асыра көрсету қандай да бір гротеск секілді за- манауи суретшілермен қабылданбады. Жаңа нақыштарды іздеу ескі ка- нонды жоюға, нақты өмірге жуықта- уға, жаңа бейнелеу құралдарын та- буға ұмтылумен шартталды. Амарна өнері осы кезеңнің бар-жоғы 18 жылға созылған, қысқа мерзімділігіне қарамастан (б.д.д. 1372—1354 жж.) стилистикалық тұрғыда біртекті болмады.

Нефертити патшайымының басы. Скульптура

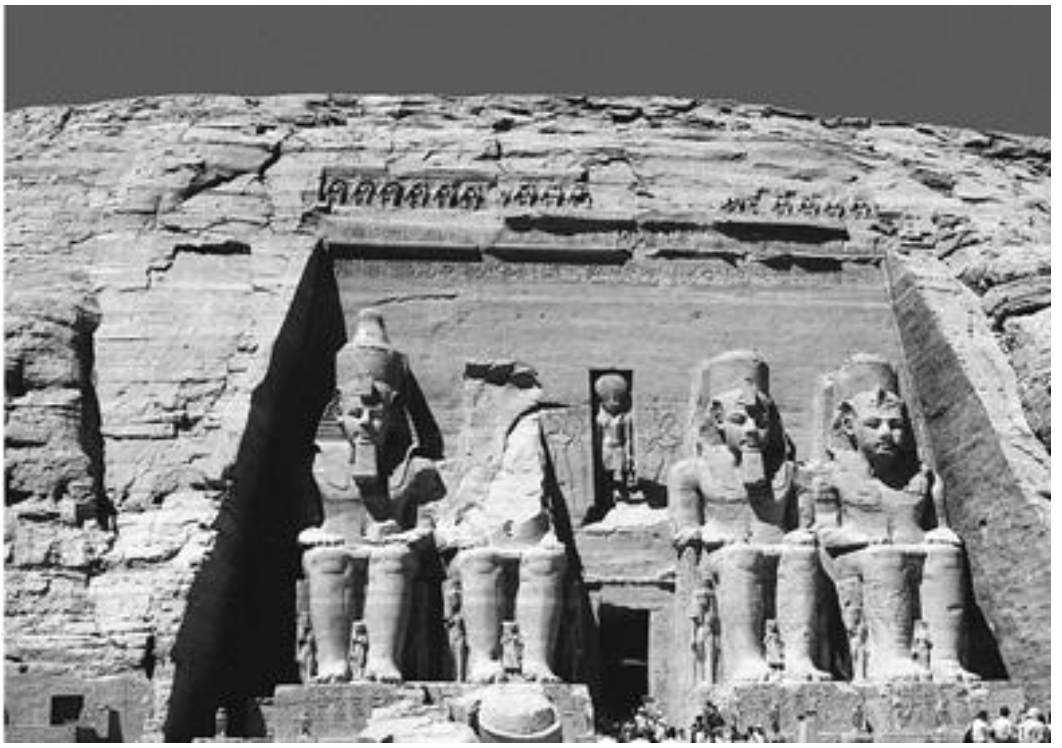
Декоративтік стильмен салыстырғанда фивы ескерткіштерінің көзге түсерлік өзгерістері алдағы уақытта Мемфис қорымын құру кезінде орын алды. Рельефтер жазықтық бетін пластикалық моделдеумен сызықты суреттердің басымдылығымен орындаудың графикалық нақышынан ерекшеленді. Мемфис рельефтің ғаламат үлгісі қазіргі уақытта Мәскеудегі А.С.Пушки¬н атындағы ГМЗИ-да сақталған «Жоқтаушылар» тақтасының фрагменті болып табылады. Мұнда адамдарды бейнелеуде пайда болған жаңашылдық айқын көрінеді. Бұл кезде канон заңдылығы сақталмады. Пішіндер профильде көрсетілді. Бірінде контурлар қатты тереңдетілген, басқасында тек жеңіл бейнеленген. Бұл нақыштың дірілді тербелісін құрады және композицияның кеңістіктік күрделілік әсерін күшейтеді. Жоқтаушылар қозғалыстың: бірі түрегеп тұр, екіншісі иіліп жатыр, үшіншісі қолдарын жайып тізесімен құлаған, төртіншісі мүлде жерге жайғасқан, ал оның қасында тұрғандар біртіндеп көтеріліп жатқан жеке қалыптарын жүйелілікпен көрсетеді. Жазықтықта қозғалысты жеткізуді мұндай тәсілмен бейнелеу – мысырлық бейнелеу өнерінің елеулі жетістіктерінің бірі болғаны сөзсіз. Мысыр өнерінде бұл ескерткіш көркемділігі жағынан майталманы болып табылады: жоқтаушылардың барлық тобы кескін-кейіптері,дене қимылдары, ым-ишарасы көрсетілген, бір көңіл-күйге біріктірілген.

Фараон Эхнатон әйелі және балаларымен, Атонның жайнаған шуағымен. Рельеф

Жаңа патшалықтың екінші жартысы

Эхнатон қайтыс болғаннан кейін бұрынғы сенімдер мен рәсімдер қалпына келді. Жолдан тайған патшаның атына тыйым салынды, оның қалаған астанасы қаңырап бос қалды. Эхнато-на Тутанхамон мұрагері, оның қызының күйеуі, амарна өнеріндегі дәстүрді сақтап қалуға тырысты, бірақ абыздың ықпал етуімен Эхнатон бастауларын қалдырып, Фивыға қайтып оралды. Тутанхамон дәуіріндегі монументалдық ескерткіштер мүлде сақталмады, бірақ 1922 жылы археолог Х.Картермен табылған оның мазары фараонға әлемдік танымалдыққа жеткізді. Оны жерлеудің сән-салтанаттылығы ескі діни қағидалардың ақиқаттылығын көрсетуге ұмтылыс тудырды. Фараон Тутанхамон Патшалық аңғарында жерленген. Оның тарихы I Тутмос фараонды жерленген мазарындағы ғибадатханадан алып денесін жасырын түрде жерлеуге кенеттен шешім қабылдауынан басталады. Бұл шешім 1700 жыл өмір сүрген дәстүрді бұзды. Фараон көсемі осы қашықтағы алқапқа жөнелтілді және құдық түрінде мола қазды. Жерлеу камерасына құдықтың түбіне, жартастан ойылған ұзын баспалдақ салғызды. Осыған ұқсас жоспар ақырында барлық басқа ғибадатханалардың құрылысы кезінде пайдаланылды. Бастапқыда жерлеу құрылыстарында көптеген құнды заттар сақталды, бірақ олардың көпшілігі уақыт өте келе фараонның кезінде де тоналуға түсті. Тутанхамонды қабырлау біздің күнге дейін толықтай сақталып жетті. Оның ғибадатханасында бейнелеу және декоративтік-қолданбалы өнердің түпнұсқалы жауһарлары табылды. Өзінің құрылысы мен рәсімделуі жағынан бұл өте қарапайым ғибадатхана, өйткені патшаның кенеттен қайтыс болуына байланысты асығыс салынған. Қысқа дәліз ве¬стибюльге апарады, одан ғибадатхана камерасына, ал ол арқылы асыл қазынаға түсуге болады. Барлық кешенде тек ғибадатхана камерасы ғана қабырға өрнектерімен безендірілген. Ғибадатхананың барлық қазынасы- ның ішінде тұтас алтыннан жасалған, фараонның байлығы мен құдіреттілігін білдіретін, эмальмен және асыл тастармен безендірілген Тутан- хамонның тас табыты ерекше таңқалдырады. Мумияның бетінде алтын бетперде, ал саусақтарында – алтын сақиналар, мойнында – қос алтын шынжыр, аяғында – алтын сандалдар болды. Таза алтыннан жасалған жас Тутанхамонның бетпердесі өте жақсы. Египеттіктердің түсінігі бойынша, адамның портреттік бетпердесі оның жанымен топтастырылады. Фараонды соңғы сапарға шығарып салатын заттардың ішінде, ең ерекше назарға лайықтысы ретінде арыстан басымен аяқталатын, арыстанның қолы мен шынтақшасы түріндегі аяқтары бар қарапайым пішінді Тутанхамо- на тағы қызмет атқарады. Тақтың ағаш табаны алтын табақтарымен жабылған. Тутанхамонның жұбайымен тұрған бейнесі салынған арқасы көгілдір фаянс пен қызыл әйнек дақтарымен бедерленген. XIX және XX династиядағы ұлы патшалардың ғибадатханалары (б.з.д. 1300—1100 жж) Жаңа патшалық дәуіріндегі живописьтің тамаша бейнелерін береді. Осы фиван династиясының жерлеу кешендері болып өткендерге қарағанда теңдесі жоқ монументалдықпен өзгешеленді.

Тутанхамонның тас табыты



Абу-Симбеледегі II Рамсес мазарының кіре берісі

Көптеген ғибадатханаларда өмірден кейінгі өмір бейнелерінің суреті сақталған. Олар фараонның құдайлармен қарым-қатынасы туралы және өлімді жеңгені туралы, оның қалай құдайға айналғаны туралы әңгімелейді. Сонымен қатар, патшалық ғибадат- хана өрнектері жерлеу тұрмысының сюжеттерімен ғана шектеліп қоймайды. Қабырғадағы живопись көне египеттік тарихтағы маңызды оқиғаларға толы: Төменгі Египетті Жоғары Египеттің жеңуі, жаулап алу соғыстары және т.б. Жаңа патшалықтың соңындағы архитектурада биік орталық ***неф***[1] арқылы инте¬рьерді жарықтандыру қағидаттары сақталады. Мазарлардың құрылысы кезінде сәулетшілерге ішкі кеңістікті ұйымдастыру бойынша міндеттерді, оны жарықтандыру және түстік шешімдерді шешуге тура келді. Бұл міндеттер жартастық немесе үңгірлік типтегі мазарлардың құрылысын салуда қиындады, мұнда жартастың сыртқы бөлігінен кіре беріс қана ойылды, ал барлық үй-жай түбіне қарай бойлай енеді. Бұл типке атақты ***Абу-Симбеледегі II Рамсес мазарының кіре берісі*** жатады. Оның кіре берісі Ніл өзеніне қараған. Жңішке кіру жолының екі жағында биіктігі 20 м фараонның алып статуялары және оның балалары мен әйелі Нефертаридің шағын мүсіндері тұр. Абу-Симбеледегі мазар шығысқа қарай бағдарланған. Күннің алғашқы сәулелері кіре берісті жарықтандыра отырып, оның ішкі кеңістігіне енеді – алдымен төрт қырлы бағанды II Рамсес статуясы тұрған бірінші залға, кейін екіншісіне және әрі қарай ғибадатханаға өтеді. Оның терең түпкірінде Амон, Ра, Птаха құдайы[2] және фараонның мүсіндері жайғастырылған.

---

[1] Неф — үй-жайдың жоспарында шығыңқы тұрған, қасы бағандар немесе колонналармен қоршалған, осылайша түрде бөлінген мазардың бір бөлігі.

2 Птах — құдай-демиург, бүкіл құдайларды және әлемді құрушы, шындыо пен әділеттік құдайы. Ақ киімде адам түрінде бейнеленген.

Бұл мазардың жұмбақтығы II Рамсес аяқталған статуяның тәжіне жылына екі рет алғашқы күн сәулесінің тура түсуінде болып келеді. Нілдің тасқынын реттеу үшін қа- жетті Асуанедегі биік бөгетті тұрғызу кезінде жартасты кешен судың асты- на жоғалып кетеді. Сондықтан, мазарлар мен статуяларды блоктарға бөліп, басқа орынға ауыстыруға және қайтадан құруға тура келді. Египетте Абу-Симбела мазарындағы сияқты архитектура мен мүсіндеуді жинақтау осындай жетілген пішінде ешқашан болған емес.

* *

*

II Рамсестің елді билеуі ауыр ұзақ соғыс кезеңінде аяқталды. Алдымен Египетті Персия жаулап алды, ал кейін аз уақыт босағаннан кейін Александр Македонскийдің империясына бағынды.

Сұрақтар мен тапсырмалар

1. Ежелгі египет тарихының қай дәуірінде өнер едәуір қарқынды дамыды?
2. Көне Египетте құдайларды қалай бейнеледі?
3. Көне патшалықтағы өнердің негізгі сарынын атаңыз.
4. Сіз қалай ойлайсыз, неліктен мысыр пирамидаларын әлемнің кереметі деп атайды?
5. Адамның сымбатын бейнелеуде египеттік канон заңдылығының басты ерекшелігі туралы айтыңыз.
6. Көне мысырлық мүсіндеу өнерінің әртүрлі кезеңдерінде қандай сарындар басым болды?
7. Орта патшалық өнері несімен көрікті?
8. Жаңа патшалықтың бірінші жартысындағы өнерді сипаттаңыз.
9. Хатшепсут патшайым храмының архитектуралық құндылығы неден тұрады?
10. Қарнақ және Луксордағы храмдардың архитектурасы туралы айтыңыз.
11. Амарна кезеңіндегі өнерге сипаттама беріңіз.
12. Нефертити патшайымының ең үздік мүсіндік портреті туралы айтыңыз.
13. Тутанхамон мазарының қазынасы туралы не білесіз?
14. Жаңа патшалықтың екінші жартысындағы өнерде қандай беталыс дамыды?
15. Абу-Симбелдегі II Рамсес храмының архитектуралық ерекшелігі неде?

Рефераттар тақырыбы

- Мысыр пирамидаларының құпиясы.
- Көне Египет архитектурасы.
- Көне Египеттегі мүсін өнері.
- Көне Египеттегі живопись.
- Тутанхамон ғибадатханасының қазынасы.

ӨНЕРІ

Бейнелеу өнері қолөнер түрлерінің бірі болып саналды, және де суретшілер өз ісінің тамаша шеберлері ретінде құрметке ие болды. Ежелгі Грекия өнерінің дамуының негізгі кезеңдері: архаика (б.э.д. VIII — VI ғғ.), классика (V — б.э.д. алғашқы үш ширегі), эллинизм (IV соңы — б.э.д. I ғ.). Грек классикасын ерте (б.э.д. V ғ. бірінші жартысы), жоғары (б.э.д. V ғ. екінші жартысы) және кеш (б.э.д. Vғ. соңы — IV ғ.) деп бөледі. Ежелгі грек өнері ансамбльмен ғана қарастырылды: сәулет, мүсін өнері, сауыт жазуы, сурет өнері, қолданбалы өнер бұйымдары бірін-бірі толықтырып, дәуірдің көркемдік бейнесін жасады. Суретшілер адам денесін зерттеу арқылы сұлулықты ұғынды. Оның құрылымында, қозғалыстарында олар пропорциялар қандылықтарын, ырғақ пен тепе-теңдікті аша білді. Эллиондар үшін керемет адам өнердің басты тақырыбы болды. Көне дәуір туралы мәліметтердің негізгі көздерінің бірі «Илиада» және «Одиссея» поэмалары болып табылады. Оларды б.э.д. XTT-VTT ғғ. өмір сүрген соқыр ел кезуші әнші Гомердің туындыларына жатқызады. Ғалымдардың пікірінше, олар шамамен б.э.д. IX—VI ғғ. жазылып алынды. Олар грек құдай-олимпиадашылар бейнелерін кеңінен суреттеді. Мифология грек өнерін тұрақты түрде қоректендіріп отырған қуат көзі болды. Мифтерде ежелгі гректердің әлем құрылымы мен оның билеушілері туралы көріністері жүзеге асырылды. Мифологиялық титандар мен құдайларға тылсым күштер берілді. Ежелгі гректер өмірдің барысы құдайларға тәуелді деп санады. Олар барлық жерде бар деп есептелді: жерде, суда, аспанда, ағаштарда және тауларда.

Архаика

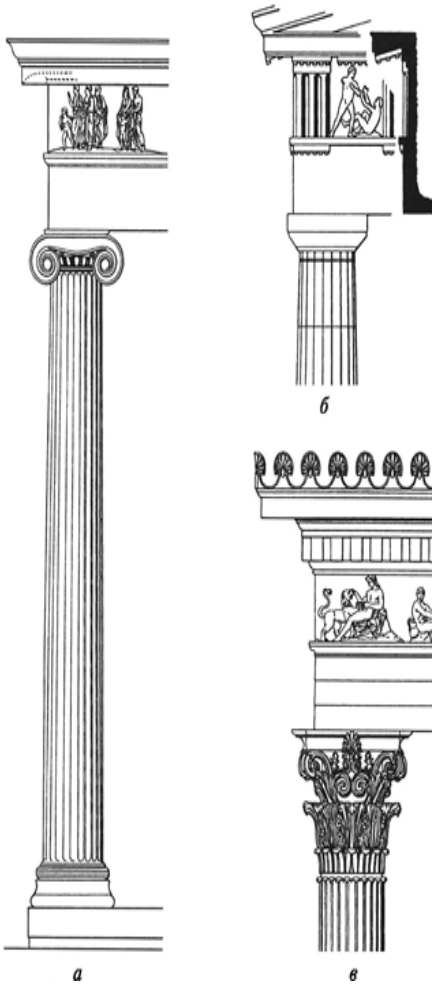
Архаика (б.э.д. VIII ғ. ортасы — VI ғ. аяғы) - грек полистерінің - құл иеленуші қала-мемлекеттердің қалыптасу кезеңі. Архаикалық кезеңде грек өнерінің негізгі түрлері мен пішіндері пайда болды. Бұл дәуірде шомбалб монументалды тас ғимараттар мен бірдей позицияларда шартты қатып қалған тас мүсіндер жасалды. Тақырыптары мифологиялық сюжеттер болған сурет өнерінің туындылары мен бедерлер жазық сипатпен және сәндік геометриялық суретімен ерекшеленді. Монументалдылық пен тұтастықты сақтай отырып, архаика дәуірдің грек өнері біртіндеп айқын өзіндік сипаттарға ие болды. **Сәулет**. Ежелгі грек өнеріндегі эстетикалық канон сұлулық пен үйлесімділік тіркесінде құрылды. Суретшілер адам денесінің, ал сәулеткерлер - сәулеттік ғимараттардың математикалық тұрғыдан салыстырыла тексерілген пропорцияларын іздестірді. Архаика кезеңінде ежелгі грек ғибадатханасының негізгі түрі — периптер құрылды (жоспарында тікбұрышты, айналасында колоннадасы бар). Ғибадатхананың сәулеті көтеруші және көтерілетін бөліктердің айқын және мақсатқа сәйкес тектоникаға негізделген. Оның көркем құрылымы салтанатты қатаң қарапайымдылығымен және үйлесімді толықтығымен атап өтілді. Ғибадатхана мүсіндермен молынан безендірілген. Шығыс жақта, әдетте, ғибадатхана бағышталған құдайдың мүсіні орналасқан. Дористік ордердің атақты периптері - Афинадағы Гефестейон ғибадатханасы (б.э.д. V ғ.). Грек сәулетшілерінің ең үлкен жетістіктерінің бірі ордерлік жүйесін ойлап табу болды. Классикалық сәулеттегі ордер — ғимараттың көтеруші және көтерілетін бөліктерінің ара-қатынасы, бұл арқалық-бағаналы конструкцияның сәулеттік-көркем бейнесі. Ордер тігінен үш негізгі бөлікке бөлінеді: тіреу, көтеруші және көтерілетін бөліктер. Тіреу бағаналар астында ***подий***[1] — көп сатылы ***стереобат***[2] түрінде тұра алады, бірақ басқаша да дайындала алады. Көтеруші жүйе — бұл қабырға немесе бағана. Көтерілетін жүйе — бұл үстінде орналасқан антаблемент. Ол көлденең арқалықтар жүйесінің сәулет бейнесі болып табылады және өз кезегінде тігінен үш бөлікке бөлінеді: төменгі —бағанада к***апительдерінде***[3] немесе қабырғада жатқан архитрав; ортаңғы — фриз; жоғарғы — алға шығыңқы және жүйені аяқтайтын ернеу. Ежелгі Грекия сәулетінде стилі бойынша ерекшеленген ордерлер қалыптасты: дорикалық, ионикалық, коринфтік.

---

[1] Подий — жоғары, әдетте бір жағында сатысы бар тікбұрышты платформа (онда ғибадатханалар салынды).

[2] Стереобат — ғибадатхананың немесе бағананың көпсатылы іргесі.

[3] Капитель — бағана ұңғымасының аяқталуы.



Грек сәулет ордерлері: а — ионикалық; б — дорикалық; в — коринфикалық

Дорикалық және ионикалық ордерлер архаика кезеңінде пйда болды. Дорикалық ордер материктік Грекияда таралды, ал ионикалық аралдық және кішіазиялық Грекияның мәдениетімен байланысты болды. Дорикалық ордер Олимпиядағы Гера ғибадатханасында, Коринфтегі Аполлон ғибадатханасында, Посейдониядағы Деметра ғибадатханасында және т.б. кездесті. Ионикалық ордердік құрылыстары — Эфестегі Артемида ғибадатханасы, Самос аралындағы Гера ғибадатханасы, сондай-ақ (кейбір өзгерістермен)Дельфийдегіғибадатханалар. Дорикалық ордер — түрі ең мықты және ең ауыр. Бұл ордерде бағаналардың базалары жоқ және тура стилобаттың[1] үстінде тұр. Оның пропорциялары әдетте аласа және мықты. Бағананың үштен бір бөлігінде энтазис — бірқалыпты қалыңдау бар, ол антаблемент ауырлығының серпімді ауырлық сезімін тудырады. Бағана науашалармен (каннелюрлермен) кесілген, жоғарғы жағына қарай тарыла бастайтын орта жеріненжәне орта жерін аяқтайтын капительдерден тұрады.

[1] Стилобат — жоғарғы саты және стереобаттың барлық беті, ол ғибадатхананың тұғыры сияқты болды.

Бағана науашалармен (***каннелюрлермен***) кесілген, жоғарғы жағына қарай тарыла бастайтын орта жеріненжәне орта жерін аяқтайтын капительдерден тұрады. Капитель эхиннен — дөңгелек тас жастық және абакадан — антаблемент қысымын көтеретін биік емес шаршы тақта. Доркалық бағананы батырдың бейнесімен салыстырады, ал ордердің өзі оның күшін білдіреді. Бұл ордер «ауыр» ретінде негізінен сәулет құрылысының төменгі бөлігінде орналастырылды. Дорикалық ордердің архитравы — тегіс. Фриз ***триглифтер*** мен метоптарды сәндейді. Триглифтер шығу тегі бойынша ағаш арқалықтардың шығыңқы бөренелерге қарай көтеріледі және тік науашалармен үш жолаққа бөлінген. Метоптар — тікбұрышты тақталар — триглифтер арасындағы аралықтарды толтырады. ***Метоптар*** бетіне әдетте бедерлі әшекей салынады, ол көне Нрекия сәулетінде күрделі сюжеттік сценаға ие болды, бірақ кейіннен әшекейлі мотивке ауысты. Антаблемент ернеумен аяқталады. ***Ионикалық ордер*** дорикалық және одан жеңіл коринфтік ордер ортасында тұрады. Ол б.э.д. VII ғ. қалыптасты. Дорикалық ордердің бағанасы пропорциялары бойынша дорикалық бағанаға қарағанда жоғары әрі жіңішке. Ионикалық бағана әйелдің кербездігін бейнелейді. Оның базасы бар, ал капителінің эхині нақышты бұрама — волюталар түзеді. Архитрав көлденең үш жолаққа бөлінген, сондықтан одан да жеңіл көрінеді. Фриз тұтас жолақпен бүкіл антаблементті қоршайды. Ернеу молынан безендірілген.

Коринфтік ордер — грек жүйесінің үш ордерінің ішінде ең жеңіл (б.э.д. V ғ. классика дәуірінде пайды болды). Коринфтік бағана ионикалық бағанаға қарағанда одан да жіңішке және нәзік. Оны сұлу қыздың бейнесімен салыстыруға болады. Коринфтік ордердің бағанасы акант жапырақтарынан жасалған өсімдік ою-өрнектері бар себе бәріздес толық капительмен безендірілген. Көп қабатты ғимараттарда бұл ордерді жоғарғы жағында орналастырған. Ордер ережелер мен эстетикалық нормалардың жалпы жүйесі болды, бірақ ежелгі сәулетшілер әрбір ғибадатхананы салу кезінде оларды шығармашылықпен қолданды. Құрылысшылар құрылыстың мақсатын ескерді, оны қоршаған табиғатпен немесе сәулет ансамблінің басқа ғимараттарымен үйлестірді. Грек шеберлері ғибадатханалар салатын орынды мұқият таңдап, сәулет пен қоршаған ландшафт біркелкілігіне керемет шеберлікпен қол жеткізді. Архаика дәуірінде үлкен ғибадатханалар сала бастады: Дельфийдегі Аполлон, Олимпиядағы Гера, мұнда ғұрыптар көне салттар негізінде жасалды. Біртіндеп бұл ғибадатханалар ірі өнер орталықтарына айналды. Архаика дәуірінің мүсін өнері сәулет- пен тығыз байланысты. Ол әдетте діни кешендерді және ғимараттардың фронтондарын безендірді. Сурет өнері де сәулетті безендіру арналды — қабырғаларға, бедерлерге, мүсіндерге сурет салынды. Грек ғибадатханалары әрқашан ақ болды деген таралған түсінік негізін- де қате болды. Архаика дәуірінде не- гізінен әктастан салынған әрі дорика- лық, әрі ионикалық ғибадатханалар құрылыстың архитектоникасына сәйкес қызыл және көк түстерге боялды. Ежелгі Грекия сәулетшілері ғимарат конструкциясының ерекшеліктеріне қарай құрылыс материалдарының қасиеттерін ескерді. Бастапқыда ғибадатханалар ағаштан және өңделмеген кірпішен салынды, ал б.э.д. VI ғ. бастап - мәрмәрден. Ғибадатханалармен бірге түрлі қоғамдық құрылыстар салынды: жиналыстар үйлері, стадиондар, театрлар және басқалары. Ежелгі грек архитекторлары театр құрылысында тhбешіктің табиғи еңісін қолданды, оған бірінің үсітіне бірін көрермендер қатарлары орналастырылды. Театр төбесіз салынды және үш негізгі бөліктен тұрды: орхестрлер — актерлер, бишілер және хор өнер көрсеткен дөңгелек алаң, театрона — көрермендерге арналған орын және сахна қалтасы — актерлердің киім ауыстыратын, реквзииттерді сақтайтын және т.б. арналған құрылым. Театрлар айтарлықтай үлкен құрылыстар болды, оларға бірнеше мыңдаған адам сыйды. **Мүсін өнері.** Арахаикалық мүсін өнері қиын жолдармен дамыды. Б.э.д. VI ғ. дейін тек құдайлардың салта- натты түрде қатып қалған, фронтал мүсіндері жасалды. Делос аралындағы «Артемида» және Самос аралындағы «Гера» осындай мүсіндер болды.

Грек мүсіндердің беттері жеке әлпеттерді сипаттамады, себебі олар нақты адамдарды кескіндемеді, олар рухани сұлулығы бар бейнелерді, батырлар мен құдайлардың портреттерін бейнеледі. Грек бетінің түріне келесі әлпеттерді жатқызуға болады: дұрыс сопақтық, маңдай сызығын жалғастыратын мұрынның тік сызығы; көздердің ұзынша қиығы; толық томпақ еріндер, және де үстіңгі ерні астыңғыдан жіңішке; иегі кең және домалақ; шашы бұйра және басының дұрыс дөңгелек пішінін жасырмай жатады. Бетінде шаттық пен сенімділікті сипаттайтын атақты «архаикалық күлкі», осы сезімді мүсіндердің бүкіл бейнелік құрылымы білдіреді.

Курос. Архаикалық Аполлон мүсіні

әрдайым жас, себебі осы кезеңде ғана өмірлік күштерінің толық ашылған кезі. Ол жалаңаш, тік тұр, бірақ бір аяғы қозғалысқа дайындалып тұрғандай алға шығып тұр. Денесінің анатомиялық құрылымы анық және жалпыланып көрсетілген. Бет әлпетінің жеке белгілері жоқ, аузының ұштары сәл көтеріңкі, көзқарасы ештеңе білдірмейді. Архаикалық мүсіндер үшін беті бұдыр сарғыш мәрмәр қолданылды, ол сәуле мен көлеңкенің нәзік үйлесімділігін жеткізді. Бұл мүсінді тірі денеге ұқсатты, мүсіндер тыныс алып жатқандай болды. Архаикалық кезеңнің өзінде құдайлардың мүсіндік бейнелері адамдардың мүсіндерінен айтарлықтай ерекшеленген жоқ. Архаикалық Аполлондар мен ***куростар*** (атлеттер мен жауынгерлер) бір-біріне ұқсас болды. Суретшілер дербес және қоғамдық, өмірлік және мүлтіксіз сипаттарды қосып, адамның үлгілі керемет бейнелерін жасаудың құралын іздеді. Грек суретшілерінің жақсы көрген бейнелері сымбатты атлет жігіт болды. Грек мүсін өнері стадионда туды деп сенімді айтуға болады - ол жерде жеңімпаздардан мүсіндер жасады. Ереже бойынша барлығы жалаңаш болу керек еді. Мүсіндер, қабырғалар мен вазалардағы суреттер ежелгі гректердің қалай киінгенін елестетуге көмектеседі. Әйелдер де, еркектер де хитондар киді - зығыр матасынан (қыста жүннен) жасалған, оранған және иықтарында арнайы тоғамен - фибуламен бекітілген қарапайым киім. Әрлеу байлығына қарамастан, хитон үйде киетін киім болды, және онымен далаға шығу әдепсіз деп саналды, сондықтан хитонның үстінен пеплос плащ киді. Оралу пішіні және тәсілі бойынша хитонға ұқсас болды, бірақ ұзынырақ және бүрмелер саны көп. Жас сұлу қыздар — коралар — хитондар мен пеплостармен салынды, себебі жалаңаш әйелдің бейнесі әлі өнерде дәріптелмеген. Бүрмелермен сәнді оралған көне хитондағы кора мүсінін қарастырайық. Ұсақ бүрмелер шартты, оюлы түрде берілсе де, олар материяның жұмсақ толқын тәріздес қозғалысын ұқсатады. Күрделі сәнді шаш пен бас киім де әшекейленіп көрсетілген. Мүсінші тұлға мен киім үшін түрлітүсті мәрмәрді сәтті қолданды. Әйгілі ежелгі грек мүсіндерінің көбісі бізге әлемнің көптеген мұражайларында бар рим көшірмелерінен танымал. Бірақ көшірмелер әрдайым түпнұсқалар сұлулығын жеткізе алмайды. Грек мүсін өнері біздің заманымызға дейін ішінара, негізінен сынықтар мен фрагменттер түрінде жетті.

Бірақ өткен ғасырлардың қалдырған іздері. оған айрықша поэзия сыйлады. Кірістірме қарашықтары түсіп қалған бос көз ұяларының қарасы толқытарлық құпия болды. Мәрмәр қыздардың шаштарын кезінде сары түспен, беттерін қызыл түспен, көздерін көк түспен бояған. Бірақ ашық бояулар сүртіліп, ақ мәрмәрдің табиғи сұлулылығын ашты. Мүсіндердің қалдықтары және сәулет сынықтары қиялдың жылдамырақ істеуіне, бұзылған суретті аяқтауға, бұрын болғанды елестетуге мәжбүрлейді. Б.э.д. VI ғ. екінші жартысында мүсін өнерінде адам кескіндеудің шынайы тенденциялары біртіндеп шыға бастады, бұл Грекияның қоғамдық өмірі мен шығармашылық мәдениетінде терең өзгерістердің жақындағанын білдірді. Сауыт жазуы. Ежелгі грек сурет өнерінің түпнұсқалық шығармалары бізге айтарлықтай жете алмады. Архаикалық кезеңде өнердің ең қалыптасқан түрі сауыт жазуы болды. Сауыттарға сурет салу архаикалық кезеңге дейін пайда болған қатаң геометриялық стильден туындады. Белгілерге ұқсайтын схематикалық пішіндер ұзын қатарлармен бүкіл бетті толтырып, қызықты әшекей қалыптастырды. Тік бұрышпен сынған сызықтар түрінде орнамент — меандр ерекше бөлінді. Ол теңіз толқындарына ұқсады және кез келген жаққа шексіз жалғастырыла берді. Сурет діни сипатқа ие болды. Мысалы, Депилондағы амфорда (б.э.д. VIII ғ.) төсекте жатқан өлікті жоқтау суреттелген. Адамдар тұлғаларының қолдарын жоғары көтерген қара силуэттері центрде орналасқан, ал қалған кеңістіктің барлығы қатарлармен орналасқан геометриялық оюлармен толтырылған. Ұқсас амфорлар бір жарым метр биіктікке жетті, олар күмбез ретінде қызмет етті. Өлшем кішірек ұқсас көшірмесі өлген адамның күлімен жерленді. Бұл сауыттар бір осьте орналастырылды. Кейін (б.э.д. VII ғ.) сауыт салудың қара пішінді стилі пайда болды. Бұл ретте афин көзешілерінің техникалық жетілдірулері үлкен роль атқарды. Сауыттарға сурет салу үшін олар қара лак пайдаланды және балшықты жосамен сәл бояды, ол күйдіргеннен кейін біркелкі қызғылт-қызыл түске ие болды. Қара мүсіндер осындай фонда анық көрінді. Фигуралардың бөлшектері сызылған немесе ақ және қызылкүрең бояумен боялған болуы мүмкін. Біртіндеп сауыттардың қабырғаларында айтарлықтай күрделі суреттер сала бастады (түс. қос. қараңыз). Сауыт салудың жаңа ақйын мүмкіндітерін іздеу классикалық кезеңде жалғасын тапты.

Ерте классика

Ерте классика өнерін (б.э.д. V ғ. бірінші жартысы) қатаң стиль деп те атайды. Бұл кезең крек полистерінде демократияның қалыптасқан дәуірі болды. Грекия ұлы Парсы державасына қарсы күрес жүргізді. Қатаң стиль үшін соғыс сценаларын және дүбірлі драмалық әрекеттерді сипаттау тән. Сәулет. Ерте классиканың көрнекті сәулет ескерткіші Олимпиядағы Зевстің ғибадатханасы (б.э.д. 468 — 456 жж.) ұлы ансамблі болды. Ғибадатхана әктен салынды, оның фронтондары мен фриздері мәрмәрмен әрленді. Мұнда алтыннан, піл сүйегінен және ағаштан жасалған Фидийдің жұмысы атақты Зевс мүсіні орналасқан, ол әлемнің жеті кереметінің бірі деп есептелді. Ғибадатхананың дорикалық фризін 12 метоп безендірді, олар алғашқы рет Грекияда бірыңғай цикл - Гераклдың 12 ерлігін сипаттады. Кейіпкерлері қозғалыста, динамикалық позаларда келтірілген сюжеттер («Критский бык», «Чистка Авгиевых конюшен») лирикалық сценалармен үйлесімді келеді. Фронтондардағы мүсіндер топтары да қызықты: батыс фронтон лапифтердің кентаврлармен күресу сценаларын, ал шығыс фронтон - Пелопс пен Эномайдың жарысын безендірді. Лапифтер мен кентаврлардың мифтік тайпалары туыстас болған: олардың сағаларында туған бауырлар тұрды. Лапифтер өркениетті халық болды, ал кентаврлар жартылай адамдар-жартылай аттар болып қалды. Кентаврлар ұзын сақалдары бар алып қариялар түрінде суреттелді. Лапифтердің патшасы Пирифойдың тойында шақырылған кентаврлар шарапқа тойып, әйелдерді, оның ішінде қалыңдықты ұрлап әкетуге тырысты. Лапифтер олармен шайқасқа түсті. Барлық сценаға керемет экспрессия тән. Шайқас Аполлон орналасқан фронтонның центрінен алыстаған сайын күшейе түсті. Оның сұлу әлпеті батылдық пен күшке толы, ал қатты бұйрықты дене қимылы лапифтердің жеңісін білдіреді.

Кентаврлар мен амазонкалармен шайқастар грек өнерінде, атап айтқанда ғибадатхана мүсін өнерінде ең танымал болды (Парфенон, Галикарнас кесенесі және т.б.). Шығыс фронтонда Пелопоннес патшасы Эномая туралы миф бейнеленген, ол қызының күйеулерімен колесницамен жүгіруде жарыста оларды арқаларына найза тығып өлтірген, және патшаны жеңіп шығып, оны өлтірген Пелопс бейнеленген. Фронтонда салу үшін барлық кейіпкерлер жарыстың соңын күтіп, қатып қалған сәт таңдалғаны қызық. Көрерменге ойға шомылу ұсынылды: билік дегеніміз не? Өмірдің, шайқастың және жеңістің мәні неде? Бұл сұрақтар сол кезде грек театрларында қойылған Эсхил және Софоклдың трагедияларында да қойылды. Б.э.д.э 776 ғ. бастап, Олимпияда Зев- стің құрметіне әрбір төрт жыл сайын Олимпиада ойындарын жасай бастады, олар әдетте маусым - қыркүйекте өткізілді. Бұл уақытта шайқастар тоқтатылды. Олимпияның сәулетті көрікті жерлері
- атлеттер Олимпиада ойындарына дайындалған гимнасия жұқанасы, ойындар өткізілген стадионның қалдықтары, және көне грек ғибадатханаларының бірі - Гера ғибадатханасы. Пронос ғибадатханасының етегінде көне ғибадатхана мен мұражай орналасқан, онда Олимпия аумағындағы қазба жұмыстары кезінде табылған жәдігерлер бар. Бұл атақты Олимпиядық Зевс ғибадатханасының фронтондарының, Пэоний мүсіншісінің Ника, Пракситель мүсіншінің Дионис сәбиді ұстаған Гермес және т.б. фрагменттері. Мүсін өнері. Гректер мәрмәрден қашалған және қоладан құйылған құдайлар мен батырлар арасында өмір сүрді. Мүсіндер ғибадатханалар мен алаңдарда тұрды, олардың жанында шерулер, мерекелер, спорт ойындары өткізілді. Ерте классика мүсіндерінде анық профильдері бар батыр әлпеттері, «архаикалық күлкі» жоғалды, бейнелер қаталдау болды. Оларға қараңғы қола сәйкес келді (қоламен құю Грекияда б.э.д. VI ғ. пайда болды) — мүсіндердің көпшілігі дәл осы материалдан жасалды. Қатаң стильді жауһарлардың бірі
«***Дельфийлік арбакеш***» мүсіні болды (авторы белгісіз). Жігіт бүкіл бойымен кескінделген. Ол квадриганы (төрт ат жегілген колесница) жүргізіп келеді деп болжауға болады, себебі оның қолында тізгін бар. Жігіттің үстінде ұзын хитон, оның бүрмелері бағаналардың каннелюрлерін еске түсіреді. Сұлу әлпеті өте мұқият жасалған. Көздері қола кірпікпен бедерленген, мамықтанған. Танауы мен тістері күміспен, ал еріндері - мүмкін, алтынмен жабылған. Фигураның пропорциялары жақсылап түзетіліп жасалған. Арбакеш сабырлы тұр, бірақ сол сабырлықта - ұстамды күш пен энергия, колесницада жарысу алдындағы жігер концентрациясы. Ерте классиканың батыр идеалы
найзаны лақтыруға дайын тұрған Посейдонның қола мүсінінде айқын сипатталған. Мүсіннің көзқарасы смальтамен бедерлеудің арқасында өте анық. Тірі, шынайы қозғалыс «Тікен суырып жатқан бала» мүсінінде кескінделген. Мифологиялық тақырып осы қарастырылып отырған кезеңнің өнерінде жетекші орын алуын жалғастырды, бірақ құдайлардың бейнелерінде ең алдыммен сұлулық идеалы пен шынайы адамның күші ашылады. Мысалы — теңіз көбігінен туған Афродита тууын сипаттаған бедер («Людовизи тағы» деп аталған). Симметриялық композицияда архаикалық өнердің жаңғырықтары сезінеді. Мәрмәр тақтың бүйір жақтарында сыбызғыда ойнап тұрған жалаңаш қыз, және бөлмеге хош иіс шығарғыштың жанында ұзын киім киген әйел тұр. Ортадағы композиция әсіресе айқын, бұл жерде екі нимфа судан шығып жатқан Афродитаны ұстап келеді. Оның денесіне жабысып тұрған сулы киімнің су сорғалап тұрған ағындарды елестететін ұсақ бүрмелері бар. Қарсы қозғалыстың сипаты дәл бейнеленген: нимфалар төмен иілген, ал әйел құдай жоғары ұмтылған. Ерте классиканың атақты мүсіншілердің ішінде ***Мирон*** мүсінші ерекше бөлінеді. Оның жұмыстары римдік көшірмелер мен көне авторлардың сипаттамалары бойынша қай құрылды. Ол жігіт атлеттердің көптеген мүсіндерін жасады. Мирон лезде күйлерді жеткізудің шебері болды. Оған тіпті жеңіске жеткен сәтте өліп қалған белгілі желаяқ Ладаны сипаттай алды. Мүсін адам көзінің бұрмаланған пропорцияларды қабылдау ерекшеліктерін ескеріп жасалған. жігіттің бетін алдыңғы жағынан қараса, асимметриялы, ал басы қатты бұрылған.

Диск лақтыру Грекияда бұрыннан таралған жарыстардың бірі болды. Миронның Дискобол мүсіні атлеттің лақтыру алдындағы бұлшықеттерінің тырысуын жеткізеді: бір секунд - диск ұшты. Дене кейпі ішкі энергиясының молдығын куәландырады. Дискобол жалаңаш көрсетілген, себебі Олимпиада ойындарында жігіттер киімсіз жарысты. Аңызға сәйкес бір желаяқ қарсыластарын озу үшін үстіндегі киімдеріншешіп тастаған және жеңген, сол уақыттан бері бұл дәстүрге айналған. Мүсін қоладан құйылды, бірақ бізге дейін римдік мәрмәр көшірме ретінде жетті. Мәрмәр көшірмелерінің беріктігін келтіру үшін әдетте қолданылатын қол мен аяқтар саусақтарының арасындағы тіреуіштерді Миронға қолданудың қажеті болмады. Беріктігімен қатар қоланың тағы бір маңызды қасиеті болды: оның күңгір-сары түсі күнқақтылыққа сәйкес келді. Өкінішке орай, бізге дейін жеткен римдік көшірмелердің басым бөлігі - қола емес, мәрмәр, сондықтан бастапқы үлгілеу пішіні туралы айтуға келмейді, себебі көп нәрсе римдік көшірушілермен өзгертілді. Миронның «Афина және Марсий» мүсіндер тобы өте ерекше, ол афиндік Акропольде тұрды. Мифте Афина, сыбызғы ойлап та- бушы, аспапты тастағаны туралы ай- тылған, себебі ойнаған кезде бұрмаланған беті Афродита мен Геру.

Миронды. Дискобол

Ол сыбызғыны көтеретін адамды қарғады, бірақ орман қаңғыбасы Марсий көтерді де, асқан шеберлікпен ойнауды үйренді. Афина сыбызғыға қарайды да, кетуге иналады, бірақ Марсияның іші эмоцияларға толы: ол маңдайын тыжырайтып, бет-аузын қисайтып, қолдарын ашып, ат құйрығын сермелеп, секеңдей бастайды. Оның денесі сонда да сымбатты және шымыр. Мирон алғашқы рет екі мінезді салытырып отыр: Афинаның ұстамдығы мен Марсийдің жуасымаған, құмар мінезі. Бұл мүсіндік топ Миронның соңғы туындысы болғаны анық, ол соңғы қатаң стильді жаратушы болып саналды.

Сауыт жазуы. Ерте классика кезеңінде қызыл пішінді стильді сауыт салу аса өрледі. Фигуралар контурмен айналдырыла қоршалды және боялмай қалдырылды, ал қалған жері қара лакпен жабылды. Қызыл силуэттың ішінде жіңішке сызықтармен ифгуралардың бөлшектерін, бет әлпеттерін, шашты, киім бүрмелерін салды. Бұл суреттің шынайылығына, қозғалыс еркіндігіне және күрделі ракурстарға қол жеткізуге мүмкіндік берді. Бұл сауыттарда мифтік кейіпкерлер азайып, суретшімен дәл жеткізілген тұрмыстық сценалар көбейді. Сауыт салу өмірлік сюжеттердің әртүрлілігімен көз жаудырды, олар сауыттардың пішіндері мен оюларымен сәнді үйлесті. Кейде оюлармен түбін, аузын, қолын сәндеді, пішіндердің ауысатын жерлерін ерекшелеп салды. Кейде шеберлер бір сценаны бұйымның бір жағында қара фигуралы, ал екінші жағында қызыл фигуралы стильде салды. Афины түрлі сауыттарды дайындау мен сурет салудың жетекші орталығы болды: май мен шарапқа арналған амфор, шарап пен суды араластыратын кратерлер (грек тойларында солай еткен), ішуге арналған киликтер және т.б. Суреттер сауыттардың пішініне қатаң бағынған. Керамикалық бұйымдар жоғары бағаланды, тіпті сауытқа оның құраушыларын көзеші мен суретшінің атын жазу дәстүрі болған. Қызыл пішінді сауыт салудың ең ірі шеберлерінің бірі ***Евфроний*** суретінің нәзіктігі мен сұлулығы жағынан керемет композициялар салды. «***Пелика с ласточкой***» сондай болды, оның қабырғаларында жігіттің, еркектің және баланың көктемді қарсы алғаны суреттелді. Сурет қара пішінді оюлы жолақпен қоршалды.

Евфроний. Пелика с ласточкой

Бриг шебер, керемет суретші, киликтің түбінде жанрлық сценаны ыңғайлы орналастырды, ол шарапқа салынудың зияны туралы баяндайды. Брик динамикалық композициялармен мен суретті бөлшектермен тірілте алуымен әйгілі болды. «Орфей, играющий на лире» сауытында төрт жауынгер Орфей музыкасын тыңдап отырғаны көрсетілген. Орфейдің оң жағындағы иілген фигура ритмикалық жағынан сол жақтағы фигураға сәйкес келеді: бұл жерде біз көршісінің иығына басын қойған жігітті көреміз. Өз кезегінде тік тұрған осы көршінің фигурасы оң жақ шетте тұрған жауынгердің фигурасымен ұштасады. Позалардың алмасуымен нәзік ритмикалық сурет беріледі. Осы суреттің әсері музыкаға ұқсас: музыкан пен тыңдармандардың сезімдері бастың иілуі, қолдың қалпы, әртүрлі сызықтар көмегімен жеткізіледі. Жоғары классика Б.э.д. V ғ. ортасында Грекция өнері жаңа өркендеу ддәуіріне кірді. Жетілген классика өнері руханият пен энергиямен ерекшеленді. Парсы соғыстарынан кейін қалаларды қалпына келтірді, ғибадатханаларды салды. Афины қаласы жоғары классика дәуірінде танымал мәдениет орталығы және көне әлемнің өнер орталығы болды. Қаланың ортасында керемет ескерткіш - Акрополь тұрғызылды. Сәулет және мүсін өнері. Афиндік Акрополь эллиндерді ғана емес, көрші халықтарды таңқалдырды. Ол тұрған төбешік өте биік және тік, үш жағынан тік құздар көтерілуге мүмкіндік бермейді. Сәулетшілер айрықша ансамбль құру үшін төбешіктің барлық бетін шебер пайдалана алды. Акрополь әрі бекініс, әрі ғибадатхана, әрі қоғамдық орталық болды. Мұнда мемлекеттік қазына сақталды, кітапхана мен пинакотека (көне сурет өнер туындыларының қоймасы) сыйып кетті. Акропольге кіреберіс — бұл Пропилейлер, биік бекініс қабырғаларын айбарлы бағаналармен үзетін қомақты қақпалар. Акрополь жоспары бір қарағанда мүлдем бос сияқты, бірақ оның ішінде барлығы ойластырылған және өлшенген, симметриялық күрделі тепе-теңдік принциптерімен алмастырылған. Пропилейден оң жақта — Ники Аптерос кішігірім ғибадатханасы, сол жақта — аласа және өлшемі бойынша әлдеқайда үлкен пинакотека. Ал орталық алаңның оң жағында - ұлы Парфенон, сол жақта - кішігірім және таңдаулы Эрехтейон. Осылайша ансамбльдің екі жағы теңдестіріледі: Эрехтей- ол Ники ғибадатханасымен, ал Парфенон — Пропилейлердің сол жақ қанатымен үйлеседі. Ники Аптерос ғибадатханасы (Қанатсыз Жеңіс) Акропольдің бекініс қабырғасының шығыңқы жерінде тұр. Афиндіктер оның қаладан ұшып кетуіне жол бермеу үшін оны қанатсыз түрде суреттеуді қалады. Ғибадатхана балюстрадамен қоршалды — құрбанық шалу сценалар бедерлері бар биік емес тақталардан тұрған қоршау. Ежелгі грек мүсіншілердің шеберлігі туралы, мысалы, сақталған фрагмент «Ника, развязывающая сандалию» бойынша бағалауға болады. Ники фигурасының басы жоғалды, бірақ ежелгі грек мүсіннің айқындығы оның бетінде емес, киім бүрмелерінің сызықтарымен айқындалған дене қозғалыстарымен жеткізіледі. Пропорциялар жетілгендігі жетілген бейне түзеді. Мүсінші әйел құдайдың фигурасына иілген қозғалыстың қысқа сәтін суреттеді. Ники бейнесінің тірі табиғилығы және лиризмі жоғары классика үшін тән маңғаз тыныштыққа қарсы тұрады және пластика дамуында жаңа көкжиектер ашады. Көне Грекия мәдениетінің символдарының бірі, сәулет шынайы жауhары ***Парфенон*** болды.

Бұл Акропольдің әйел құдайы Афинаға арналған басты ғибадатханасы Парфенос. Ол Пропилейден бұрыштан қарағанда көрінеді. Парфенон б.э.д. V ғ. мәрмәрдән ***Иктин және Калликрат*** сәулеткерлермен салынды. Олар ұлы шеберлер болды және құрылыс пропорциялары мен конструкцияларын үйлесімін өте дәл есептеп шықты. Парфенон — бұл тікбұрышты ғибадатхана, тұрпатты дорикалық бағаналармен қоршалған (тікбұрыштың қысқа жақтарында — сегіз, ұзын жақтарында — он жеті). Олар үш биік сатыда тұрады. Екі жағы құламалы шатыр композицияны аяқтайды. Сонымен қатар ғибадатхана сызба негізінде салынған емес, өздігінен төбенің үстінде өсіп шыққан тәріздес. Осындай сезім неліктен пайда болады? Парфенонның геометриялық дұрыстығысәлауытқуларменілеседіекен. Мысалы, ғибадатхананың көлде- нең сызықтары толқын тәріздес жоға- ры көтерілетін біраз қисықтығы бар екен.

Бағаналар ортасына қарағанда бұрыштарда тығыздау орналасқан, олардың арасындағы аралықтар тең емес. Жоғары жағына қарай бағаналар тарылады, бірақ бірқалыпсыз, олар ортасына қарай сәл қалыңдайды, яғни ауырлық көтеріп тұрған адамның бұлшықеттері қысылғандай, олар шатырды көтеріп тұрып, сәл қысылады. Бағаналар ұңғымаларының терең каннелюрлері оларға биязылық береді, төмен түсіп тұрған киімнің бүрмелерін еске түсіреді.

Иктин және Калликрат. Парфенон. Афины

Парфенонның және бүкіл Акропольдің мүсіндік жабдықталуы Фидийдің басшылығымен және қатысуымен құрылды, ол Афинада туған және осында өзінің басты туындыларын құрған. Ол классика шырқаған кезеңнің мүсін өнері турлы анық көрініс береді. Парфенонный фронтон мүсіндерінің үйлесімі мен тұрпаты адам денесінің сұлулығы мен жетілгендігін дәріптейтін композициялардың бірегейлігімен қол жеткізілді. Фидий олар үшін адамдардың шынайы қозғалыстарын сезініп, іріктеп шықты. Құдайлар мен адамдар бірдей сұлу етіп салынған. Азаматтылық пен қоғамдық өзін-өзі танымдық рухы афиндіктерге өнердегі адам мен құдайдың жстетикалық теңдігі туралы мақтанышпен айтуға мүмкіндік берді.

Парфенонның батыс фронтонында Посейдон мен Афинаның грек аймғы Аттика мен Афины қаласы үшін дауласуы көрсетілді. Афиндықтар оларға зәйтүн ағаштарын сыйлаған әйел құдайды таңдағаны белгілі. Екі құдай да центрде шапшыптұрғанаттарыбарколесницаларда салынған. Ғибадатхананың айналасында өзінің ауқымы мен салтанаттығымен таң қалдыратын бедерлі фриз созылған. Шығыс кірісі үстіндегі фронтон- ның мүсін тобы Афины қаласының Зевс басынан туғаны туралы мифке арналған. Бұл сценаны Фидий кере- мет оқиға ретінде түсіндірді: оны күн, түн құдайлары және тағдырдың әйел құдайы - мойра тамашалайды. Мойралар мүсіндері жақсы сақталған (олар Лондонда, Бртан мұражайында орналасқан). Бұл фигуралар бедерлер емес, дөңгелек мүсіндер ретінде салынды, бірақ фронтонның жазық бетінде орналасты. Мойралар қозғалысының еркін қозғалыстары төмен түсіп тұрған киімдерінің сұлулығымен сипатталды, олардың стында дененің бай пластикасы сезілді. Ғибадатхананың барлық 92 метопта- ры мәрмәр бедерлермен безендірілген, олардың ішінде лапифтер мен кентаврлардың бейнелері ерекше бөлініп шығады. Бұл екі фигуралы композициялар бірінен соң бірі көрермен алдында күрес сценаларын ашады. Фигуралар қозғалыстарының әртүрлілігі таң қалдырады. Ежелгі уақытта Парфенон фронтондары, метоптары және триглифтері, сондай-ақ мүсіндері ашық боялған, осылайша оған мерекелік бейне келтірген. Акрополь ансамблінің центрі қола- дан Фдиймен құйылған ***сегіз метрлік Афина Промахос мүсіні*** болды. Оның найзасының күн сәулесін шағылыстырған жарқылы алыстан көрінді және портқа жақындаған кемелерді қошаметтейтін алғашқы белгі болды. Жыл сайын қала қорғаушы әйелдің, Афина құдайдың құрметіне той-думан (Малые Панафинеи) өткізілді, ал төрт жылда бір рет ғибадатханаға салтанатты шерумен бірге салтанатты церемония жүргізілді (Великие Панафинеи), онда әйел құдайға жаңа руани киім кигізілді. Осы мерекелік күндері биік саты бойымен асықпай көп адамнан тұратын процессия көтерілді. Ол Пропилеи арқылы өтті. Төрт бүйір жақтан өтетін жолдар жаяу афиндиктерге арналған, ешқандай баспалдақтар болмаған ортасымен шабандоздар мен колесницалар жүрді, құрбандыққа шалынатын малдар әкелінді. Пропилеиден өткен соң, процессия үлкен алаңға шығады. Ол Парфенон қабырғасының бойымен және оның колоннадасы арқылы қозғалып, тура сондай процессияны бедерде көрді. Фриз құрушылары біркелкіліктен қашып, халық шеруінің ұлылығы мен сұлулығын жеткізу алды. Қозғалыстың толқын тәріздес ырғағы атты жігіттер, ұзын киімдердегі сұлу қыздар, құрбандыққа шалынатын жануарларды ерткен адамдар суреттелген композицияны жарып өтеді. Мерекелік шерудің апофезі Парфенонның шығыс кірісі арқылы Афинаның таққа отыруы еді. Есік ашылды — және жартылай қараңғылықта күн сәулесі піл сүйегімен және алтынмен қапталған о***н екі мертлік Афина 1 Парфенос мүсіні- не*** түсті. Бұл мүсін де Фидийдің қолөнері деп есептеледі. Бір қолында ол екі метрлік Ники мүсінін ұстап тұрды, ал екіншісімен қалқанға тіреліп отырды. Афина қалқанындағы гректердің амазонкалармен шайқасының динамикалық сценасында Фидий өзін және Периклді суреттеді. Афина Парфенос жауынгер «йел құдай болды, бірақ сондай-ақ ол өнер мен қолөнерге жебеу жасады деп есептелді. Әйел құдайдың сұлу бейнесі сенімділік пен даналықпен баурап алды. Б.э.д. V ғ. соңында ***Эрехтейон*** — Акропольдің маңыздылығы жағынан екінші ғибадатханасы салынды, ол Афинаға, Посейдонға және Афины мифтік патшасы Эрехтейге арналды. Оның пішіндерінде Пелопонесс соғысы уақытындағы қоғамның көңіл күйі мен иедялары көрініс тапқан. Әлем енді қарапайы және анық болып көрінбеді, шығармашылық бейнелер күрделене түсті. Эрехтейон Парфеноннан қатты ерекшеленді. Ол күрделі және асимметриялы. Бұл ғибадатхананың үш түрлі фасады бар: біресе бағаналардың анық келбеттері аспан фонында салынса, біресе бағаналар қабырғамен тұтасып кететін сияқты болса, біресе кариатидке айналады. Парфенонның жанында өлшемі айтарлықтай ірі Эрехтейон кішігірім сияқты көрінеді. Оюмен бай нақышталу және әсіресе кариатид мүсіндері оны әсіресе әдемі етеді. Фидий сияқты атақты болған оның оның кіші замандасы ***Поликлет*** болды. Ол атлеттерді байсалды позаларда, бірақ жеңіл қозғалыста салумен әйгілі болды.

Поликлет. Дорифор

Өзінің пластикалық жетілгендігімен Дорифор мүсіні әйгілі болды (б.э.д. V ғ.). Бұл найза лақтыыруда жеңген жігіт. Архаикалық қатып қалған мүсіндермен салыстырғанда, Поликлет мүсіні - шынайы қозғалыстың нақты түрде көрсетілуі. Дорифор байсалды тұрып суреттелді, бірақ оның оң аяғы алға, ал сол аяғы артқа қойылған, сондықтан қозғалыс сезімі туындайды. Фигура дәл математикалық есептеу негізінде жасалды, дененің барлық бөліктері бір-бірімен үйлескен.

Поликлеттің байқағыш негізін қалаушылар қозғалып келе жатқан дамның алға не оң қолы мен сол аяғы, не сол қолы мен оң аяғы алға шығып тұрады, себебі тұрақтылық пен те- петеңдікке ұмтылыс дененің бөліктерін қарама-қайшы қалыптар қабылдауға мәжбүрлейді. Дененің барлық бөліктері бір-бірімен үйлеседі және сәл ауытқу салдарынан басқасының өзгеруіне әкеледі. Поликлет осыны өз мүсінерінде әсіресе анық және дәл суреттеді және дене фигурасын суреттеуде норма етті.

Дорифор мүсінінде қозғалысқа тек аяқтар мен иықтар ғана емес, қолдар мен кеуде де қатысады. Үйлесімділік үшін мүсінші денеге сәл иілу берді. Бұл иықтар мен жамбас қалпының өзгеруіне әкелді, найза тасушының фигурасына өмірлік пен сенімділік әкелді. Фигураның тепе-теңдігі көтерілген оң жамбасқа түсірілген оң иық, және керісінше, түскен сол жамбасқа - көтерілген сол иық сәйкес келетінімен жеткізілді. Дорифордың дене үлгілеуін бұрмалағанына қарамастан, римдік көшірмелерде жігіттің керемет атлетикалық фигурасында жинақы, байсалды энергия сезімі таң қалдырады. Мүсіншінің қолы емес, табиғаттың өзі осы асыл қолаға айналдырылған тірі күштер жинағын құрған сияқты. Дорифордың көшірмелері гимнасиялар мен палестраларда — ежелгі гректер көп уақыттарын өткізген стадиондарда қойылды. Гректер Поликлеттің бұл жұмысын «канон» деп санады, ол адам денесін сипаттайтын мүсіншілердің ұстануы қажет норманы ең жақсы жеткізеді деп есептеді. «Канон» деп Поликлеттің шығармасы да аталды, мұнда ол идеал пропорциялар мен заңдардың жүйесін суреттеді, атап айтқанда, ол дене мен фигура пропорциялары 1: 7 қатынасымен суреттелу керек деп есептеді. Дорифор үйлесімді пропорциялар, ырғақ, қозғалыстар, бет әлпеті бойынша — жоғары классика үшін үлгілі туынды. Бұл мүсінде Поликлет өз уақытының және өз халқының ұлының иінсіз бейнесін құруға тырысты. Сол уақыттың қоғамдық және философиялық идеяларымен үйлесетін, адамның өз күшінде байсалды сенімділігін айқын және толық сипаттайтын өнер ескерткішін атау қиын, Дорифор — бұрын болғандай өзінің ұлы кейпінде дәріптелген, қатып қалған батыр емес, керемет жетілген адам. Поликлет Дорифордың әрі фигурасында, әрі бетінде жеке дара белгілерден қашық болады. Ол байсалды: бұл қиындыққа төзімді және қуанышта ұстамды, кез келген сынақтан ерлікпен төзе алатын адамның беті. Поликлет өмірінің соңында оның мүсіндерінде лиризм пайда болды. «***Диадумен***» мүсіні басын айналдыра жеңімпаз лентасын байлап тұрған жігітті суреттейді. Қозғалыстар ырғағы жеңіл, қарқынды. Жігіт толығымен өзінің ісіне берілген және ойға шомған. Поликлет өз мектебін грек өнерінде құрды, оған көптеген мүсіншілер еліктеуге тырысты. Лисипп — б.э.д. IV ғ. ұлы мүсіншісі — Поликлетті өзінің ұстазы деп санады. Б.э.д. V ғ. соңында жоғары клас- сика өнерінде елеулі өзгерістер бол- ды — монументалды ерлік салтын нәзік лизизм белгілері ығыстыра бастады. Бұл тенденциялар Акропольдегі Ники Аптерос ғибадатханасының мәрмәр бедерлерінде табылды.

Кейінгі классика.

Кейінгі классика кезеңінде (б.э.д. V— IV ғ.) ақйын жоспарлануы бар қалалар салынуын жалғастырды. Мүсін өнері жаңа биіктіктерге жетті, әсіресе портрет белгілерін, эмоционалды күйлерді жеткізу. Б.э.д. IV ғ. төрт ұлы грек мүсіншісі жұмыс істеді: Пракситель, Скопас, Лео- хар и Лисипп. Сәулет. Галикарнас кесенесі. Мавсол билеуші қайтыс болған соң (б.э.д. IV ғ.) әйелі оған Кесене атауға ие болған үлкен сәулет құрылысы түрінде құлпытас салғызды. Ежелгі кезде бұл құлпытасты көлемі, байлығы және әшекейлер сұлулығы бойынша ең керемет деп саналды. Бірінші қабатты құрайтын биіктігі 24 м үлкен цокольде, өлік сүйегін салатын камера орналасқан, оның үстінде 36 ионикалық бағаналары бар өлген адамға бағышталған ғибадатхана салынды. Ғибадатхананың жабыны ежелгі уақыттың инженерлік өнерінің кереметі болды — төрт ат жегілген колесница мүсінімен аяқталған 24 саты пирамидалық үстірт. Ескерткіштің басында бірнеше грек мүсіншілері жұмыс істеді, олардың ішінде ең танымалы Скопас болды. Сонымен қатар бұл жұмысқа сол кезде әлі жас Леохар қатысты. Әр мүсінші ғимараттың бір жағын сәндеді. Ол жерде құдайлардың, Мавсолдың, оның әйелінің, ата-бабасының мүсіндері, мүсінделген салт аттылар, арыстандар және үш бедерді фриз болды. Фриздердің бірінде колесницаларды жарысы, екіншісінде — кентавромахия (гректердің кентаврлармен күресі), үшіншісінде — амазономахия (гректрдің амазонкаларменкүресі) салынды. Соңғыфриз басқаларына қарағанда жақсы сақталды.

Соғыстың ең қызған кезі. Әрекет қарқынды дамып келеді. Күресушілер шайқас пафосына берілген. Кім жеңімпаз болатынын айту қиын. Фриз композициясының ерекшелігі фигуралардың бұрынкөк түске боялған фонда еркін қозғалысы болды. Рим сәулетшісі Витрувий (б.э. I ғ.) Кесене әлемнің жеті кереметінің қатарына кіреді деп айтқан. Ежелгі кезде, қандай да белгілі ескерткішпен масаттануды жеткізу үшін былай деген: «Нағыз Кесене». Мүсін өнері. ***Пракситель*** мүсіндеу жұмсақтығымен, салқын мәрмәрде және қолада тірі дененің жылулығын жеткізу қабілеттігімен белгілі болды. Ол құдайлардың, батырлардың және қарапайым жігіттер мен қыздардың кейде көңілді және тентек, ал кейде ойланған бейнелерін салды. Пракситель шығармашылығының ең көрнекі белгісі — кейіпкерлерінің терең ішкі әлемін ғажайып физикалық жетілгендігімен үйлестіре алуы. Мүсіншінің ең үздік туындылары «Гермес с Дионисом» және керемет «Афродита Книдская», ол кейіннен көптеген көшірмелер мен ұқсас бейнелер салуға түрткі болды.

«***Гермес с Дионисом***» мүсіні Олимпиядағы Гера ғибадатханасының қазба жұмыстары кезінде табылды және көшірме емес. түпнұсқа болуы әбден мүмкін. Бұрын мүсіннің шашы, беті және көздері боялған болуы мүмкін. Мәрмәр Гермес бір қолымен Дио- нис баланы қамқорлықпен ұстап тұр. Бірақ Герместің ойлары алыста ұшып жүр, уайымшыл көзқарасы баладан тыс ұмтылған, сұлу беті қапалы, ал мықты бұлшықеттері босаңсыған. Пракситель құдайлар бейнелерінің берілуін өзгертті. Гермес сақалды құдай емес, өзінің күші тоылсқан шақтағы жас жігіт. Дионис ересек емес, жүзім сабағына қолын созған сәби. Мифологиялық сюжет бір жағынан тұрмыстық ретінде жеткізілген, бірақ рухтылығы мен жетілген сұлулығы оны күнделікті тұрмыстан жоғары көтереді. Классикалық мәдениеттің аяқталу дәуірі үшін осындай бейнелер өте тән болды. Книда қала тұрғындары Пракситель- ден жалаңаш ***Афродита мүсінін*** сатып алды және ол үшін арнайы ашық ғибадатхана салды (ежелгі грек ғибадатханасының терезелері болмағанын ұмытпау керек), бұл мүсінді барлық жағынан қарауға мүмкіндік берді. Бүкіл әлемнің адамдары ғажайып мәрмәр әйел құдайды көру үшін келді. Осы мүсін үшін Афродитаның өзі Праксительге бой түзеді деген аңыз бар. Өкінішке орай, Афродита мүсіні сақталып қалмады. Пракситель шығармашылығы нәзік үйлесімділік және көркемділікпен толыққан. Ол мәрмәрдің сәуле мен көлеңкенің жұмсақ, жарқыраған үйлесімділігін, нәзік фактуралық нюанстарды жеткізу қабілетін қолданады. ***Скопас*** Праксительді аға жолын қуушы болған. Оның шығармашылық әдетінің ашықтығы мен дербестігі соншалықты, тіпті Скопастың туындыларын басқамүсіндердің арасын- да қатесіз таниды. Оның жасаған фигуралары сезім қарқынында тіпті тепе-теңдігін жоғалтады. Скопастың «***Менадасы***» бүкіл денені ширатып, кеудені майыстыратын, басын артқа лақтыратын би стихиясымен толыққан. Камень паросский — вакханка.

Но камню дал душу ваятель.
И, как хмельная, вскочив,
ринулась в пляску она.
Эту менаду создав, в исступленье, с убитой козою,
Боготворящим резцом чудо
ты сделал, Скопас

— осылайша белгісіз ежелгі грек ақыны Скопас туындысын дәрептеді. Шынайы өнерді дамыту үшін б.э.д. V ғ. мүсіндерімен салыстырғанда бұл мүсін барлық жағынан қарауға есептелгенімен ерекшеленетіні маңызды. Әрбір ракурс суретшінің жасаған бейнесіне жаңа белгілер қосады: дене не тартылған садақтың майысуына ұқсайды, не шиыршық бойымен майысқан сияқты болады. ***Леохар*** дәріптеуші бағыттың ең көр- некі өкілі болды. Ол Афиныда, Олимпия- да, Дельфийде, Галикарнаста және Александр Македонский сарайында жұмыс істеді. Леохардың ең танымал туындысы — аса кәсіпқой шеберлікпен жасалған қола ***Аполлон Бельведерский мүсіні*** болды. Бұл мүсін үйлесімділік пен өнер құдайының ұлылығын, байсалдығын және салқын салтанаттығын жеткізеді. Иықтан әдемі лақтырылған плащ жалаңаш денені жасырмайды. Шаш күрделі сәнді жиналған. Аполлонның фигурасы мен жүрісінде күш пен грация, энергия мен жеңілдік үйлеседі, жермен жүре тұрып, ол ұшып келе жатқандай болады.

Пракситель. Гермес с Дионисом

Скопас. Менада

Музалар әміршісінің қозғалысы орыс өнертанушысы Б.Р.Виппердің пікірінше, «бір бағытта шоғырланбайды, сәулелер сияқты жан-жаққа таралады». Бұл мүсін Леохар асқан шеберлігінің жоғары деңгейін шығарады.

Лисипп Александр Македонскийдің сарайында жұмыс істеген мүсінші болды және оның қастары көтерілген және терең әжімдермен тілінген төмен маңдайы салынған шынайы портретін жасады. Сәуле мен көлеңкенің үйлесімділігі бетке әртүрлі әлпеттер береді: біресе алаңсыз, біресе трагедияны алдын ала сезімге толы. Мүсінші Александрдың мінезін жеткізе алды: оның мазасыз рухы және зор дарындылығы. Лисипп жан-жақты және өте дарынды шебер, мифологиялық сюжеттерді салуды жақсы көрді. Римдік көшірменің арқасында біз «***Отдыхающий Геракл***» мүсінімен таныстық: кейіпкер шоқпарға тіреліп тұр және оң қолын артқа қойған, басын солға бұрған. Бейненің мазмұны туралы толық көрініс алу үшін мүсінді барлық жағынан шолу қажет, фигураға әрбір көзқарас оның түсінігіне жаңа өзгешелік береді. «Отдыхающий Геракл» өмірден шаршаған және трагикалық босаңсыған күйді сипаттайды. Лисипп шығармашылығының керемет мысалы — Апоксиомен мүсіні — жарыс кезінде денесіне жабысқан топырақты қырғышпен түсіріп тқрған жігіттің бейнесі (гректер спорт алаңдарында денелерін маймен жаққан). Бұл жігітті жас құдаймен немесе батырмен шатастыра алмайсың: ол дене бітімі дағынан жетілген болғанмен, оның беті прозаикалық, әсемдіктен арылған. Бұл қарапайым адам. Классика дәуіріндегі адамның идеалды бейнесінен Ладам мінездерінің әртүрлілігін тануға, жасы мен психологиялық уайымдаудың ерекшеліктерін жеткізуге бағытталған.

Эллинизм

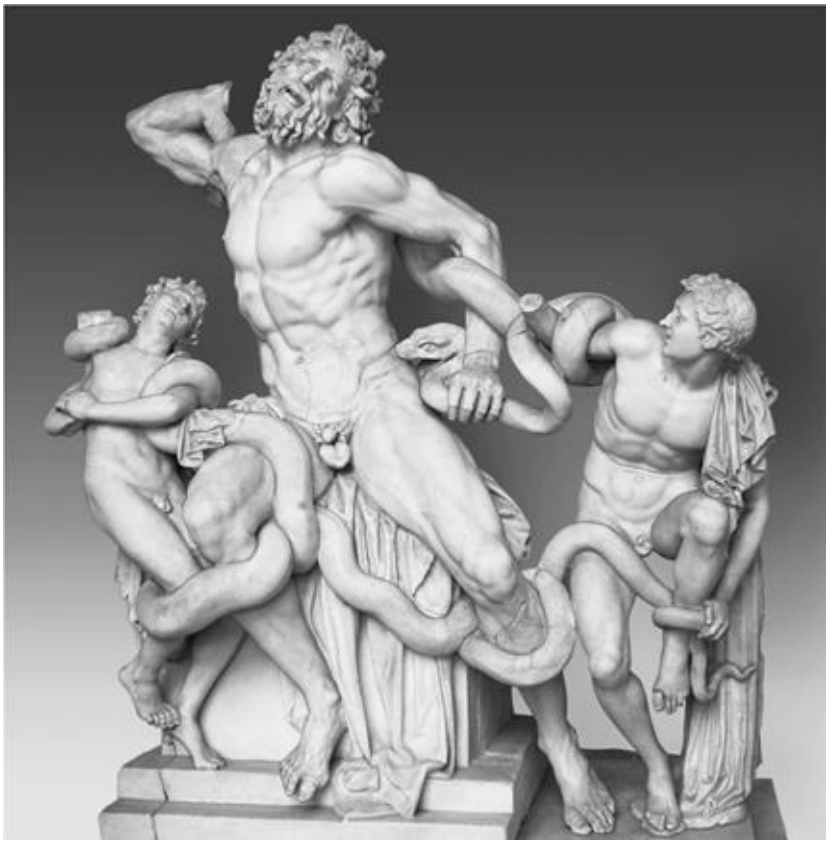
Грек өркениетінің өмір сүрген соңғы жүзжылдықтарын эллинизм дәуірі деп атайды. Терминің өзін «эллиндерге ұқсату» ғана емес, осы мәдениет түрінің таралуы ретінде де қарастыру қажет.

Александр Македонский қайтыс болған соң, б.э.д. 323 ж. оның құрған зор монархиясы бірнеше аудандарға бөлінді. Олардың ішінде Египет, Сирия және Македония маңызды роль атқарды. Бұл аумақтардың өнерінің б.э.д. IV— I ғғ. ортақ белгісі эллинисттік мәдениеттің зор кеңістігінде біріктірілген әлем ұлылығының жаңа идеясы болды. Б.э.д. IV ғ. осңындағы классикалық дәстүрлердің орнына күрделі әлем тану келеді, адамның ішкі әлемін, бейне динамикасын тануға қызығушылық артады. Скопас, Пракситель, Леохар, Лисипп мүсіншілер өз шығармашылығында осы тенденцияларды жалғастырады. Сонымен қатар эллинизм өнерінде көп фигуралы композициялармен және зор өлшемді мүсіндермен қызығушылық көрінеді. Мысалы, сол кезде әлемнің жеті кереметінің бірі — Колосс Родосский — күн құдыйы Гелиостың 30-метрлік биіктіктегі мүсіні жасалды. Эллинисттік әлемнің ең ірі орталықтары Александрия (Египет), Антиохия (Сирия) және Пергам (Малая Азия) болды. Сәулетшілер дұрыс жоспарланған қалалар ансамбльдерін салады, мүсіншілер өз туындыларында жеңіс салтанатын жеткізеді (Ника Самофракийская, Пергамский алтарь). Эллинизм рухина дәстүрінің ерекше белгісі — Грекияның және ежелгі шығыс өркениеттердің мәдени жетістіктерінің үйлесімділігі — бұрын жинақталған білімдердің жүйеленуімен толықтырылады. **Сәулет.** Эллинистік сәулет үлкен кеңістіктерді игеруге, құдіретті шығармашылық ой-сананың жеңісіне деген ұмтылысымен ерекшеленеді. Қалалардың архитектуралық ансамбльдері бұрыннан бар ғимараттардың барлық түрлерін (храмдар, сарайлар, кездесулерге арналған үйлер, театрлар) және жаңа типтерді - мұражай мен кітапхананы қамтиды. Архитектурада екі қабатты бағаналар кеңінен қолданыла бастады. Колонналар ғибадатханаларда, кітапханаларда, ғимараттың қасбетінің алдында бірнеше қатармен, кіру үшін өтуімен орналастырылған. Ордердің эллинистік түсіндіруінде дәстүрлі схемаға еркіндікпен қарау және конструктивті көзқарас есебінен сәндік принципті нығайту тән. Бұл кезеңнің атақты құрылысы Александрияның маңындағы Ниль дельтасында салынған Фаросский маяк болды. Маяк биіктігі шамамен 120 метр болатын. Ол үш деңгейден тұрды: төртқырлы, сегізқырлы және дөңгелек. Биіктігі 60 м төменгі мұнара бедерлермен безендірілген тақталардан жасалған, ортаңғы - ақ мәрмәр тақталармен қапталған. Гранит бағаналарындағы күмбезі бар жоғарғы фонарь Посейдонның үлкен қола мүсінімен аяқталды. Б.э.д. II ғ. Пергамда ғаламатЗевстің құрметіне алтарь салынды. Алаптан үлкен баспалдақ алтарьға әкелді. Бұл құдайлар мен алыптардың күресін бейнелейтін бедерлі фриздің сыртқы жағымен бірге жүретін монументалды құрылым болды. Композиция жылдам қозғалыстың әсерін тудырды. Эллинисттік суретшілерді күшті драматикалық әсерлеп тартты. Көркемдік мәнерліліктің барлық құралдары осы әсерлерді көшіруге бағытталған.

Харес. Ника Самофракийская

Фигуралар қабырғаның жазықтығына бағынбады, және одан дөңгелек мүсінге сияқты шығып тұрды. Қатты шайқаста Олимп құдайлары алыптарды жеңді, бірақ бұл дөрекі күштің жеңісі емес, рухтың жеңісі еді. Пергамский алтарінің фризі өз дәуірінің ең мықты ескерткіштерінің бірі болып табылады. Грек өнері жалпы эллинисттік ке- зеңде елеулі өзгерістерге ұшырады, оның табиғаты атақты архитектуралық-мүсіндік ансамбльдерде, мысалы,Пергамоналтарындаайқынкөрінді.

Мүсін өнері. Эллинистік дәуірінің еңбектерінің арасында әсіресе Самотреяның Ники Самофракийская және Венера Милосская мүсіндері ерекше көрінеді. ***Ники Самофракийская*** мүсіні мүмкін постаментте кеменің мұрны ретінде орналасты. Көрінбейтін жел жеңіс әйел құдайының мәрмәр киімін толтырып, осы фигураның ұшу және әуе сезімін тудырды. Оның арқасында күшті қанаттар дірілдейді Оң қолында Ники керней ұстап, жеңіске жеткізген дыбыстарды ойнады. Бейне өте шынайы, бірақ сонымен бірге ұлы және ақындық жолмен беріледі. ***Венера Милосская мүсіні*** — бар- лық көне Венералардың ішінде ең та- нымал. Ол Мелос аралында (қазіргі Милос) табылғандықтан, ол осылай аталды. Әйел құдай жартылай жалаңаш суреттелді: киімі кеуде мен аяқтың төменгі бөлігін орап, бет пен фигура жалпылай берілді, шашы екі жаққа бөлініп, бастың артқы жағына қойылады.



Агесандр, Полидор, Афанадор. Лаокоон

Мүмкін, мүсін жоғары постаментте орналасқан болар. Өкінішке орай, Венераның қолдары сақталмады. Бірақ бұл түрінде де ол бізді пішіндердің дәл мүсіндеумен, контурлар жатықтылығымен және дененің мінсіз пропорцияларымен таң қалдырады. Бір нұсқасы бойынша, ол Купидонға ұсынды. Шебер құдайды салды, бірақ әдемі және кемелді әйелдің бейнесін жасады. Ғасырлар өтіп, ұрпақтар ауысты, ал бұл туынды әлі күнге дейін сұлулықтың ең жоғары үйлесімін білдіреді. Эллинизм кезеңінде көптеген белгілі мүсіндер құрылды. Мысалы, «Лаокоон» мүсіндер тобы трагикалық ашықтығымен таң қалдырады. Сюжет Трояндық соғыс туралы аңыздардан алынып, Рим ақыны Вергилийдің «Энеидасында» сипатталған. Құдайлар трояндық дін қызметкер Лаокоонды және оның балаларын өлтіру үшін екі үлкен теңіз жыландарын жіберді, себебі ол шын мәнінде ішінде грек әскерлері тығылған, ахейліктер сыйлаған ағаш атты қабылдамау үшін өз жерлестерін көндірген. Агесандр, Полидор, Афанадор мүсіншілер үлкен жыландардан құтылуға тырысқан діни қызметкердің және оның душар болған балаларының сынған денелер тобын шебер біріктірген. Жүздер бұрмаланған, бұлшық еттер қатайған, бірақ мүсіншілерді сюжеттің қайғылы сипаты емес, сонымен бірге, жалаңаш дененің сұлулығын, қозғалыстың икемділігін көрсетуге мүмкіндігі қызықтырды.

Сұрақтар мен тапсырмалар

1. Архаика өнерінің негізгі ерекшеліктері қандай?
2. Ежелгі грек архитектуралық ордерлерін сипаттаңыз.
3. Ежелгі Грекияда сауыт салу өнері қалай дамыды?
4. Ерте классика өнерінің негізгі ерекшеліктері қандай?
5. Мүсінші Миронның шығармашылығы туралы айтып беріңіз.
6. Ежелгі грек ғибадатханасының негізгі бөліктерін сипаттаңыз.
7. Афинадағы Акропольдің сәулет ансамблінің басты артықшылықтары қандай?
8. Жоғары классикв мүсінінде қандай жаңалықтар бар? Фидий мен Поликлет шығармашылығы туралы айтып беріңіз.
9. Кейінші классика кезеңінің мүсіндеріне тән ерекшеліктер қандай? Пракситель, Скопас, Леохар және Лисипп шығармашылығы туралы айтып беріңіз.
10. Неліктен Галикарнасский кесенесі әлемнің жеті ғажайыптарының бірі деп аталды?
11. Эллинизм дәуірдің мүсіндік шедеврлері туралы айтып беріңіз.
12. Скопастың кариатидтер мен «Менаду» мүсіндерін салыстырыңыз.
13. Эллинизм дәуірінің грек өнеріндегі қандай өзгерістер Пергамский алтарінің ансамблінде айқын көрінді?
14. Парфенона және Пергамский алтарінің фриздерін салыстырыңыз.

Рефераттар тақырыптары

- Ежелгі Греция ғибадатханалары.
- Афиндік Акрополь — әлемдік өнердің ескерткіші.
- Ежелгі грек мүсін өнерінің шедеврлері.
- Элладаның көрнекті мүсіншілері.
- Ежелгі грек сауыт жазуы: мәдениеттегі фунцкциялары, даму кезеңдері.
- Ежелгі Греция өнеріндегі адамның бейнесі.

ЕЖЕЛГІ РИМ ӨНЕРІ

12 ғасырдан астам уақыт бойы өмір сүрген ежелгі римдіктердің өркениеті әлемге өнердің ең ұлы туындыларын әкелді. Ежелгі Рим деп ежелгі дәуірдің Рим қаласы ғана емес, сондай-ақ Британ аралдарынан Египетке дейінгі оның барлық жаулап алған елдер мен халықтарын білдіреді. Римнің тарихы екі кезеңге бөлінеді. Біріншісі — республика дәуірі — б.э.д. VI ғ. бастап I ғ. ортасына дейінгі уақытты қамтиды. Екінші кезең — императорлық — Октавиан Августтың басшылығымен басталды (б.э.д. 31 ж. — б.э.д. 14 ж.), дара биліккеөтті,жәнеб.э.д.IVғ.дейінжалғасты. Римдіктерді грек мәдениетімен таныстыру үшін Грекиядан шығарылған суреттер мен мүсіндердің маңызы үлкен болды. Рим суретшілері грек дәстүрлерін жалғастырып, грек бейнелерін қайта жаңғыртуға тырысты және көшірді. «Греция, взятая в плен, победителей диких пленила», — деді римдік ақын Гораций. Көне римдік өркениет әлемге көптеген жетістіктер әкелді: керемет жоспарланған қалалар, тас төселген жолдар, керемет көпірлер, терм ғимараттары және т.б. Алайда римдіктер ежелгі гректер сияқты өнерге соншалықты қызығушылық танытпады. Римдіктерде көбінесе әскери ерлік пен батырлық бағаланды. Ежелгі гректерге қарағанда, римдіктерде мифология кең дамымаған. Олар құдайлардың өмірімен емес, тарихи әдебиеттерде көрініс тапқан шынайы әскери жеңістерімен және жаулап алуымен айналысты. Рим өнерінің жетістіктерінің бірі мүсіндік портрет болды, ол сыртқы ерекшеліктерді де, адамның ішкі әлемін дәл жеткізді.

Республика дәуірінің өнері

Рим билігінің таралуы арқасында Римге сансыз байлықтар мен өнер туындылары ағылды. Осының арқасында және басып алынған провинциялардан келген шеберлердің арқасында римдік ғибадатханалар мен сарайлар мұражайларға айналды. Алайда римдіктердің өздерімен салыстырмалы аз ғана туындылар жасалды. **Сәулет.** Римдіктердің алғашқы ғибадатханаларыолардыңкөршілері,өркениеті жоғары этрусктер тұрғызған болса керек. Республикалық кезеңде Рим сәу- летінің негізгі түрлері дамыды. Тұрақты қатал соғыс жағдайында өмірдің қатал қарапайымдылығы инженерлік құрылымдардың конструкциясына әсер етті. Рим архитектурасындағы негізгі функцияларды әдетте қабырға атқарды, көбінесе қомақты бағандарға тірелген арка пайдаланылды. Арқаулы және күмбез төбелерге - аркадаларға ие көп қабатты құрылымдар салынды. Оларда гректерден қарызға алынған коринфтік ордер және этрусктардан мұраға қалған қатаң тоскандық ордер пайдаланды. Тоскандық ордердің бағанасы дорикалық базаның болуымен, триглифтік-метоптық фриз бен каннелюрдің жоқтығымен ерекшеленеді. Елдің түрлі бөліктерін біріктіретін жолдар маңызды стратегиялық маңызға ие болды. Римге апарған негізгі жолдардың бірі - Апииев жолы (б.э.д. IV-III ғғ.) болды. Таулы суды қалаға дейін жеткізетін мықты көпірлер мен акведуктар салынды. Республика дәуірінде қоғамдық ғимараттың негізгі түрі ғибадатхана болды.

Осы кезеңнен қалған ескерткіштер аз болды. Римнің негізгі ғибадатханасы Капитолий төбесінде салынған (Рим жеті төбеде салынған) Юпитер, Юнона және Минерва үш құдайдың ғибадатханасы болды. Римдік қолбасшылары жеңімпаз шерулер кезінде оған көтерілді. Ғибадатхана сақталмады. Ол этрус үлгісі бойынша жоспарланды: алдыңғы жағындағы терең портик, басты кіреберіске апаратын биік цоколі және баспалдағы бар. Капитолий барлық императорлар кезінде римдік өмірдің назарында қалды. Бір қасбеттен ғана кіретін дөңгелек және төртбұрышты ғибадатханалар са- лынды. Мысалы, ***Фортуна Вирилис ғибадатханасы*** — жергілікті материалдан (сұр травертиннен) салынған кішігірім құрылым. Бұл құрылым псевдопериптер деп аталатын ғибадатхана түріне жатады. Грек периптері мұнда барлық жағынан ашық терең алдыңғы портикқа және целлаға (ғибадатхана) бөлінеді. Оның қабырғалары конструкциялық маңызы жоқ жартылай бағаналар безендірді. Төртбұрышты көлем цокольда көтерілген, портик иондық бағаналарды ұстайды. Кіріс үлкен баспалдақпен ерекшеленеді. Бұл жерде этрусск архитектурасының дәстүрлері қосылды: кең портик және жоғары цоколь - және грек дәстүрлері: ионикалық ордер.

Рим форумы. Римдік өмірде нарық алаңы - форум маңызды рөл атқарды. Бастапқыда олар тек саудаласты, содан кейін салтанатты діни шерулер, халық жиналыстарын өткізді, ірі мемлекеттік мәселелер шешілді, балаларды оқыта бастады. Республиканың соңғы ғасырларында форум толық архитектуралық көрініс алды. Бұл ғибадатханалар, мемлекеттік мұрағат ғимараттары және басқа құрылымдар ансамблі болды. Олардың арасында Веста үй ошағының әйел құдайының ғибадатханасы ерекше тұрды, онда рим халқының өмірін бейнелейтін сөнбейтін от жанып тұрды. Осында рострлар - жеңілген қарсылас кемелердің мұрындары бекітілді, осылайша ростральдық бағана атауы шықты. Алаң ескерткіштермен бай безендірілген, сонымен қатар, онда шешендердің сөйлейтін трибуналары да болды. Форум Романум (Римский) көне шығармашылық мәдениеттің керемет ескерткіші болып табылады. Ғасырлар бойы Рим қаласы сияқты форум бірнеше рет қайта құрылды және қайта жоспарланған. Қазір одан ғимараттардың іргетастары ғана қалды. Форумның бастапқы түрін қайта құру елестетуге көмектеседі. П о м п е и. Помпеи - Неаполь шығанағының жағалауында Везувий жанартаудың етегінде орналасқан Италияның оңтүстігіндегі қала. Б.э. 79 жылы 24 тамызда жер қатты дүрсілден дірілдеді - жанартау қатты атқылай бастады. Қалаға күл мен тастар жаңбыры құйылды, лава ақтарылып шықты. Адамдар күл астында жерленгенге дейін тұншығып өлген. Көшелер, үйлер және құрылыстар жер бетінен жоғалды.

Қайғылы оқиғадан кейін қаланың бар болуы ұмытылып та кетті. Тек 1748 жылы Помпей қаласының қазба жұмыстары басталды және қираған виллалар, көшелер, форум табылды. Помпейдің және басқа елді мекендердің ашылуы археологиядағы ең маңызды оқиғалардың бірі болды. Көне дәуірдің рим мәдениетінің бейнесін толығымен қайта құру мүмкіндігі пайда болды. Сақталып қалған сурет өнері мен мозаика римдіктердің нанымдары мен күнделікті әдет-ғұрыптары туралы айтуға мүмкіндік берді. Помпейдің қалпына келтірілген көшелері қаланың тұрақты жоспарын ұсынуға көмектесті. Тура көшелер жанартау жынысымен төселіп қалды. Ішкі аулалары (атриялары) мен бақшалары бар кең, сәнді әрленген ғимараттар тығыз бөлмелерге бөлінген, екі-үш қабатты қарапайым үйлермен көрші орналасқан. Помпейде су құбыры, субұрқақтар және үш қоғамдық монша болды, онда тұрғын- дар бос уақыттарын өткізіп, әңгімелесті. Римдіктердің үй құдайлары — лар- лар болды, олар әр отбасының ата-бабаларының рухы деп саналды, ал пенаттар1 — қоймаларды қорғаған рухтар болды. Үй құдайларына табыну үшін, ежелгі римдіктер үйдің ішінде және бақшасында кішігірім ғибадатханалар салған. Кейде бұл қарапайым тауашалар, кейде құрбандықтарға арналған шағын ғибадатханалар болды. Сол уақыттың қоғамдық және жеке өмірі туралы танып білуге ***граффити*** — сыланған қабырғалардағы жазулар көмектеседі. Помпейліктер театр қойлымдарын және басқа да керемет ойын-сауықтар- ды жақсы көреді. Қалада гладиатор- лық жекпе-жектер өткізетін кең (20 мың адамға арналған) амфитеатр болды, бір-бірінен алыс емес жерде екі театр болды: үлкен және кіші. Олардың екеуі де ежелгі грек театрларын жоспарлау принципіне негізделген, онда тастан жасалған орындықтар қатарлары төбенің табиғи беткейлерде орналасқан. Помпейдің басты форумы - қала- ның өмірі шоғырланған үлкен төрт- бұрышты алаң - екі қабатты колон- надамен қоршалған. Мұнда тек жаяу жүргіншілерге жол берілді: Колесницалар мен арбаларға жол тігінен орналастырылған үш тас блокпен жабылды. Форумда Исиданың ғибадатханасы, Аполлон мен Юпитердің ғибадатханалары орналасқан. Оның айналасында құдайлардың, императорлардың, қолбасшылардың құрметіне салынған шамамен 40 мүсін тұрды. Император Август барлық маңызды қоғамдық жерлер осындай мүсіндермен безендірілу керек деп шешті. Әрине, оның өзінің де мүсіні атақты алғы басарлар мен ата-бабаларымен бірге өрбуі тиіс еді. Ежелгі құрылымдардан сақталып қалған, қазір ақ түсті сылақ немесе мәрмәр беттердің көбі бастапқыда қызыл, сары, жасыл түстерге боялған еді; әшекей элементтерінің қара суреті олардың фонында жақсы көрінді.

Форумды қоршаған ғимараттардың ішінде ең маңыздысы діни ғимараттар болды. Форум енді ғана салына бастағанда, сәулетшілер оның батыс шекарасы ретінде Аполлон ғибадатханасының бүйір жағын анықтады. Қысқалау солтүстік жағынан Юпитердің таңғажайып ғибадатханасы тұрды. **Сурет өнері.** Римдік фресканың не- гізгі ерекшеліктерімен помпейлік суреттердің мысалынан танысуға болады. Римдіктер бай тұрғын үйлер мен виллалардың қасбеттері мен интерьерлерін безендіру үшін суреттерді қолданды. Хронологиялық түрде төрт помпейлік стильдер бөлінеді: біріншісі — инкрустациялық (б.э.д. II — I ғ. басы); екіншісі — сәулет-перспективалық (б.э.д. 80— 30 жж.); үшіншісі — оюлы (б.э. I ғ. бірінші жартысы); төртінші стиль — фантазиялық (б.э. I ғ. екінші жартысы). Бұл стильдер XIX ғ. соңында сипатталды. Бірінші және екінші стильдер Рим республикасы дәуірінде дамыған. ***Алғашқы, инкрустациялық стиль*** түрлі-түсті мәрмәрден тас қабырғалар салуды ұқсатқан. Осы стильдегі суреттердің түстері реңкінің тереңдігі мен тазалығымен ерекшеленді. Негізінен қара-қызыл, сары, қара және ақ түстер басым болды. Инкрустациялық стильде Фавна атақты үйдің суреттері жасалған. Суреттердің бұл түрін римдік шеберлер гректерден қарызға алған. ***Екінші, сәулет-перспективалық стильдің*** суреттері бірінші жазық суреттерген қарағанда көлемді болды. Оларға тән сипаттама архитектуралық құрылымдар мен адамдар бейнелерін қосатын, бақтың немесе қаланың пейзаждарының бейнелері болып табылады. Суретшілер бүкіл қабырғаға колоннадаларды, әртүрлі портиктерді, ернеулерді, қасбеттерді, араларды және басқа да сәулет элементтерін сала алды, оларды иллюзорлық дәлдікпен көрсете алды. Олар қабырғаның ортаңғы бөлігіне орналастырылды, және жарық пен көлеңкелерді қолдану арқылы перспективада жасалған, осылайша кеңістікті кеңейткен сияқты болды. Қабырғалардың ортасында көп жағдайда көлемі бойынша үлкен көп фигуралы сценалар бейнеленді, олардың тақырыптары негізінен мифтік сюжеттер болды, алайда жанрлық-тұрмыстық композициялар да болды, олар әдетте б.э.д. IV ғ. грек суретшілерінің туындыларының көшірмелері болатын. Көне қабырға суреттерін дамытуда маңызды рөл атқарған ***Мистерий вилласының фрескалары*** ерекше шығармашылық маңыздылығымен атап өтілді. Осы кең вилланың бөлмелерінің бірінде қабырғалар толығымен фрескалық суретпен жабылған. Қабырғалардағы композиция Диониске табынушылықпен байланысты құпиялылық сценаларын бейнелейді. Жиырма тоғыз фигура толық дерлік бойымен салынып, бірге топтастырылған. Айқын силуэттер ашық қызыл фонда тұр. Қабырғалардың қызыл түсі салттық бөлмені мистикалық отпен толтыратындай (түс.қос.қараңыз). Иіліп тұрған қыздың үстінен қамшы сермеген қанатты әйел құдайдың суреті ерекше көркем бейнеленген. Сол топта ашық алтын көрпеге оралған, билеп тұрған жас вакханка фигурасы ерекше бөлінеді. Фресканың колоритін сары, жасыл, қызылкүрең, ақшыл күлгін және қара-күлгін түстердің үйлесімді комбинациясы құрайды. Композиция айқын силуэттердің өзара әрекеттесуіне негізделген. Кеңістіктік элементтер қабырғаның жазықтығына байланысты болды. Помпейлік фрескалардың құрамына жеке жанр ретінде бөлінетін натюрморттар кіреді. Мысалы, Геркуланумдағы үйдің қабырғасында салынған натюрмортта сауытта шебер көркемделген дақтардың көмегімен әйнектің нәзіктігі мен мөлдірлігі әдемі түрде жеткізілген. Фреска еркін және кең жағындылармен салынған. Үшінші және төртінші стильдер императорлық Рим дәуірінде құрылды және біз олар туралы кейін айтатын боламыз. Помпейлік суреттер батыс еуропалық сурет өнерінің дамуына айтарлықтай әсер етті. **Мүсін өнері.** Рим символы көне уақыттарда болжалды түрде этрусктармен жасалған Капитолий ұрғашы қасқыр мүсіні болып саналады. Ұғашы қасқыр ақсиған ауызбен, тікірейген құлақшалармен, шымыр жиырылған аяқтарымен, тартылған бүйірлерімен және шығыңқы қабырғаларымен бейнеленген. Осындай шынайы бейнелеу жеке бөліктердің әшекейленуімен сәтті үйлескен. Мысалы, жыртқыштың мойнындағы және арқасындағы жүннің бұйралары оюға ұқсайды.

Оданкейінгікезеңдеұрғашықасқырға Ромул және Рем атты ұлдардың бейнелері қосылды. Аңыз бойынша, оларды ұрғашы қасқыр құтқарды және өсірді. Мүсін Римдегі Капитолий төбесіндегі мұражайда сақталған, оның аты осымен түсіндіріледі. Рим өнерінің жетістіктерінің бірі мүсіндік портрет болды. Ата-бабаларымыздың қалыптасқан табынушылық қасиеттеріне сәйкес, мәртебелі римдіктер марқұмның басының мүсіндік бейнесіне тапсырыс берген және оны үйлеріндегі арнайы шкафтарда сақтаған. Мүсіндер саздан, ағаштан, жеңіл тастан, сирек қоладан жасалған. Б.э.д. II ғасырдың аяғынан бастап Римде қаза тапқан адамнан маска алу әдеті пайда болды, оның әлпетін дәл жеткізетін құйма жасалды. Бұл әдет-ғұрыпты римдіктер Греки- ядан алды, онда ол эллинизм дәуірінде таралды. Бірақ грек мүсіншінің маскалары портрет жасау кезінде қолданылатын көмекші құрал ғана болды. Мәрмәр немесе қоладан портрет жасаумен айналысқан римдік шеберлер болса, құйманы дәл қолданды, беттің тіпті барлық, тіпті ең ұсақ ерекшеліктерін сақтады. Мерекелік шерулерде римдіктер өздерінің асыл тұқымының белгісі ретінде өздерінің ата-бабаларының портреттерін алып жүрді. Республикалық кезең үшін көрнекті қоғам қайраткерлерінің кішкентай мүсіндері тән. Б.э.д. I ғ. екінші жартысында портреттік бейнелер жарқын көріністе жетеді. Осылайша, Юлий Цезарьдің портреті жанның қозғалысын жеткізеді: Цезарь сұраулы, сөгісті көзқараспен қарап тұр. Қоғамдық өмірдің дамуымен қатар, мемлекет қайраткерінің және заң шығарушының маңыздылығының өсуімен қатар Римде құрметті мүсіндер пайда болады (мысалы, б.э.д. шамамен X ғ. «Август в тоге главы коллегии понтифаков»). Бұл жағдайда фигуралар кең плащ-тогаға оралған түрде бейнеленген. Республикалық кезеңдегі римдік мүсіндік портретінде барлық батыс еуропалық портрет өнерінің даму негіздері қаланды.

Империя өнері

Ғасырлар кезегі - римдік өнердің ең жоғары гүлдену уақыты. Ең маңызды ескерткіштер негізінен б.э. I ғ. екінші жартысында - II ғ. бірінші жартысында құрылды. Империялық стильдің негіздерін Октавиан Август сала бастады. Оның билігі кезінде жанрлар мен нысандардың айқын мүмкіндіктері іздестірілді, олар әлемнің өзгерген бейнесін көрсеткен болатын. Бұл өзгерістер Рим мәдениетінің барлық салаларына, ең алдымен діни дәстүрге әсер етті.

Капитолиялық аналық қасқыр. Мүсін өнері

Бұрыңғыдай ескі римдік құдайларға құрметпен қарады. Олардың саны көп болатын: жоғарғы құдай Юпитер (гректер оны Зевс деп атаған), соғыс құдайы Марс (гректерде — Арес), махаббат құдайы Венера (гректерде — Афродита), шарап ісінің құдайы Вакх (гректерде — Дионис) және т.б. Алайда, империя дәуірінде Шығыс мәдениетінен алынған түрлі табынушылықтар, діни-мистикалық салт-жоралар көбірек ықпалды болды. Осы уақытта Римде христиандық пайда болды, бірақ ол ұзақ уақытқа созылған қуғын-сүргін кезеңінен өтуге душар болды. Ресми дін дәріптелген императорға табынушылықты жариялады. Бұл табынушылық өлген императорларға және олардың әсіресе айрықша құрметтеген, Август деп аталған құдайларына табынумен үйлесімді болды. Б.э. IV ғ. христиандық жалпы қабылданған дін болды. Пұтқа табынушылық салттар орындауға тыйым салынды - римдік дін өзінің өмірін тоқтатты. Октавиан Август билігінің кезеңін, ежелгі тарихшылар Рим мемлекетінің «алтын дәуірі» деп атады. Қалыптасқан «Рим әлемі» өнер мен мәдениеттің көтерілуіне ықпал етті. Грек және эллинисттік әлем мәдениетіне деген қызығушылық тереңдей түсті, ол өзіндік түрленуге ұшырады. Суретшілер классика кезеңін құрудың үлгісі ретінде таңдау жүргізе отырып, грек мұрасына тартыла берді.

Бұл салтанатты ұлылық пен қатал ұстамдылықты үйлестірген архитектуралық және мүсіндік туындыларға ерекше әсер қалдырды. Осылайша империясы басталуының римдік өнерінің ресми стилі - б.э.д. IV ғ. үлгілерімен рухтандырылған «августтық классицизм» құрылды. Бұл әсіресе императордың өзінің салтанатты мүсіндерінде көрінді. Август дәуірі - атақты римдік мүсіндік портретінің қалыптасуындағы тарихи кезең. Август мұрагерлері кезінде импери- ялық идеяның және республикалық көзқарастардың үндерінің нәзік үйлесімі бұзылады. Монументалдық құрылыста барған сайын суретшілердің кәсіби талғамы емес, керісінше, тапсырыс беруші императордың бапшыл еркелігі маңызды рөл ойнай бастайды. Кейінгі римдік өнерді алдын-ала сезінген, салтанатты, тым әшекейленген патша резиденциясының үлгісі - Неронның «Алтын үй» вилласы болып табылады - Рим орталығындағы үлкен сарай кешені. Нерон билігі аяқталған соң, сарай бұзылды, ал оның қирандыларында Траянның термдері салынды. Сәулеттің жаңадан көтерілуі Фла- виев әулетінің басқару уақытына келеді (Веспасианнан бастап). Бұл дәуірдің римдік сәулетінің шыңдарының бірі — Флавиев амфитеатры, немесе Колизей. Кемелденген империялық өнер дәуірінде римдік сәулет ансамблінде интерьерлер мен ашық бөлмелердің үлкен кеңістіктері шектеулі үйлеседі, ғимараттардың әшекейленуінде сурет пен мүсін өнері жиі қолданылады. Сәулет мемориалды ескерткішінің басты түрі - триумфалды арка болды. Б.э. I ғ. ортасына қарай сәулет құрылыстардың ұлылығына, байлығы мен салтанатты әсемдігіне ұмтылыс күшейді. Кейінгі империя өнері екі испан императорлардың - Траян және оның асырап алған Адрианның (б.э. II ғ.) билігі кезінде шыңына жетті. Адриан ғибадатханалар жобаларын салды(РимдегіВенераменРомағибадатханалары), өлеңдер жазды, гректен шыққанның барлығына тәнті болды. Оның кезінде «барлық құдайлардың ғибадатханасы» - Пантеон салынған (шамамен 125 ж.). **Сәулет.** Ежелгі римдік сәулетшілердің ең жоғары жетістіктерін империяның гүлдену кезеңіне (б.э.д. I ғасырдың 20-шы жылдары) жатқызуға болады.

Бабалар пішініндегі римдік патриция.

Құрылыс технологиялары жылдам жетілдірілді. Бетон кеңінен және әртүрлі қолданыла бастады, бетон қабырғаларын таспен, кірпішпен, сондай-ақ мәрмәрмен әрлеу қолданылды. Осы уақыттағы құрылыстардың айрықша ерекшеліктеріне монументалдылық және тоғыспалы құрылыстардың таралуы жатты. Псевдопериптер нысанындағы ең танымал римдік ғибадатхананың үлгісі Квадратный дом в Ниме (Франция), біздің күнге дейін сақталды. Ол қызғылт әктен жоғары биіктікте салынды, қасбеті алты бағаналы терең портиктің және оған апаратын баспалдақтың арқасында ерекшеленді.

Арка Тита. Рим

Ғибадатханада, римдік құрылыстардың басым бөлігінде сияқты, коринфтік ордер қолданылған. Жобалау қарапайымдылығы мен архитектуралық шеберлік инженерлік құрылыстарды да ерекшеледі, мысалы, қаланы сумен жабдықтаған акведуктың бір бөлігі болып табылатын, биіктігі бойынша орасан зор Нимдағы Гард көпірі болып табылады. Ол көп деңгейлі аркада болды. Құрылыстың ауқымы және оның жеңілдігі әртүрлі өлшемді арканың аралықтарының ырғақ динамикасымен ерекшеленді. Көпір (Пон-дю-Гар деп аталады) осы күнге дейін сақталып қалды. Империялық кезеңде римдік сәулет құрылыстары үшін тән триумфальдық аркалар, мемориалдық бағаналар, форумдар кеңінен таралған. Триумфалдық аркалар. Ежелгі римдіктер жауды жеңудің құрметіне салтанатты триумфалды шерулер өткізуді жақсы көрді. Ол үшін жеңімпаз әскер қалаға кіретін триумфалдық аркалар салынды. Ежелгі римдік сәулеттің керемет ескерткіші 81 ж. салынған император Титтің триумфалдық аркасы болды. Римге салтанатты түрде кірген Тит пен оның әскерлері бейнеленген бағаналар мен бедерлермен безендірілген. Бұл құрылыс Тит императорының квадригадағы (төрт ат жегілген) мүсіні үшін тұғыр болды, бірақ мүсін сақталмады. Тит аркасы империялық кезең- нен бастап классикалық рим сәулетінің ең жақсы үлгілерінің бірі болып саналады. Августтық аркалар уақытынан бастап, ол тек монументалдылығымен ғана емес, сонымен қатар өзінің тамаша пластикалық шеберлікпен ерекшеленеді. Мүмкін, бұл жерде тұңғыш рет ионикалық волюттер мен коринфтік капителийлерді біріктіретін композиттік ордер түрі қолданылған шығар. Императордың құрметіне 315 ж. салынған ең үлкен римдік арка — ***Константин аркасы*** жақсы сақталған. Оны безендірген барельефтер мен мүсіндер әртүрлі уақытқа жатады және рим өнерінің екі ғасырлық ерекшеліктерін сіңіреді. Форумдар. Флавиев және Траян билігі кезінде (б.э. I ғ. соңы - II ғ. басы) ғұлама сәулет құрылымдар салынды. Мысалы, Романум Форумның жанында салтанатты рәсімге арналған императорлардың форумдары тұрғызылды. ***Траян Форумы*** — басқа императорлық форумдармен салыстырғанда (Цезарь, Август, Веспасиан, Нерва) ең әдемі және әсерлі. Триумфалдық арка оның кіреберісі болды Форум түрлі-түсті мәрмәр тақталармен төселді. Оның ортасында алтын жалатылған Траянның атты мүсіні тұрды. Бұл жерде ғибадатхана және грек және латын екі кітапханасы салынды. Олардың арасында бүгінгі күнге дейін сақталған ***Траян Бағаны*** орналасты. Бағана мәрмәр цилиндрлерден салынған, оның биіктігі 38 м жетеді. Бағананың бүкіл беті жеңіске жеткен әскери жорықтардың және императорды мадақтаған (оның бейнесі 80-нен астам рет салынған) көптеген аңыздар салынған айқын рельефтермен жабылған. Бұл суреттер тарихи оқиғалар туралы және римдік әскердің көшбасшысы Траян туралы маңызды ақпарат көзі болып табылады. Ол қарапайымдылық идеалын дәріптеді. Оның уақытындағы портреттер ұстамдылығымен ерекшеленді, модельдердің ішкі әлемі ашылмады. Бағананың жоғарғы жағында императордың монументалды фигурасы тұрды, ал негізінде оның күлі бар сауыт тұрды. Осылайша, Траян бағанасы мемориал ретінде де қызмет етті. Империяның сәулеті императорды жәнемемлекеттіңқуатынмадақтаудыңнегізгі құралына айналды. Мысалы, Август форумының ғана салтанатты түрі мемлекеттің және цезарь билігінің қол сұғылмаушылық идеясын ерекше атап өтті.

Колизей. Рим

Колизей. Б.э. I ғ. Рим орталығында өзінің өлшемімен әсерлі амфитеатр тұрғызылды. Шеңбер бойымен ол 500 м, биіктігі - 48,5 м болды. Өзінің алғашқы күндерінен бастап, ол Римнің басты көрікті жерлерінің бірі болды. Амфитеатрды алдымен Флавиев деп атады, бірақ кейінірек ол Колизей деп аталды (латын colosseum - зор, үлкен). Колизей ғимаратында ордерлік элементтер жүйесінің аркадан кесілген қабырғада қабаттасып орналастыру амалы көрініс тапты, бұл ғимаратқа ұлылық пен ауқымдылық берді. Төменгі жағында тоскандық ордер, содан кейін - ионикалық және жоғарғы жағында - корнифтік ордер болды. Төртінші деңгей коринфтік пилястрлармен бар жабық болды. Ордерлік аркада жетілген ежелгі римдік сәулетке тән болды. Колизейдің құрылымдық ерекшелік- тері сәулеттегі түбегейлі жаңа бағыт болды. Эллипс пішінді арена трибуна- лар қатарларымен қоршалды, олардан саны көп көрермендер көз тартарлық көріністерді бақылады: жыртқыш жануарлармен шайқастар, гладиаторлық күрестер және т.б. Әртүрлі техникалық құралдармен жабдықталған бұл аренаны кемелердің шайқастарын өткізу үшін кенептен жасалған шатырмен жауып, тіпті бассейнге айналдырды. 300 жылдан астам уақыт бойы Коли- зей көрермендері қорқынышты оқиға- ларға куә болды, содан кейін оларға тый- ым салынды және Колизей бірте-бірте құлдырай бастады. Келесі ғасырларда оны тас қашалған орын ретінде пайдаланды, жаңа құрылымдар салу үшін мәрмәр жабайы түрде өндірілді. Алайда, бұл ескерткіш әлі күнге дейін сақталып, Рим империясының символы болып қала береді. Колизей техникалық жабдықталуының және көрермендерді нақты орналастыруының арқасында өз дәуірінен алда озған сәулет құрылымы ретінде танымал болды.

Пантеон. Ойластыру кереметтігі бойынша Колизеймен Пантеон қарсыласады - бүгінгі күнге дейін өзінің түпнұсқа түрінде сақталған көне әлемнің жалғыз ғимараты. Бұл шығыңқы портигі бар цилиндрлік көлем (ротонда) болып табылады. Пантеонның пропорциялары мінсіз: күмбездің диаметрі ғибадатхананың биіктігімен бірдей дерлік. Пантеон күмбезі Римнің ұлы панорамасы үстінде қалықтап тұрғандай. Ғибадатхананың үлкен тас залының ішінде шаршы тереңдіктердің бес қатары (кессондар) арқасында жеңіл болып көрінетін бетоннан құйылған ауқымды күмбезі бар. Күмбездің төбесіндегі тоғыз метрлік дөңгелек тесік арқылы түсетін жарық сәулесі керемет әсер қалдырады(«Глаз Пантеона»). Интерьердің ұлылық әсерін бағаналары, науалары және тоғысты аркалары бар екі сатылы шатыр ерекше бейнелеп көрсетеді. Ішкі кеңістіктің нақты геометриялық пішіндердің қарапайымдылығына безендірудің қатаңдығы сәйкес келеді.

Пантеон. Рим

Ротонда үстіндегі күмбез шартты түрде көкжиекті білдіреді. Бұл жерде барлығы Мәңгілікті еске салады және құдайлардың күші мен қуатын куәландыру керек. Пантеонға салынған идея христиандыққа жақын келеді.

Термдер. Б.э. I ғ. Рим қалаларында жаңа типті ғимараттар — дәу термдер (қоғамдық моншалар) пайда болды, олар 2—3 мың адам сыйғызды. Шын мәнінде римдіктер үшін термдер жай моншалдар емес, клуб сияқты болды. Олар өздерінің негізгі тағайындалуынан басқа, демалыс және ойын-сауық орындарына айналды. Төртбұрышты құрайтын биік қабырғалар серуендеуге арналған жолдары бар үлкен алаңды қоршады. Мұнда кітапханалар, мүсіндер галереялары, музыкамен айналысатын, тамақ қабылдайтын бөлмелер, стадион, бақтар орналасқан. Термдерге бару римдіктердің сүйікті ісі болды; ол жерде олардың көзін үлкен тоғыспалы және күмбезді залдарды безендірген алтын, мозаика, жартылай бағалы тастар қуантты. Таңертең ерте кездескен екі аристократ бір-бірінен білуге тырысты: «Сіз бүгін термдерде болдыңыз ба?» Каракаллы императордың (б.э. III ғ.) ең танымал термдері күмбездердің күрделі жабындары бар зор архитектуралық құрылыс — сәулет-шығармашылық амалдардың өзіндік энциклопедиясы болды. Біздің күндерге дейін осы термдердің тек қираған жерлері қалды.

* *
*

Б.э. III — IV ғ. бірінші жартысына жаңа ізденістер мен қарама-қарсы тенденциялар тән болды. Бір жағынан құрылыстадың ақуымдарының ұлылығы таң қалдырды, екінші жағынан —конструкцияны барынша жеңілдету, оның ішінде кеңістіктің ролін күшейту, оны рухтандыруға тырысу байқалды. Мүсін өнері. Империя дәуірінде бедер және дөңгелек пластика әрі қарай дамыды. Римдік мүсін өнерінде қалпынша портрет орын алды. Оның жаңа бағыты грек өнерінің ықпалымен туындады. Август басқарған ғасырда, оны өнерде «августтық классицизм» деп атайды, бейнелердің сипаты кенет өзгерді: оларда республикалық Рим білмеген жаңа адамның түрін бейнелейтін қатаң классикалық сұлулықтың идеалын қолданылды. Бүкіл бойға салынған, ұстамдылық пен ұлылықпен жасалған сарай маңы салтанатты портреттер пайда болды. Сонымен қатар, осы уақыттың ресми портреті өмірлік пен шындыққа толы. Осылайша, әскери сауыттағы Августтың салтанатты мүсіні (б.э. I ғ.), дәстүрлі даңғазалығына қарамастан, шынайылығымен және портретті ұқсастығымен атап өтілді. Август көшбасшы киімінде, байсалды, маңғаз позада, қолы шақырып тұрған белгімен көтерілген, өз легиондарына үндеу жолдап тұрғандай бейнеленген. Мүсіннің жабылмаған басы мен жалаң аяқтары мүсіншіге жалаңаш немесе жартылай жалаңаш құдайлар мен батырларды бейнелейтін грек өнерінің дәстүрлерін білетіндігін білдіреді. Бір аяққа тірелген фигураның қойылымы Поликлеттің композициясына ұқсайды. Ливияның, Августтың әйелінің портреті жас, сымбатты әйелді

Август. Прима Порта мүсіні

Церера әйел құдайдың кейпінде бейнелейді. Ливияның басын масақтардан жасалған алқагүл безендірді. Барлық пішіндердің жалпылануына қарамастан, мұнда жеке ерекшеліктер анық кескінделген - қоңқақ мұрын, қысыңқы ерні бар кішкентай ауыз, өткір иек. Портрет римдіктердің өнеріне тән шынайылықты және грек классикасына тән бейненің идеализациясын біріктіреді. Флавиев уақытының портреті осы жанрдың жоғары дамуының үлгісі болып табылады, ол кейіпкерлердің мінездерінің дараланыумен ерекшеленеді. Бұл ретте мүсіндердің пластикалық шешімдері екпінді ракурстар мен бұрылыстардың динамизмімен байытады. Римдік мүсіндік портретінің айрықша ерекшелігі өмірден түңілгендігі туралы көңіл-күйді білдіретін қайғылы көзқарас болып табылады. Осындай әсер көздің қабағынан ісігендей және жанарлары жоғары көтергендей, көздері үлкен, ауыр болып жасалғандықтан болды. Антонинов дәуірінде барлық адамдарды, тіпті балаларды да осылай бейнелеген. Адриана уақытынан бері бетті сәнді шашпен бейнелеу дәстүрге айналды. Осы жерде Марк Аврелий кезіндегі мүсіншілер ерекше шеберлікке жетті. Олар шашта жарық пен көлеңке жарығын молынан ойнатылуын жеткізу үшін бірнеше техникалық амалдарды ойлап тапты: шаштың әрбір бұрымын бұрғылады және басқа бұрыммен арнайы жалғағышпен байланыстырды, ал оның ішінде шұңқырлар тереңдетті. Содан кейін суреттер канондары өзгерді - шашты сәнді бұйра етуді тоқтатты, ерлердің мұрт пен сақал сәні бітті. Басты міндет пішіннің пластикасын анықтау болды. Империялық Рим дәуіріне Капитолий төбесінде орнатылған ***Марк Аврелийдің ат үстіндегі қола мүсіні*** (II г.) жатады. Ол көне композициялық схемаға сәйкес жасалған: салт атты оң қолын нұсқағыш белгімен көтерді. Бірақ салт аттының келбеті жауынгердің миссиясына сәйкес келмейді. Марк Аврелий өзі азғантай болған әскери жеңістері туралы емес, басқа, мәңгілік мәселелер туралы ойланып тұрған сияқты. Салт аттының беті терең ойға шомған. Бұл біздің күндерімізге дейін өзгеріссіз жеткен жалғыз мүсін. Ол түрлі жақтардан шолуға арналған. Айбарлы және күдікті Каракалла Рим императорының портретінде (211 — 217) оның мінезі дәл жеткізілген. Бұл ең алдымен әскер, іс-әрекет адамы. Императордың зұлымдықтары құпия емес еді. Каракалла - қатал, қатыгез тиранның типтік нұсқасы. Суретшіден ештеңе жасырынған жоқ: салбыраған майлы бүктемелер, көздің астындағы қапшықтар, нашар қырынған қылтан. Мәрмәрда ежелгі рим мүсіншілері императорлық биліктен алыс адамдарды бейнеледі, мысалы: тәкаппар, салпиған Вителлий; сәнді шашы және тұманды мұңды көзқарасы бар; әскери дөрекі Филипп Аравитянин; бір-біріне мәпелеген ерлі-зайыпты Катон және Порция. Бұл жұмыстардың барлығы - терең және дәл психологиялық сипаттамалардың мен керемет шеберліктің үлгісі. Римдік мүсіндік портреттер керемет тірідей көрінеді.

Ежелгі римдік мүсіндік портрет мысырлық портретке де, грек портретіне де ұқсамайды: ол ерекше руханилықпен ерекшеленеді. Портрет — мүсін саласында римдіктердің жасаған ең жақсы өнері.

Сурет өнері. Помпейлік суреттер. Август билеген кезеңде үшінші помпейлік стиль құрылды, ол толығымен б.э.д. I ғ. империялық өнерәне сәйкес келді. Үшінші помпейлік стильдің оюларына мысырлық мотивтер кірді, себебі сол кезде Рим империясының құрамына Мысыр кірді және оның өнеріне қызығушылық туды. Екінші стильдің салтанаттығына қарама-қарсы, үшінші, оюлы стильді шама, талғампаздық және қатаңдық сезімі ерекшеленеді. Суреттер теңдестірілген оюлы композициялармен, канделябрларды еске түсіретін жұқа бағаналармен, жеңіл гүлді гиряндалармен безендірілген қабырғаның жазықтығын ерекшеленеді. Кейде қабырғаның ортасында мифологиялық мазмұндағы грек шеберлерінің суреті қайталанды. Сонымен қатар, композицияға натюрморттар, пейзаждық немесе тұрмыстық көріністер енгізілді. Үшінші помпейлік стиль XV - XIX ғ. басындағы еуропалық өнерге еліктеу тақырыбы болды, мысалы, наполеондық дәуірдің ампир стиліндегі оюлар. Төртінші, қиял-ғажайып стильдегі помпейлік суреттерге (I ғ. екінші жартысы) салтанаттылық пен декоративтілік тән. Төртінші стиль екінші стильге тән архитектураның бейнелеу дәстүрлерін дамытты, ал оюлардың байлығымен үшінші стильдің суреттеріне ұқсады. Фантастикалық, перспективалық құрылымдар театрлық декорациялар әсерін тудырды. Қабырғаларда еркін тәртіппен мифологиялық мазмұндағы әйгілі көркем картиналар қайталанды. Біркелкі емес жарықтандырылған фигуралардың жиынтығы шапшаң қозғалыста, ұшуда, биде бейнеленді. Помпейдегі Веттиев Үйлерінің суреттері әсіресе жоғары шеберлікпен ерекшеленді, атап айтқанда қан қызыл фонда салынған амурлары бар фриздер. Олар помпей қолөнершілерінің жұмысын көрсетуге көмектесті. Бір фрескада зәйтүн майын дайындап жатқан купидондар салынған: екеуі оң жақ бұрышта май басып тұр, ортасындағылар майды қазандарда қыздырып, араластырып тұр, ал сол жақ бұрыштағы амурлар дайын өнімді сатып тұр. Басқа суретте алтын ұсталары болып жұмыс істейтін купидондар бейнеленген: екеуі ошақта металл балқытты, екеуі темір соғатын төсті ұрып тұрды, біреуі кубок жасап тұр, ал сатушы купидон қолға таразыда әшекей өлшеп тұр. Помпейлік стильдер тарихында оюлы және фигуралық композициялардың тізбектей алмасуы байқалады. Суреттердің архитектурамен қатаң қатынасы барлық төрт помпейлік стильді біріктіреді. Помпейлік суреттердің стильдерінің дамуы мен алмасуы римдік суретшілердің кеңістіктік және жарық перспективаларын жеткізудің заңдары мен амалдарын меңгергенін көрсетеді. Фаюмдық портреттер. Рим өнерінде портрет тек мүсін өнерінде ғана емес, сонымен бірге сурет өнерінде де кеңінен таралған. Бірақ көркем портреттердің эволюциясын бақылау өте қиын, өйткені олар аз сақталған. Олар туралы фаюмдық портреттер (б.э.д. I ғасыр - б.э. IV ғасыр) көрініс береді, олар ашылу орнына қарай аталды - Мысырдың шығыс римдік провинциясының Эль-Фауам оазисінің қорымы. Фаюмдық портреттер эллинисттік римдік және ежелгі мысырлық өнердік әсерімен дамыды. Ең алғашқы фаюмдық портреттер ағаш тақталарда ***энкаустика*** (балауыз суреті) техникада жасалған. Олар суреттердің жарқын өміршеңдігімен, көлемімен, пішіндердің жарық пен көлеңке үлгілеуімен ерекшеленді. Суретші портрет салынатын тұлғаның әлпетін дәл жеткізді, оның басын төрттен үш өлікке дейін бұрылуы, көздің түсі, шаштың құрылымы және әшекейлердің алтын жарқылын бейнелеген. Ерте фаюмдық портреттер ежелгі суреттерге жақын. Фаюмдық портреттерде модельдердің жеке және жас ерекшеліктері, сондай-ақ сол кезде Мысырды мекендеген түрлі халықтардың этникалық ерекшеліктері бейнеленді. Әйелдердің суреттері әсіресе тар- тымды болды. Таңдаулы «***Портрет молодой женщины***» (б.э. II ғ.) суретінде сыртқы ұстамдылықтың арғы жағындамықтыжәнежарқынтұлғакөрінеді. Энкаустика техникасындағы керемет бейнелерге «***Портрет молодого человека в золотом венке***» (түс.қос. қараңыз) жатады. Қаныққан бояулар эмальдық жарқылмен құлпырады. Үлкен кең ашылған көздері бар сұлу жігіттің бейнесі өзінің рухтылығымен таң қалдырады. «Портрет пожилого римлянина» сретінде тығыз жағындылар жүдеп қалған беттің пішіндерінің көлемдігін бейнелейді.

Осыған маңдайға, бетке және мұрынға салынған дақтар, иектің астындағы терең көлеңке дәлел. Суретші қаныққан түстердің гармониясын жеткізді: бетінің қара алтын түстері қызғылт бетіндегі көгілдір рефлекстермен байытылған, киімнің ақ және көк түстері бір-бірін сәтті толықтырады (түс.қос. қараңыз). соңғы фаюмдық портреттерде көркем әдеті бастың алдынғы қалпын шартты графикамен суреттеуге жол берді, жергілікті ежелгі мысырлық дәстүрлердің әсері күшейді. Пішіндер жазық берілді, силуэт контурлары айқын болды, жергілікті түстер пайдаланылды. Энкаустика темперамен ығыстырылды. Суретші модельдің ішкі рухани өмірін жеткізуге көңіл бөлді. Көзқараста Византияның иконалы келбетін алдын ала жеткізген қобалжу пайда болды.

* *
*

Рим өнері көне шығармашылық мәдениетінің ұзақ кезеңін аяқтады. IV-VII ғг. варварлармен талан-таражға салынған Рим бос қалды, бірақ Рим өнерінің дәстүрлері өмір сүруін жалғастырды. Ежелгі Римнің көркемдік бейнелері Орта ғасырдың, Жағару жәнеклассицизмшеберлерінешабытберді.

Сұрақтар мен тапсырмалар

1. Рим өнеріне Ежелгі Греция мәдениетінің жетістіктері қалай әсер етті?
2. Ежелгі Рим сәулеті әлем сәулетінің дамуына қандай үлес қосты?
3. Республика кезеңіндегі Рим сәулетінің ескерткіштері туралы айтып беріңіз.
4. Помпей сәулет-көркемдік артыөшылықтары туралы айтып беріңіз.
5. Помпейлік суреттердің стильдеріне сипаттама беріңіз.
6. Рим мүсіндік портретінің негізгі ерекшеліктері қандай?
7. Империя кезеңіндегі сәулет ескерткіштерін сипаттаңыз.
8. Колизей сәулеті туралы айтып беріңіз.
9. Пантеонның сәулет артықшылықтары қандай?
10. Ерте фаюмдық портреттер кейінгі портреттерден немен ерекшеленді?
11. 1Ежелгі Рим өнерінің туындылары бар көшірмелері мен фотосуреттерді жинаңыз.

Рефераттар тақырыптары

- Ежелгі Рим сәулетінің үздік туындылары.
- Ежелгі Рим форумдары.
- Рим мүсіндік портерінің жеткістіктері.
- Ежелгі Рим мозаикалары мен фрескалары.
- Помпейдің қирауы және жаңадан ашылуы.

3 бөлім
БАТЫС ЕУРОПАЛЫҚ ӨНЕРДІҢ ТАРИХЫ

ВИЗАНТИЯ ӨНЕРІ

Византия өнері көптеген елдердің мәдениетіне жаңа мазмұнды әкеліп, оны жаңа бейнелермен толтырды. Бір жағынан, ол ежелгі сәулет және мүсінге негізделіп қалыптасқан, ал екінші жағынан - Таяу Шығыстың көркем мәдениетінің әсерімен қалыптасқан. Византияның көркемдік өмірінде христиандық ерекше маңызды рөл атқарды. Византия өнерінің алғашқы гүл- денуі Юстинианның (527 - 565) және оның ізбасарларының дәуіріне келеді. Сол уақыттағы Византия өнерінің не- гізгі ерекшеліктері - салтанатты ме- рекелік және жоғары рухтылық.

Византия астанасы Константинополь қаласы болды, ол Константин императордың ойынша әлемнің орталығы, Екінші Рим ретінде ойластырылды. Ол өзінің жарқылымен және ұлылығымен Батыстың астанасын басып тастауы керек еді. Дәл осы қалада сұлулықтың жаңа идеалына сай келетін көркемдік стиль табылды. Мұнда көптеген мозаикалар, оюлы композициялар мен фрескалар бар керемет сарайлар мен ғибадатханалар салынды. Сәулетте ғибадатхананың күмбезді түрі басым болды. Иисус Христостың бейнесі византиялық мәдениетте басты орынға ие болды. Суретшілер оның моральдық жетілуін, рухтың денені жеңуін бейнеледі. IV-VI ғғ. бойы византиялық өнерде христиандық иконография құрудың күрделі үрдісі жүрді. Құдайды адам кейпінде бейнелеудің мүмкін еместігі туралы ой ерте христиандық кезеңде пайда болды (V-VI ғғ.). Христиандық бейненің құдайлық мәнін Византияның ежелгі дәуірден мұраға қалған бейнелеу өнерінің классикалық негіздерімен біріктіру қиын болды. Иконаға қарсы көңіл-күйлер VIII ғасырда әсіресе күшті болды. Иконаға қарсыластар мен иконаларға табынушылар арасындағы қақтығыс 100 жылдан астам уақытқа созылған қатты шайқасқа айналды. Осы кезеңде Византияда таңдаулы және нәзік зайырлы өнер дамыды. Қымбат металдарды, піл сүйегін, эмальдарды, түрлі-түсті шыныны өңдеу және басқа да қолөнер кәсіптері кеңінен таралды. Мүсін аз дамыды, көне мүсіндер Константинополь көшелерін безендіруді жалғастырды. Византиялық өнердің екінші гүл- денуі екі жарым ғасырға созылды. Ол Македон әулетінің (867 - 1057) және Ком- нинов әулетінің (1057 - 1185) кезеңіне жатады. Ол кең мағынада иконаға табынушылықтың жеңу салтанатымен - бүкіл мәдениеттің антропоморфтық, классикалық негіздерінің жеңісімен басталады. Византия өнерінің тарихында бұл кезең ең маңызды орын алады. Бұл византиялық өнерінің рухани қанықтылығы шегіне жеткен уақыт, византиялық стильдің белгілерінен құрылған және оның басқа елдерге енген шақ. Дәл осы Византия түп бейнелер әзірледі - қасиетті сюжеттерді бейнелеу кезінде олардан шегінуге болмайтын иконографиялық схемалар. Бұл схемалар кейін орыс икона- ларының кескіндемесіне, ішінара батыс еуропалық өнерге ауысты, бірақ ол жерде олар өзгерістерге көп ұшырады. Үшіншід, византиялық өнердің соңғы гүлденуі XIII ғ. ортасына - XV ғ. ортасына жатады. 1453 ж. Византияны түріктер басып алды, және ол жерде мұсылмандық өрбітті. Сәулет. Константинопольде юстиниандық дәуірдің ең ғаламат құрылысы Киелі София ғибадатханасы болды . Онда екі конструктивті принцип — базиликтер мен күмбезді жабындар қосылды. Сәулет түрі бойынша Киелі София күмбезді базилика, яғни оның үстінен центрін бейнелейтін күмбез салынған базилика болып табылады. Ғибадатхана ғаламат, қатал және ауқымды. Ерекше сәулет конструкциясы қан- дай да тіреулер мен бөгеттерден бо- сатылған секілді, өзін-өзі дамытатын кеңістік бейнесін қалыптастырады. Собордың күмбезін екі жағында одан төмен екі жартылай күмбез ұстап тұр, олардың әрқайсысында өз кезегінде екі кішкентай жартылай күмбездері бар.

Киелі София ғибадатханасы Стамбул

Осылайша ғибадатхананың ортаңғы бөлігінің барлық кеңістігі бірінен-біріне жылжып өтетін, жоғары қарай ұмтылған сфералық пішіндердің жүйесі болып табылады. Күмбезді төрт бағана ұстап тұр, бірақ оның бағандарға басу сезімі туындамайды. Бағандар арасына аркалардың жатық доғалары лақтырылған, олардың үстіңгі нүктелеріне күмбездің негізі сәл ғана тіреліп тұр. Аркалар арасында бұрыштарында күмбездердің ауырлығын парустар — күмбездің қысымын жеңілдететін жоғары қарай иілген күмбездер қабылдайды. Күмбездің өзі ауада қалқып тұрған тәрізді, себебі оның негізінде жарқыраған жарық сақина құрайтын, жоғары қарай иілген 40 терезелері бар. Орталық кеңістіктің тереңдігі мен күрделілігі әсері ғибадатхананың шығыс бөлігінде алтарь нышанымен толықтырылған. Киелі София ғибадатханасы қашалған тастан жасалған салымдары бар кірпіштен салынған, ал оның күмбез асты бағаналары - әктастың ірі блоктарынан салынған.

Олар дәу болып көрінбейді, себебі олар жарық ағындарын шағылыстыра алатын тегіс түрлі-түсті мәрмәр тақталармен қапталған. Киелі София қабырғаларында терезелер мен аркадалар тесілген. Күмбездің астындағы жарықпен толған кеңістікте қымбат тастармен безендірілген амвон тұрды (ғибадатхананың ортасындағы үстірт). Намаз оқитындар екі қабатты бүйір нефаларда орналасқан. Киелі София ғибадатханасында мыңдаған діншілдер жинала алды, бірақ ол қолмен жасалған сияқты болмады. Ғибадатханада адамның қиялымен өлшенбейтін теңдесі жоқ кеңістік болды. Жарық сәулелері жоғарыдан молынан ағылды, және кеңістікті салтанатты түрде жарқыраған, құдайдың идеясын бейнелеген. Киелі София ғибадатханасы екі идеяны білдіреді: христиандықтың күші мен шіркеудің императорлық билікке тәуелділігі. Ғибадатхананың көркемдік-бейнелі тұжырымдамасы, пішіндердің үйлесімі, көптеген діншілдерді орналастыруға мүмкіндік беретін көлемдік-кеңістіктік құрылымның ұтымды ұйымдастырылуы, ғибадатхананың көлемдерінің бағыныштылығы, бағаналар капителийлеріндегі монограммалар - осының барлығы императордың даналығы мен күшін, оның жалғыз державалық билікке құқығымен байланысты тудырды. Ғибадатхананың әсем безендірілуі, жылтыр мәрмәрмен қапталған қабырғалар, малахит және порфирлі бағаналар салтанаттылық сезімін тудырды. Юстиниан кезінде күмбездің алтын ыдысы мен желкендердің ішке бүгілген беттері мозаикалық оюлармен безендірілді. XV ғ. Византия түріктердің шабуылынан өқлағанда, Киелі София ғибадатханасы мұсылман мешітіне айналдырылды.

Күмбездегі крест жартылай айға ауыстырылды, шіркеуге мұнаралар салынды, мозаикалар дөрекі түрде әкпен жабылды. Осыған қарамастан, Киелі София ғибадатханасы біздің күндерге дейін византиялық сәулеттің жоғарғы жетістігі болып қалады. Ол еліктеу үлгісі болмады, бірақ күмбездік ғибадатхана идеясын дамытуға қуатты серпін берді. Сурет өнері. Византиялық сурет өнерінің негізгі нысандары монументалды ғибадатхана суреті (мозаика және фреска), иконалар салу, кіта миниатюрасы болды. Византиялық өнерде шіркеу сурет өнерінің жаңа дамуы қағидалары әзірленді. Суретшілердің жасаған керемет бейнелері жер және аспан әлемінің байланысын бейнеледі. Біртіндеп ғибадатханадағы суреттерге ерекше орын белгіленді. Киелілердің фигураларының түрлері, қимылдарының ерекшеліктері ережелерге бағынды және оңай танылды. Осылайша айрықша византиялық бейне қалыптасты, византиялыққөркемдіктілібарлықшетелдіктерден тазартылды. Кескіндердің мәнерлілігінде суреттердің түстік үндістілігі мен фактурасы үлкен рөл атқарды. Мозаика. Византиялық ғибадатханаларды безендірудегі сүйікті техника мозаика болды, оның басын көне дәуірден табуға болады. Византияда мозаика күмбез асты кеңістікте, қабырғаларда, аркаларда, ғибадатхананың алтарь бөлігіне салынды. Бұл жерде ашық, үндес түстер, мықты контрасттар, алыс қашықтықтан көрінетін контурлар қажет болды. Композицияларының жарқылығын арттыру үшін византиялық шеберлер табиғи тастарды емес, смальта қолдана бастады (шынының минералды бояғыштармен қорытпасы). Мозаиканың күрделі техникасы үлкен өнерді қажет етті. Кескінді қабырғалардың тік және иілген беттеріне әртүрлі реңктегі түрлі-түсті ұсақ кубиктермен салған. Мозаика алыстан жақсы көрінді, сондықтан оны тек қабырғаның үстіңгі жағында салды, ал астыңғы жағын түрлі-түсті мәрмәрмен қаптады. Византиялық шеберлер таңғажайып әсерге - жарқырау және түстердің құлпыруына жету үшін смальта кубиктеріне түсетін жарық бұрышын дәл есептеді. Суреттерде бірде бір қатты сызық болмады, олардың барлығы сырғыма көрінді. Қаныққан түстердің силуэттері алтын фонда айқын көрінді. Византиялықтар алтынды салтанаттылық, сұлулық символы және жарқыраған аспанның символы ретінде жақсы көрді, бұл шынайы өмірден бөлектену сезімін, ақыл-ойдың құдай мәнін түсіну мүмкін еместігі сезімін тудырды. Ерте византиялық мозаикалардың сипаты туралы ең жарқын көріністі I—V ғғ. Италияның солтүстігінде, Адриат теңізінің жағалауында орналасқан Равенна қаласының ғибадатханалары береді. Равенна Византияның ірі мәдени орталығы болды. Мұнда сол кезеңнің, көнелік пен Орта ғасырлар «кездескен» кездегі ескерткіштері сақталған. Ескі және жаңа тенденциялар әсіресе Феодосий императордың қызы, византиялық ханшайым Галла Плацидияның (V ғ.) кішкентай кесенесінде айқын көрінеді. Кішкентай және сыртқы жағынан көзге түспейтін, күмбезбен қапталған крест тәрізді құрылым шығыс дәстүрлерінде орындалған. Ол ішіндегі үйлесімділікпен және безендіру әсемдігімен таң қалдырады. Кішкентай терезелер қымбат мозаиканың жарқылын күшейтеді. Жылтылдаған көгілдір түс ғимаратта басым. Көк аспанның тереңдігінен ақ киім киген христиандық азап шегушілердің фигуралары, алтын құстары бар ғажайып ландшафттар көрінеді. Кешкі аспанға ұқсас қою көк түстің фонында күмбезде ғажайып алтын жұлдыздардың кескіндері жанады, аркаларда - су көзінде жайылған алтын бұғылардың бейнелері салынған. Жартылай шеңбер аркалы кіреберісте аңқау ақ қойлармен қоршалған жас шопан түрінде Иисус бейнесі салынған. Ол қойларды қолынан тамақтандырып отыр. Христос — діндар басшысы, ал қойлар — оның дін ұстанушылары (түс. қос.қараңыз). Осындай бейне христиандықтың алғашқы ғасырларына тән, ол кезде Иисус туралы көріністер мәңгі жас, әдемі құдай түрінде басым болды. Бірақ ғибадатхананың бүкіл бейнесі көнеліктен алыс рухани әдемілік әлемін көрсетеді. VI жүзжылдықтың Равенна ғибадатханаларының безендірілуі басқа рухқа толы: оларға Юстиниан уақытының салтанатты ұлылығы тән. Жаңа стильдің сипаттары ***Сант- Аполлинаре Нуово базилигінің*** кеңістіктік еркіндігінде сезіледі (киелі Жаңа Аполлинарий), ол Юстиниан кезінде қайта өзгертілді. Сыртқы келбеті бойынша қатты ғимараттың іші ашық және кең. Ғибадатхананың кеңістігі нәзік бағаналардың екі қатарымен бөлінген.

Орталық неф, ең биік, жоғарғы жағында мозаикалармен безендірілген, онда киелі азап шегушілердің салтанатты шеруі көрсетілген. Ақ киім киген және тікенді тәж киген олар (сенім қабылданғаны үшін азаптың белгісі) шартты белгіленген пейзаждың үстінен жүзіп өткендей. Фигуралардың ұзартылған пропорциялары, қайғылы келбеттердің ойғ шомған сұлулығы, жеңіл, тәні жоқ денелердің біркелкі қозғалысы жердегі барлығынан бас тартқан сұлулықтың жаңа түрін құрады. Киелі адамдардың салтанатты фигуралары терезелер арасындағы кеңістіктегі шерулердің үстінде орналасқан. Ал одан да жоғары — Христос пен апостолдардың өмірінен үзінділер. Алтарь бөлігінен алыс емес тақта отырған Христос бейнеленген. Керемет және декоративтік байлықтар VI ғ. равендік шіркеулердің ең тамашасын — ***Сан-Витале шіркеуін*** (христианлық азап шегуші киелі Виталийдің) ерекшелейді. Ол орталық-күмбездік ғибадатхананың үлгісі бола алады. Жоспарда бұл шіркеу сегізбұрыш болып табылады, оның ортасында сегіз бағанада күмбез тұр. Күмбездің ауы- рлығы қабырғаларына түсіп тұр, олар айналма галереямен күшейтілген. Сы- ртқы ғимарат ауыр және салмақты. Көркемдік безендірудің барлық байлығы ішінде шоғырланған. Бағаналар арасындағы кеңістік сұлулығы бойынша керемет аркадалармен толтырылған. Түрлі-түсті мәрмәр қаптамалар, кесілген капительдер, байлықтың әртүрлілігі мозаикамен үйлесімді жарасады. Библиялық және евангелиялық сюжеттермен қатар екі тарихи сахна бейнеленген: ***ғибадатханаға император Юстинианның салтанатты шығуы және оның әйелі Феодора патшайымның нөкерлерімен шығуы*** (түс. қос. қараңыз). Осы екі ірі композициялар төменгі қатарда алтарь алдындағы кеңістікте бір-біріне қарама-қарсы орналасқан. Композицияларда қатаң салтанаттылық бар, олар императорлық билікті дәріптеу үшін қызмет етеді. Императордың қызылкүрең мантиясы, Феодораның жарқыраған асыл тастары, архиепископ Максимилианның және шіркеу қызметшілерінің ақ киімдері, нккерлердің ашық оюлы киімдері - барлығы суреттердің салтанатты сипатын ерекшелейді. Юстиниан мен Феодораның бастарының үстінде нұр жарқырап тұр. Императордың және оның сұлу әйелінің әлпеттері, әрине, портреттік ұқсастыққа толы, бірақ сонда да шартты болып есептеледі. Нақты бет әлпеті басым - шамадан тыс ірі белгілер, дәлденген кеңейген көздер, тоқтататын көзқарас. Осындай беттер бір-біріне ұқсас болса да, экспрессивті айқындылық сипаты бар. Фронталь фигуралар алтын фонда қатар орналасқан. Олардың симметриясы немесе қайталануы композициялық қаттылықты және тұрақтылықты тудырады, барлық кейіпкерлер қатып қалған күйде тұрғандай. Кеңістік, көлем және пішіннің пластикасы сезімі жоғалады. Тоналды ауысудың жатықтығы символикалық нақтылығы бар жарқын жергілікті түстермен ауыстырылған. Көркем жүйе берік болып көрінеді, стильдің барлық компоненттері тұрақты және өмірлік икемділіктен айырылған. Византиялық канонның жарқын мысалы .***Никеядағы Успения шіркеуінің мозаикалары*** (VII ғ.) бола алады. Қолдарында туларды және державаларды ұстаған, сарай жанындағы сақшылардың сәнді киімдерін киген төрт қанатты періштелердің фигуралары алтарь күмбезінің қараңғы алтын фонында айқын көрінеді. Мозаикалар түрлі-түсті шешім бойынша өте нәзік: зәйтүн түсті, қызғылт, әлсіз-күлгін және ақ түстер бірін бірі тамаша толықтырады. Осы жауынгер періштелердің жүздері керемет: классикалық тұрғыдан дұрыс пропорциялар мен әлпеттер, нәзік сопақтық, сезімдік ауыз. Осының барлығы сұлулық көне идеалын еске түсіреді, бірақ кейбір айырмашылықтар бар: мұрны жұқарады, ауыз кішірейеді, қадалған, гипноздайтын сияқты көзқарас пайда болады («Ангел Дюнамис»). Біздің алдымызда рухани сезімталдықтың керемет үлгісі бар.

Икона жазу. Христиан шіркеуінің ансамблі мен символикасындағы ерекше орын иконаға жатады. Алғашқы сақталған иконалар VI ғ. жатады. Икона қабырғалардағы суреттерден немесе қолжазба иллюстрацияларынан гөрі, табынушылық үшін маңызды болды. Мозаикада және фрескаларда әңгіме, уағыз, сәнді және декоративті сәттер маңызды рөл атқарды. Әрине, олар икона үшін маңызды болды, бірақ оның басты мағынасы басқада болды - бейнені «құдай прототипіне» жақындастыру болды.

Византиялық икона салушылар фигураларды тегістеу, оларды қарапайым сызықтармен салынған силуэттерге келтіру кейіпкерлерді тәнсіз, періштелерге ұқсататынын анықтады. Бояудың қабаттарын ашықтандыратын қатарлап салудың ерекше техникасы пайда болды, ең ашық бояу орналасуына тәуелсіз беттің ең дөңес нүктесі болды. Мысалы, ең ашық бояулармен мұрынның ұштарын, самайды, қабақ үсті доғалар, жақ сүйектер салынды. Айтпақшы, бояулардың өздері өзгерді: энкаустиканың (балауыз сурет) орнына темпера келді. Жұмыртқа сарыуызына ысталған минералды пигменттер тегістелген ағашқа тегіс қабатпен салынды. Оның барлығын жұқа бояу қабаты жапты. Кейіпкерлердің бір-бірімен және көрермендермен қарым-қатынастары өзгерді. Дұға еткен адам сурет туындысын бағаламаған, ол Құдайдың бейнесі алдында тұрған. Ол арнайы икона алдында тұрған адамға бағытталған, бұл перспективалық жүйелердің ауысуына әсер етті. Византиялық суретшілер көне перспективаны емес, кері амалды пайдаланды: сызықтар икона жазықтығының артында емес, оның алдында — көрерменнің көзінде, оның шынайы өмірінде ұштасты. Көрермен сурет туындысының жүйесіне қосылды. Кері перспектива үшөлшемді заттардың тегістелуіне әкелді. Пішіндер стильдік болды, барлық артықшылықтан босатылды. Суретші заттың өзін емес, заттың идеясын салған сияқты болды. Мысалы, Бес күмбезді ғибадатхананың барлық бес күмбездері бір қатарға қойылды, бірақ шын мәнінде екі күмбез жасырынып қалды. Дәл сол сияқты, үстелдің міндетті түрде төрт аяғы болу керек, және бұл алдыңғы жағымен тұрғанда артқы аяқтары толығымен жоғалып кетуіне қарамастан болуы керек еді. Иконадағы сурет адамға толығымен ашылды. Түстерге қатысты икона салушы не- гізгі идеяны ұстанды: қызыл плащ киноварьмен (қызыл түстің барлық реңктерін қамтыған бояу солай аталды), сары төбені — сары охрамен ғана салды. Кеңістіктерді жартылай реңктерсіз, түстерді ауыстырусыз және нюанстарсыз жергілікті түрде бояды. Және де негізгі түстердің символдық мәні болды. VI ғ. «О небесной иерархии» трактатында «ақ түс - ашықтық, қызыл — жалындық, сары — алтын түрлілік, жасыл — жастық пен сергектікті білдіреді; яғни әрбір символикалық бейнелерде сен құпия түсіндірмені табасың» деп жазылған. Ақ және қызыл түстер басқалармен салыстырғанда ерекше орынға ие болды, себебі ақ түс Христостың тазалығын және оның құдайлық даңқының жарқылдығын білдірді, ал қызыл императорлық шеннің белгісін және Құтқарушының қанын білдірді. Иконада уақыт жеткізудің ерекшеліктері де болды. Иконада салынған киелі адам уақыттан тыс, басқа әлемде орналасты. Бірақ оның жердегі өмірінің сюжеттері уақытта да, кеңістікте де ашылды: тұрмыстық иконаларда болашақ киелі тұлғаның туылғаны, шомылдыру рәсімі, оқуы, кейде саяхаттауы, азаптары, кереметтері, жерленуі және қуаттардың ауысуы көрсетіледі. Одан маңызды кейіпкерлер жиі басқаларға қарағанда ірі болды немесе бір суреттің ішінде бірнеше рет қайталанды. Уақытша және мәңгіліктің бірлестік нысаны таңбалары - киелі тұлғаның ірі фигурасының айналасындағы кішкентай суреттері бар тұрмыстық икона болды. Бірақ, тіпті «жер» кеңістігі мен уақыт иконада шартты болып есептелді: өлімге кесу сахнасында, мысалы, басын иген азап шегушінің үстінен қылышты көтерген баскесердің бейнесі, ал оның жанында жерде жатқан кесілген бас бейнеленуі мүмкін. Осы шарттылық жүйесінің арқа- сында византиялық сурет өнерінде бар- лық діншілдерге түсінікті тіл пайда болды. Осындай иконаларға енді пұтқа табынушылық тарапынан кінә тағылмады. Икона қарсы күресу жылдары бекер болған жоқ: олар киелі бейненің мәні мен шіркеу суреттерінің нысандары туралы қатты ойлануға, нәтижесінде жаңа өнер түрін құруға көмектесті. Христиандықтың негізгі принцип- терін суреттеуге арналған ғибадатханада сюжеттерді орналастырудың қатаң ережесі де қалыптасты. Осы жүйе бойынша күмбезде (немесе күмбез болмаған жағдайда ***апсидте***[1]) әрдайым Христос-Пантократор (Вседержитель) үлкен белбеулі бейнесі салынды, апсидте — Құдай ана фигурасы, көп жағдайда Оранта түрінде, яғни қолын көтеріп сыйынған; оның жандарында сақшылар ретінде архангелдардың фигуралары, төменгі қатарда — апостолдар, парустарда — евангелисттер, бағаналарда — Благовещение, қабырғаларда

[1] Апсида — ғибадатхананың алтарь орнатылған шығыс бөлігіндегі щығыңқы жер.

трансепта[1] — Христос пен Марияның өмірінен үзінділер, батыс қабырғада — Қорқынышты сот және т.б. салынды. Бұл канон шіркеудің сәулетімен, архитектурных мүшелеу жүйесімен байланысты ойластырылған. XI—XII ғғ. (Комнинов әулетінің уақыты) мозаикалық циклдері, мысалы, Афины жанындағы Дафни немесе Сицилиядағы Чефалу монастырінде - жетілген, аяқталған византиялық стильдің үлгілері. Комнинов кезеңіндегі мозаикалардың көркемдік шешімі графикалық түрімен ауыстырылады, сызыққа және тұйық контурғаартықшылықберіледі.Графикаәсіресе Чефалу мозаикаларында байқалады. Бірақ дафнийлік мозаикаларда көркем және түсі бойынша өте әдемі мозаикаларда түрлі-түсті кубиктер никейлік періштелердегі сияқты «импрессионистік» емес, тегіс қатарлармен салынады (жасыл кубик қызғылттың жанында, содан кейін сарғыш және т.б.). Сонымен бірге византиялық суретшілер шамадан тыс оюлылықпен немесе декордың шамадан тыс қолданылуымен артық етпеген, шама және пропорция сезімі алдаған жоқ. **Кітап миниатюрасы.** Ең қолайлы жағынан, византиялық стильдегі «зергерлігі» кітап миниатюрасы өнерінде, әсіресе XI ғ. миниатюраларында көрініс тапты. Өлшемдері бойынша кішкентай олар суреттің каллиграфиялық дәлдігімен ерекшеленеді. Фигуралық суреттер мәтінде және жолдарда орналасқан. Мәтін инициалдармен және оюлы кірістірмелермен безендірілген. Барлығы бірыңғай көркем тұтастық сияқты көрінеді. Византиялық сурет өнеріне келесі ерекшеліктер тән: жоғары техника, нәзік шеберлік, канон мен келбеттер рухтылығының басымдығы. Византиялық сурет өнерінің тамаша мысалы ***Владимирская Құдай ананың иконасы*** болып табылады, ол XII ғ. Византиядан Ресейге әкелініп, бізде сақталып қалды(Третьяков галереясында сақталған). Владимирская Құдай ана суреттің канондығына қарамастан, өте адамшыл. Ол византийлік шеберлердің қатаң канон шектеулеріне қарамастан, керемет туындылар жасай алғанын дәлелдейді. Суретшінің өздігінен иконаға өзгерістер енгізуге құқығы жоқ еді. Жаңалық сарай мен шіркеу рұқсат еткеннен кейін ғана қабылданды. Көптеген атақты суретшілер сөніп бара жатқан Византия империясын тастап, византийлік өнердің дәстүрлерін басқа елдерге енгізді, мысалы, Феофан Грек өзінің шығармашылық тағдырын Ресеймен байланыстырды. Византиялық стиль Византиядан тыс алыс қашықтықтарға таралды (Болгария, Сербия, оңтүстік Италия және Венеция, ішінара Армения мен Грузия), және әр елде оның өзіндік ерекшелігімен және өзгешелігімен ерекшеленді.

Сұрақтар мен тапсырмалар

1. Византиялық стильге сипаттама беріңіз.
2. Византия сәулетінің негізгі ерекшеліктерін анықтаңыз.
3. Константинопольдағы Киелі София шіркеуінің көлемді-пластикалық шешімі туралы айтып беріңіз.
4. Византиялық мозаикаға қандай ерекшеліктер тән? Негізгі сюжеттер мен орындалу техникасы туралы айтып беріңіз.
5. Византиялық шіркеуде суреттер тақырыптарын қалай орналастырды?
6. Византиялық икона салудың канондары туралы айтып беріңіз. Мысалдар келтіріңіз.

Рефераттар тақырыптары

- Күмбезді базиликаның және крест-күмбезді шіркеудің сәулеті.
- Равенна мозаикалары.
- Византиялық иконография.

[1] Трансепт — ғибадатхананың көлденең нефі, базилика немесе крест-күмбезді типті ғимараттың жоспарындағы «крест маңдайшасы».

ОРТА ҒАСЫРЛЫҚ БАТЫС ЕУРОПАНЫҢ ӨНЕРІ

Батыс Еуропадағы орта ғасырларда діни көзқарас басым болды. Оның өмірінде христиан шіркеуі ерекше орын алды. Император патриархты шіркеу ұсынған кандидатуралардың ішінен таңдаған Византияға қарағанда, мұнда мемлекеттен тәуелсіз шынайы феодалдық шіркеу ретінде қалыптасты. Еуропаның феодалдық ұсақталуы жағдайында бұл халықтарды біріктіретін жалғыз күш болды. Монастырлар білім беру және өнер орталықтары болды. Адамның адамгершілік және тұрмыстық мінез-құлық мәселелері шіркеу арқылы реттелді. Жеке адам тағдырының және әлемді басқаратын заңдардың қарым-қатынасты батыс еуропалық ой адамның еркін қалауының және Құдайдың алдын ала көрегендігінің қақтығысы ретінде түсінуге бейім болды. Католицизмдекүнәменөтеуидеясыбірінші орынға шықты. Іс-әрекеттері үшін моральдық жауапкершілік, жалғасып жатқан оқиғаларды моральдық бағалау Орта ғасырлардағы адамның дүниетанымының маңызды қыры болды. Феодалдық әлем Құдайдың сотын күтуімен өмір сүрді. Өнер теологияға бағынды. Сұлулық моральдық тұрғыдан ақталған болуы керек. Денелері әлсіз, бірақ діни сенімі мол және моральдық тазалыққа ие адамдардың бейнелері әдемі деп есептелді. Орта ғасырлық шеберлер адам табиғатының ең жақсы жақтарын суреттеуге тырысты. Көркемдік салу үшін қолжетімді сезімдер диапазоны кеңейтілді: оған мейірімділік пен қайырымдылық кірді. Пластикалық тіл әртүрлі болды, түс эмо- циялық дыбысқа ие болды, бейнелеу өнеріндегі және сәулеттегі жарық пен көлеңке мүмкіндіктері жаңа қырынан ашылды. Материалдардың табиғи қаси- еттері кеңінен қолданылып, оюлы және сәндік пішіндер жаңа сапаға ие болды. Орта ғасырларда туған әлемнің үлгісі ежелгіге қарағанда күрделірек болды, себебі ол құрылымы жағынан күрделірек және ауқымы бойынша маңызды әртүрлі өмірлік шындықтарды көрсетті. Дегенмен, батыс Орта ғасырлардағы адамдардың өмірі діни тұрғыдан ғана анықталған емес - шіркеу мәдениетінің жанында халық мәдениеті де, зайырлы мәдениет те болды. Орта ғасырларда пластикалық өнерлердің халықтық негізі ең алдымен ұжымдық көркем шығармашылықтың фактісінде болды. Архитектураның монументалды пішіндері, библиялық сюжеттерді мүсінде, фрескаларда және витраждарда интерпретациялау кезінде күшті құмарлықтардың және азаптардың көрінісі халық шығармашылығыныңдәстүрлеріменқоректенді. Орта ғасырлардағы өнердің ерек- шелігі - оның қолөнермен тығыз бай- ланысы. Қол еңбегі Орта ғасырлардағы материалдық қызметтің негізгі нысаны болды, өнер оған қарама-қарсы қойылған жоқ, бірақ одан өсіп шықты, оның жоғары көрінісі болды. Рухани және материалдық орта ғасырлық туындыларда бұрын-соңды болмағандай біріктірілді. Бейнелеу өнері және сәулет ортағасырлық Еуропада ерекше орынға ие болды. Орта ғасырлық өнер «тастағы уағыз» болды: ол тікелей көрерменге жүгінді және әлем туралы өз пікірін тереңдетті. Өнердің өмірлік қуаты оның әлеуметтік мақсатында болды - ол феодалдық қоғамның барлық топтарына арналды. Аңыз мен шындық бір-біріне қарсы тұрмады, шындық пен ойдан шығару көп жағдайда қызық араласып отырды. Бұл ерекшелік көп жағдайда осы дәуірдегі суретшілердің ансамбльге, әлем туралы көріністерді кеңінен қамтуға, сурет өнері мен көріністік өнердің бірлігіне деген ұмтылысын айқындады. Орта ғасырлық өнер сәулеттің, сурет өнерінің, мүсін өнерінің және қолданбалы өнердің ажырамас бірлігінде өмір сүрді. Өнер синтезінің негізін сәулет құрады, ол басты стильді құрушы элемент болды. Орта ғасырлар ірі сәулетшілерді, суретшілерді, мүсіншілерді білмеді. Бұл дәуірдегі бейнелеу өнеріне тән пішіндер мен пропорциялардың бұрмалануы кейінгі суретшілер ұрпақтарымен еңсерілді.

Романдық өнер

Романдық (лат. ***Roma*** — Рим) стиль (X—XIII ғг.) антикалық дәуірден кейінгі Батыс және Орталық Еуропа елдеріндегі тұтас монументалды сурет өнерін және мүсін өнерін, сәлет пен декоративтік-қолданбалы өнерді біріктірген алғашқы ірі шығармашылық стиль болды.

Романдық сәулет өзінің қуатымен, мүсін өнері - рухтандыруымен және экспрессиясымен таң қалдырады. Дене сұлулығына қарағанда рухани сұлулықты жоғары көтерді. XI - XIII ғасырлар монументалды өнердің әрі сурет өнері, әрі мүсін өнері ретінде өркендеу уақыты болды. Фрескалардың фон түсінің қарқындылығы бойынша «ашық фондар мектебін» және «көк фондар мектебін» бөлді. Фрескалар ғибадатханалардың қабырғалары мен күмбездерін тұтастай ұзын фриздермен кілем тоқылғандай немесе кесте тігілгендей жауып тастады. Мүсін өнері интерьерді ғана емес, сәулет құрылыстарының сыртқы беттерін де безендірді. Романдық шеберлердің бүйымдары - шекіме, құю, эмаль, маталар, гобелендер, ағашта және сүйекте ою - өздерінің көлемділігімен, пішіндерінің қатты қуатымен, түс қарқындылығымен ерекшеленді. Романдық стиль кітап миниатю- расы өнерінде ле айқын көрінді. Онда оның ерекшеліктерін анық байқауға бо- лады: сызықтардың басымдығы және түс дағының жергілікті жазықтығы, келешектің және көлемнің жоқтығы, пропорциялардың бұрмалануы. Тәсілдердің барлық шарттылығына қарамастан, миниатюра сюжетті тірі және мәнерлі түрде жеткізді. X-XI ғғ. қолжазбаларда айналасында билік символдары бар билеушінің тақта отырған бейнелері сүйікті болды. Ренессанс келуін дайындаған шынайы тенденциялар романдық Италияның кітап миниатюрасында көрінеді. XII ғасыр бүкіл Еуропа бойынша таралған романдық өнердің гүлденуі кезеңі болды. Ол Францияда, Германияда, Италияда, Испанияда, Англияда айтарлықтай дамыған. Италиядағы романдық өнер өзге еуропалық елдерге қарағанда өзгеше дамыды, онда тіпті Орта ғасырларда Ежелгі Риммен үздіксіз байланыс сезінді. Жетілген романиканың нәтижесі романдық байланысқан жүйені құру болды, мұнда бір басты нефке айқас күмбездермен жабылған екі бүйір нефтер сәйкес болды. Бұл архитектуралық конструкция романдық стильдің және бүкіл ортағасырлық мәдениеттің ең маңызды жетістігі болып саналады. Ол готикалық стильдің архитектурасының одан әрі дамуына негіз болды. Сәулет. XI-XII ғғ. сауда және қолөнердің дамуымен қатар қалалардың ролі барған сайын маңызды болды. Олар қуатты бекініс қабырғаларымен толы қоршалды, орлармен бекітілді, көпірлер мен қала қақпаларының жанында күзетшілер тұрды, көшелер түнде үлкен құлыптары бар шынжырлармен жабылды. XII ғасырдан бастап қалалардың тұрақты жоспарлануы басталды. Екі басты магистральдың тікбұрышты қиылысында қала орталығы - нарықтық алаң болды, онда собор мен ратуша салынды. Әдетте, қала мамандықтарға қарай орналастырылды: қа- ружарақшылардың, дәріханашылардың, тігіншілердің, наубайшылардың және т.б. көшелері немесе тұтас орамдары. Жасыл төбелерде немесе жартасты ойықтарда терең орлармен қоршалған орта ғасырлық қамалдар салынды. Олардың тісшелері бар мықты тас қабырғалары, биік мұнаралары, үлкен қақпалары, шынжырмен көтерілген көпірлері феодалдардың бұл тұрақтарын күшті бекіністерге айналдырды. Қадағалау мен қорғалуға ыңғайлы, жоғары жерде тұрған қамал феодалдың айналадағы жерлерге билік етуінің символы болды. Бекіністің орталығы донжон — тар терезелері бар үлкен мұнара болды: бірінші қабаты қойма, екінші- иесініңүйі, үшінші - қызметшілер мен күзетшілер бөлмелері, зындан - түрме, шатыр - қадағалау орны болды. XII ғ. бастап басқыншылық кезінде ғана тұруға кіргізілді, ал оның жанында феодалдың үйі салынды. Қамал кешеніне капелла кірді, көптеген шаруашылық ғимараттар ішкі аулада орналасты. Германияда Саксониядағы Гнандштейн қамалы (XII ғ. басы), Тюрингиядағы Эйзенахтың маңындағы Вартбург қамалы (XI ғ.), сонымен қатар сәулет ескерткіші Вартбургтегі салтанатты сарай (1190-1225) қызықтырады. Ең көп қамалдар Францияда, әсіресе Луардың оңтүстігінде. Романдық сәулетінің ең маңызды туындысы - шіркеу. Конструкциясы жағынан ол базилика болды, әдетте ол үш нефті, батыс қасбеттің және хордың жандарында көлемдері мен әсерлі мұнаралары болды. Ол мұқият қашалған тастан жасалған және шомбал және ауыр құрылым әсерін қалдырды. Жоспарда романдық шіркеу латын крестіне ұқсас болды. Средокрестие ортасында алтарь болды, ал оның үстінде биік аркаларда күмбез салынды, олардың үстінде сыртында биік мұнара салынды.

Ішкі бөлменің үлкен биіктік сезімі биіктіктердің ауысуының арқасында құрылды: средокрестиеде ауқымды (мұнара биіктігін қосқанда) және басты нефте шамалы. Шығыс жағында шіркеудің үш апсидтері болды, батыс бөлігінде айналып өтетін хор (балкон) және крипта (жерлеуге арналған үңгір). Романдық шіркеудің жоспары мен пішіндері табынушылық қажеттіліктеріне сәйкес келді. Шіркеу әртүрлі әлеуметтік қалыптағы көптеген адамдарды сыйғызды. Жарық базиликаның ішіне бүйір нефтерден кең және биік орталық неф терезелерінен енді. Шіркеу жарыққа толы болды, бірақ кішігірім терезелер осындай жарық өткізуді болжамаған еді. Жартылай дөңгелек арканың мотиві романдық стильдің негізгі белгілерінің бірі болды, интерьерде белсенді жұмыс істеді: шіркеудің орталығына көрініс басты неф бойымен үлкен аркалар мен аркада (бір-бірімен байланысы аркалар қатары) арқылы ашылды. Бастапқыда ауыр құрылыстар мен аркадалар біртіндеп жұқарып, тұрпатты болды. Собордың кіре берістерін қабырғалық бағаналарға тірелген, біртіндеп кішірейген аркалар қатары түрінде салынды - олар перспективалық портал деп аталды. Перспективалық портал және жіңішке жартылай бағаналар фасадты жеке тік кесінділерге бөлді, олар XII-XIII ғғ. Еуропа сәулетінде және Ежелгі Ресейде өте танымал болды. Силуэттың айқындығы, контурлардың басым болуы, романдық сәулеттің байсалды, қатал күші сол уақыттың діни идеалының, Құдайдың құдыретінің белгісінің айқын көрінісі болды. Романдық дәуірдің сәулет ескерткіштері бүкіл Батыс Еуропада шашылған, бірақ көбінесе олар Франция да бар. Мұнда ортағасырлық монументалды мүсін өнері және монументалды сурет өнері пайда болды, романдық сәулеттің аяқталған стилі қалыптасты. Киелі орындарға жолдарда салынған шіркеулер өлшемдері бойынша үлкен болды, олар қажылар мен жергілікті дінге табынушылардың үлкен көлеміне есептелген. Бұл трансепт және қалың қабырғалары бар үш немесе бес нефтік шіркеулер болды. Кейде сыртқы декордың көптігі олардың аскетикалық бейнесін жұмсартты. Осылайша Пуатьедегі Нотр-Дам Ла Гранд шіркеуінің батыс қасбеті порталынан фронтонға дейін мүсіндік нақышпен жабылған.

Вормстағы шіркеу

Германия XI —X I I ғғ. қатал феодалды алауыздықтардан зардап шекті. Алғашқы романдық соборлар бұл жерде Рейнде орналасқан қалаларында салынды (Майнц, Шпейер, Вормс). Қалың тегіс қабырғалары мен тар терезелері бар олар бекіністерге ұқсас болды, батыс қасбеттің бұрыштарында аласа, конустық аяқталған мұнаралары болды, олар әрі шығыс, әрі батыс жақтан қол жеткізбейтін сияқты болды. Тек ернеу астындағы аркатурлық жолақтар тегіс қасбеттер мен мұнараларды безендірілді (Вормс соборы, 1181-1234). Бұл шіркеулердің тән конструктивтік ерекшелігі болды - айқас күмбездер. Романдық кезеңнің табынушылық сәулетінде базилик төбелеріндегі ағашты біртіндеп берік таспен алмастырды. Қабырғаларға және кергіштерге түсіретін қысымды бейтараптандыру үшін (алдымен жартылай цилиндрлік күмбез, содан кейін айқас күмбез пайда болды), алғашқы романдық шіркеулердің таспен жабылған қабырғалары мен бағаналары өте қалың және қомақты, ал саңылаулар сирек және тар етіп жасалды. XI ғасырдан бастап феодалдардың қамалдарын қоршаған бекініс қабырғаларында да тас ағашты ауыстырды.

Мүсін өнері. XII ғ. бастап шіркеудің декорында мүсіннің ролі артты. Романдық кезеңдегі мүсіндік декордың бірыңғай жүйесі әлі қалыптаспаған. Мүсін негізінен батыс қасбетті және бағаналардың капителдерін безендірді. Шіркеу өнердің тек «сауатсыздарға арналған Ізгі хабар» және сенімдегі тәлімгер ғана емес, сонымен қатар безендіру құралы болуын талап етті. «Страшный суд», апокалиптикалық көріністер, азаптар және Христостың өлімі («Страсти Христовы») сияқты сюжеттер де осыдан туындады. Адамның жаны үшін періштелер мен шайтандардың арасындағы күрес романдық өнердің сүйікті тақырыбы болды, және де азап пен өлім көріністеріне фантастикалық элемент енгізілді, бұл әсіресе «Страшный суд» көрінісінде айқын бейнеленген. Шіркелердің қабырғаларында ежелгі және ортағасырлық тарихтан, аңыздардан, тіпті зайырлы романдардан, сондай-ақ шынайы адамдар мен фантастикалық тіршілік иелерінің діни емес те сюжеттері орын алды, олар ортағасырлық хроникалардан немесе халықтық қиялдарынан (аспидтер, василисктер және т.б.) шыққан. Халықтар арасында қос сенім өмір сүрді, пұтқа табынушылық ізсіз жоғалмады. Аталған суреттерден басқа, оюлар кең таралды - өсімдікті және геометриялық. Монументалды сурет өнері мен мүсін сөнерінің символикалық сипаты, олардың шекті шарттылығы (белгі айқындығы, фигуралардың кең ауқымдылығы, перспективаның жоқтығы) халықтың ерекшеліктерімен (ертегі, декоративтік, өткір байқаушылық және жарқын әзіл) таңқаларлық түрде үйлесті. Шіркеулердің рельефтерінде сызықтық суретке, жоғары экспрессияға, жылдам және өте қарқынды қозғалысқа маңызды мән берілді, және де суреттер бүкіл кеңістікті толтырды. Бүгінгі күнге дейін сақталған ескерткіштердің мүсіндік декоры баяндау сипаттамасымен ерекшеленеді. Композицияларды әдетте басты кейіпкерлердің айналасында салды - Христос немесе Құдай ана, олар әрдайым басқа фигуралардан масштабы бойынша асып түсті. Бұл христиандық шындықтың зұлымдықтың қараңғы күштеріне қарсы жеңісін бейнелейтін суреттер болды. Көлемдерді берудегі заттылық, материалдылық анатомияны толықтай елемей үйлестірілді. Фигураның жалпыланған түсіндірмесі, қозғалыстың мүлдем шартты ырғағы әлпеттердің біршама дөрекі, бірақ әрдайым шынайы берілуіне әкелді. Сюжеттік композицияларда іс-әрекеттер орны әдетте қандай да бір бөлшекпен сипаттлды, бірақ ол әрдайым танымал болды.

Романдық кезеңде Ескі және Жаңа Өсиет сюжеттеріне юедерлері бар қола есіктер асқан шеберлікпен жасалды. Мысалы, Киелі Михаил шіркеуінің (Германия, Гильдесгейм қ.) есіктерімен екі шебер жұмыс істеді. Олардың шығармашылық қолжазбаларындағы айырмашылықтар кескінге деген көзқарастың ерекшелілігін де анықтады. Ескі Өсиет көріністерінде оқиғалардың динамикасына, адамдардың эмоцияларына ерекше назар аударылды. Кейіпкерлердің денелері пластикалық жетілген болмаса да, қимылдары қандай көрнекі! Мысалы, бір бедерде Құдай Адам мен Хауанықүнәжасағаныүшінайыптайды: ол саусағымен Адамға көрсетеді, ол өз кезегінде Хауаны айыптайды, ал ол басты кінәліні - жыланды табады. Көне өнерде осындай эмоциялар тереңдігін білмеді. Христос өмірінің эпизодтары мәр-

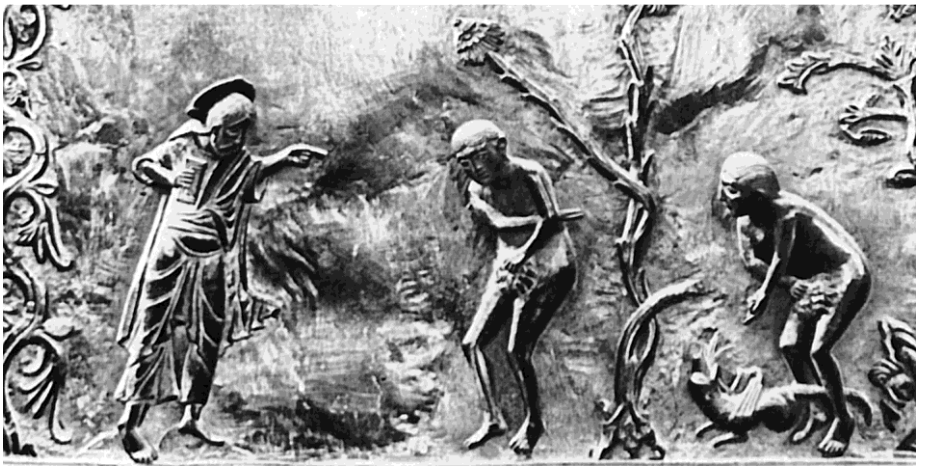
тебелі, салтанатты түрде жеткізілді, мұнда мәңгілік, уақытсыздық сезімі пайда болды. Гильдесгейм бедерлерінің суреттері есіктердің бейтарап фонында жартылай байқалады, пейзаж жеке бөлшектермен берілген және айтарлықтай шартты болып табылады. Жалпы алғанда, романдық пластикаға кескіннің қабырғалардың жазықтығына бағынуы, статикалық, қуат, фигуралардың материалдығы тән. Романдық кезеңде Ескі және Жаңа Өсиет сюжеттеріне юедерлері бар қола есіктер

асқан шеберлікпен жасалды. Мысалы, Киелі Михаил шіркеуінің (Германия, Гильдесгейм қ.) есіктерімен екі шебер жұмыс істеді. Олардың шығармашылық қолжазбаларындағы айырмашылықтар кескінге деген көзқарастың ерекшелілігін де анықтады. Ескі Өсиет көріністерінде оқиғалардың динамикасына, адамдардың эмоцияларына ерекше назар аударылды. Кейіпкерлердің денелері пластикалық жетілген болмаса да, қимылдары қандай көрнекі! Мысалы, бір бедерде Құдай Адам мен Хауаны күнә жасағаны үшін айыптайды: ол саусағымен Адамға көрсетеді, ол өз кезегінде Хауаны айыптайды, ал ол басты кінәліні - жыланды табады. Көне өнерде осындай эмоциялар тереңдігін білмеді. Христос өмірінің эпизодтары мәр- тебелі,

салтанатты түрде жеткізілді, мұнда мәңгілік, уақытсыздық сезімі пайда болды. Гильдесгейм бедерлерінің суреттері есіктердің бейтарап фонында жартылай байқалады, пейзаж жеке бөлшектермен берілген және айтарлықтай шартты болып табылады. Жалпы алғанда, романдық пластикаға кескіннің қабырғалардың жазықтығына бағынуы, статикалық, қуат, фигуралардың материалдығы тән. XII ғ. аяғында статика, абстрактілік және схематизм асырма динамикамен және бейнелердің жарқын даралаумен ауыстырылады. Адамның күрделі рухани әлемі, қарама-қайшылықты дүниетаным драматизмі - романдық стильдің готикаға берілетін мұрасы. Романдық стильдің бейнелеу жүйесі ортағасырлық дүниетанымның әлем көрінісінің әмбебап көркемдік жеткізілуіне тартылған жетілген сатысында собордың «рухани энциклопедия» туралы готикаға тән көрінісін дайындады.

Готикалық өнер

Готика — XII ғ. ортасында Франциядa пайда болған және Батыс, Орталық және ішінара Шығыс Еуропада таралған шығармашылық стиль. Готикалық стильдің атауы 410 жылы Римді тонап кеткен герман варварларының тайпасымен байланысты. Мәңгілік қаланың - Римнің құлдырауы Көнеліктің аяқталуына және еуропалық мәдени тарихта Орта



Құдай Адам мен Хауаны кінәлайды. Киелі Михаил шіркеуінің қола есіктерінің бедері Гильдесгейм

ғасырлардың пайда болуына әкелді.

«Готика» термині «варварлық» деп саналған бүкіл ортағасырлық өнерді белгілеу үшін Жаңғыру дәуірінде бекітілді. Терең теологиялық ойлар, математикалық есептеулер, құрылыс техникасын жетілдіру готика деп аталған шығармашылық әлемді қалыптастыруға мүмкіндік берді. Готиканың мерзімділігі мынадай: XII ғ. екінші жартысы — XIII в. бірінші жартысы — ерте готика; XIII ғ. екінші тоқсаны —XIV в. — жетілген, немесе жоғары готика; XIV—XV ғғ. — кейінгі готика («жалындағыш»). Готика Солтүстік Францияда пайда болды, онда тас соборлар классикалық формасын алды. Готикалық собордың батыл және күрделі қаңқалы конструкциясы романдық құрылыстардың үлкендігін жеңуге мүмкіндік берді. Жетілген готика кезеңінде өнер синтезін байыту және күрделендіру орын алды. Кейінгі готика өнерінде адамға және оның өмірлік күрделі драматизмін бейнелейтін эмоцияларына, қайғы-қасіреті мен қайтыс болған қайғылы көріністерге ерекше көңіл бөлінді. Бұл уақыт қаласалудың жылдам дамуымен, ратушалардың құрылысымен, сауда қатарлардың, сарайлардың, жер үйлердің, тұрғын үйлердің құрылысымен ерекшеленді. Олардың барлығы сызықтардың тіктігін атап өтетін күрделі декормен безендірілді. Стильдің дамуының соңғы сатысын «интернационалдық готика» деп атайды, себебі ол көптеген елдерде таралды. Онда пішіннің эскпрессивті сынуы, гротескке дейін жететін графикалық, символиканың көптігі, күрделі аллегориялар, ерекше трансформациялар, асыра сілтеушілік айқын көрінді. Кейде бұл кезеңді «готикалық маньеризм» деп атайды. Осы кезеңде пішін қалыптастыруда жаңа идеялар болмағандықтан, барлық күш-жігер сәндеуге бағытталған. Осылайша, XIV-XV ғғ. сәулетіндегі «жалынды готика» ешқандай принципиалды жаңалықтар енгізген жоқ, тек бұрыннан бар элементтерді қиындатып, оларды барынша нақышты және астарлы етті. Оған жалын тілдері сияқты бұрмаланатын мұнара-пинкали тән, фиалдармен аяқталды, өз пішінімен осы стильдік ағынға ат берді. Архитектуралық декор өз көлемін жоғалтты, ол қабырғалар, күмбездер, мұнаралар бетіндегі қатал ою болды.

Готика өнерінің символдық-аллегориялық құрылымы биік рухтылығымен ерекшеленді, шынайы әлемге, табиғатқа деген қызығушылықпен үйлесімді болды. Мүсін мен сурет өнерінде портрет және пейзаж жанрлары дами бастады. Бейнелерге жеке ерекшеліктер, рухтандыру және көтеріңкілік тән болды. Готика дәуірі - кітап миниатюрасы- ның, эмальдердің, көркем тоқудың, күмі- стен жасалған декоративті бұйымдар- дың, асыл тастардың, піл сүйегінің және т.б. өрбіген уақыты. Мысалы, белгілі лимождық эмальдер (Франция) бояулары бүгінгі күнге дейін өшпеді. Готикалық стиль тұрмыстың көркем заттарын, жиһазды, киімді, әшекей бұйымдарды және сәулетті біртұтас ансамбльге біріктірген. Сәулет готикалық стильдің басты пішін қалыптастырғыш факторы болғандықтан, жиһаз, шіркеу ыдыстарының заттары миниатюрада пішінді, композицияны және архитектуралық құрылымдардың бөлшектерін қайталады. Әртүрлі елдердегі готикалық стильдің айқын ұлттық ерекшеліктерді болды. Франция - бұл пропорциялардың анықтығы, шама сезімі, нысандардың талғампаздығы. Англияда — ауырлық, композицияның артық жүктелуі, архитектуралық бөлшектердің артық болуы. Германияда готика оқшауландырылған, мистикалық және құмар сипатқа ие болды. Испанияда готикалық пішіндер мұсылманөнеріниңэлементтеріменбайытылған. XIII ғасырда Италияда бірнеше жеке готикалық элементтер ғана енді, бірақ XIV ғ. бұл елде де готика барлық жерде таралды.

Сәулет. Орта ғасырлардағы діни трактаттарда готикалық собор әлемнің үлгісі және шексіздіктің символы ретінде сипатталды. Ол христиандық руханилық, көкке, аспанға ұмтылыс идеясын білдірді. Осы жерден негізгі композициялық доминанта - вертикаль. Готикалық собор - пішінге қарағанда, негізінен әрі сыртқы, әрі ішкі кеңістікті көбірек ұйымдастыру. Собор жердің өсті, бірақ аспанда өмір сүрді деп айтуға болады. О. Мандельштам бұл туралы жақсы жазған:

Кружевом, камень, будь
И паутиной стань:
Неба пустую грудь
Тонкой иглою рань.

Готикалық шіркеу романдық сияқты сол базиликалды пішінді сақтады, бірақ күмбезінің конструкциясы өзгерді: оның

негізі бағаналар мен оларға сүйенген үшкіл аркалардан құрылған каркасты жүйе болды. Айқас нервюрлі күмбез салу екі диагональ қиылысатын аркалардан — ***нервюрлерден*** басталды, олар күмбездің жеңіл тақталарын тіреп тұрған жабын қабырғаларын құрады. Үшкіл аркаларды пайдалану — готикалық сәулеттің ерекше белгісі. Нервюрлік күмбез тек шаршы ғана емес, тіктөртбұрышты және жоспарда одан да күрделі аралықтарды жабуға мүмкіндік берді. Бұл нервюрлер тірек бағаналарда шоғырланғандықтан мүмкін болды, оларда жабындардың барлық жүктемесі шоғырланды. Тірек бағаналарын ***контрфорсатармен*** (қабырғалар тіреулерімен) және ***аркбутандармен*** (бүйір нефтерден орталық нефтің күмбез негізіне шатыр арқылы лақтырылған арканың 1/4, ол бүйедегілерге қарағанда биік) бекітілді. Өте күрделі инженерлік есептеуі бар осындай конструкция готиканың жаңалығына айналды. Айқас күмбезді тірейтін құрылым- дық элементтерді сыртқа шығару үлкен, адамның бойымен өлшенбейтін интерьер кеңістігін құруға көмектесті. Собордың қабырғаларында көптеген витражды терезелер салынды, олар жартылай түнекте ашық қызыл, көк, сары түстермен гүлдермен жарқырап, ерекше рухани атмосфераны қалыптастырды (түс.қос. қараңыз). Собордың жоғары ұмтылысы зор нәзік мұнаралармен, биік үшкіл аркалармен, порталдар мен терезелермен, көптеген ұзартылған мүсіндермен, бай декоративтік бөлшектермен сипатталды. Өлшемі бойынша салыстыруға келмейтін собор қаланың үстімен көтеріліп, тіпті бүкіл халықты орналастыра алатын еді. Готикалық собор өнерлер синтезі үшін өте ыңғайлы болды: сәулет, мүсін, витраждар - готика сурет өнерінің, декоративтік өнердің (тасқа, ағашқа, сүйекке ою салу және т.б.). Порталдар мен алтарь тосқауылдары толығымен мүсіндермен, мүсіндік топтармен, оюлармен безендірілген. Порталдарда мүсіндік декорның үш негізгі тақырыбы айқын көрсетілген: Страшный суд; Марияға арналған цикл; шіркеу патронымен немесе ең қадірлі жергілікті киелілермен байланысты цикл. Киелі және аллегориялық фигуралардың үздік мүсіндері терең рухани сұлулықпен ерекшеленді. Романдық мүсіндердің қатып қалуы мен тұйықталуы қозғалғыштықпен, бір-біріне және көрерменге қарайтын фигуралардың пластикасының ырғақты байлығымен ауыстырылды. Фасадтарменшатырлардафантастикалық **жануарлардың мүсіндері (химералар немесе гарголдар)** болды. Готика өнерінде лиризм және трагизм, асқақ руханилық және әлеуметтік сатира, фантастикалық гротеск және нақты өмір бақылаулары органикалық түрде үйлесті. Готикалық сәулеттің таңдаулы туындылары болып табылады: Францияда — Париждегі Нотр-Дам соборы (Париж Құдай Ананың соборы), Реймс, Амьен, Шартрдағы соборлар; Германияда — Кельндегі собор; Англияда — Лондондағы Вестминстерлік аббаттық және басқалары.

ФРАНЦИЯ ӨНЕРІ

Францияда готикалық стиль дамуының алғашқы кезеңінде сәулет Шартрдағы собормен және Париж Құдай ана соборымен ұсынылды. ***Шартр соборы*** — бұл үш нефті ғибадатхана, оның бірнеше тамаша толықтырулары бар: капелл шірімен бес нефті хор және ортасынан қиып өтетін ғимарат (жоспарда собор кресттен тұрады) кең үш нефті трансепт. Роман шіркеуінен ерекше оның анық нысандарымен готикалық собор көзге түспейді, жиі асимметриялы және өз бөліктерінде әртекті: оның әр қасбеті өзінің порталымен бірегей. Мүсін собордың кеңістігін ішінен және сыртынан толтырады. Тереңдетілген порталдардағы мүсін-бағандар, готикалық бағандардың «шоғырында» мүсіндер мен ою-өрнек, ***тимпандар*** рельефі және мұнаралар бедерлері – әр сәулет бөлшегінде кесушінің қиялының арқасында туындайтын көрінетін әлем бар. Шартр соборында батыс қасбетті алып жатқан «корольдік портал» едәуір танымал (1145 — 1150). Ол роман стилінде орындалды. 1194 ж. Шартрдегі роман соборы өрттен жойылды, тек криптері мен батыс қасбеті ғана қалды. 1260 ж. қарай собор готикалық стилде қайта қалпына келтірілді. Бейне рельефі биік, бұл қабырғадан барельефті ажыратады. Қорқынышты сот сарынында ғибратты қорқынышты сот жоқ.

Тозақ пен жұмақтың бейнелері жоқ, інжілдіктер мен періштелер хорының ортасында жарқын келбетпен Христос-сот қана қалған. «Корольдік портал» идеясы адамға болашақтағы азаптан қорқыныш үшін емес, тамаша әлем үшін сенімді таңдау берілгендігінен тұрады. Осылайша қасиетті бейнелер мен жалпы библия тақырыбы бастау алды.

«Корольдік портал» - Шартрдың мүсін жабдығының едәуір ертеректегі бөлігі. Бұдан әрі трансептерде ою-өрнек, кейінірек солтүстік және оңтүстік порталдарда мүсін пайда болды. Трансептің кіріс аркалары «корольдік портал» тәрізді қабырғаға тереңдетілмеген, одан діңмаңдайша тәрізді шығып тұрады. Оларды безендіріп тұрған апостолдар мен пайғамбарлардың мүсіндері көлемді. Өрнекшілер олардың бастарына балдахиндерді орналастыра отырып, осы мүсіндерге айрықша кеңістіктік орта құрды. Кейіпкерлер арасында әлдеқандай мәндік және пластикалық байланыс бар – олар бір-бірімен қарым-қатынас жасап қана қоймайды, сонымен қатар әңгімелесушінің бұрылысына, сөз қозғалысына жауап қайтарады. Апостол Петр, Иоанн Креститель сезімге толы. Шіркеу әкейлерінің бейнелері ғибадатхананың оңтүстік қасбетінде дараланған: шабыт ала уағыз айтушы Мартин Турскийдің жанында оқымысты схоластқа ұқсас биік емес Иероним тұр, ал әкей Григорий Великий ойға шомған. Солтүстік порталдағы мүсіндерде мүсіншілер маңызды көркем жаңалық жасады: олар готикалық мүсіндеу тобын жасады. Мария мен Елизавета диалогы мүсіндердің күрделі пластикасымен беріледі. Иоанн Крестительдің тууын күтуші, болжаушы Елизаветаның киім бүрмесінің қарқынды қозғалысы болашақ Құдай ана киімінің перделеуіне шырмалған. Шартр соборының ансамблі Х П—Х Ш ғг. витраждар кешенінен тұрады, олар осы күнге дейін өзгеріссіз сақталды. Шартрдың витражды жазбаларының тақырыптары әр түрлі: Көне және Жаңа Өсиет қабырғалары, пайғамбарлар мен әулиелердің бейнелері, шаруалар мен қолөнершілердің өмірлерінен сюжеттер (100-ге жуық композициялар). Собордың «жарық көркем суреті» жауһарлары хордың оңтүстік айналасындағы терезедегі Құдай ана бейнесі (XII ғ.), әулие Евстрафия өмірінен көріністер витражы және Карл Великий бейнесі (XIII ғ. басы) болып табылады.

Шартр соборы. Батыс қасбет

XII — XIII ғг. витражды жазбаның екі техникасы қолданылды: ***«гризайль»*** және ***сюжетті жазба.*** «Гризайль» жазбасы түссіз түтін немесе жасылдау әйнек бойынша қара және сұр бояумен жүзеге асырылды. Сюжеттер жиынтық түс әйнектер бойынша жазылды. XII ғ. суреттер екі тәсілмен әйнекке салынды: ең алдымен боямалар, кейін көлеңке- лер жасалды. Әр операциядан кейін ви- траж күйдірілді. XIII ғ. жазылған әйнек бірнеше мәрте күйдірілумен шектелді. Осылайша дайындалған витраж элементтері өзара қорғасын маңдайшаларымен бекітілді және терезе саңылауы нысанында темір рамамен аяқталды.

Шартрдың биік терезелеріндегі XII ғ. түсі бойынша қанық витраждар XIII ғ. терезелердің едәуір күңгірт бояулар гаммасымен көршілес. Шуақты күндері жалпы сирень-қызғылт жарық беру

үндестілігі ашық-қызыл бликпен, безендіріледі, ал күңгірт күндері жабдық ғажап көгілдір жылтылдауға толады. Париж Құдай ана соборының құрылымында (***Нотр-Дам де Пари)*** готикалық сәулеттің негізгі қағидалары анық көрінеді: орталық нефтің нервюрлі тілше құмбезі, тілше тәрізді терезелер, аркбутандар, батыс қасбеттің үш порталының үстінен король галереясы көтеріледі,

«раушан» - дөңгелек үш үлкен терезе ортасында орналасқан, екі биік мұнаралары бар. Қасбетте – мүсіндер көп. Орта ғасырларда көптеген ашық боялды және «Тастағы библияны» білдіретін алтын жалатылған қуыстарда тұрды. Галереяның үстінде, олардың астына жайылған қалаға ирониямен қарайтын, көмкеруші мұнаралар тас химералар үймелетілген. Собордың ішінде – үлкен күмбезді күңгірт зал. Терезелердің үстінде ғана таза және жарқын түстер витраждары жарқырайды. Шуақты күндері олар жарқырайды және барлық реңктермен шағылысады. Готикалық шеберлер үшін «Өнер академиясы» ***Реймс соборы болды.*** Бұл кемел готиканың жоғары шеберлігі. Собор француз билеушілеріне тәж кигізетін орын ретінде қызмет етті. Ғибадатхананың құрылысы екі ғасырдан астам уақытқа созылды: өрттен кейін 1211 ж. ескі роман шіркеуімен басталды және 1481 ж. аяқталды. Готикалық собор құрылысының композициясының бірлігі ұзақ ақыт бойы бұзылған жоқ. Мүсіндік безерін Реймс ғибадатханасы толықтырып тұрды, себебі собор Шартрда. Шартр шеберлері үшін жаңалық болған, Реймсте терең даму және орнығу алып – көлемді мүсіннің қайталанбас ансамблі, толық нәзік жігерлі қозғалысы қалыптасты. Пластикалық мазмұнды тұтастық қалыптастырылып қана қойған жоқ, сонымен қатар қарым-қатынастың жалпы рухани кеңістігі де құрылды.

Әулиелер мүсіндері Шартр соборы

Париж Құдай ана соборы

Ғибадатхананың батыс қасбетіндетілшелі аркалармен терең порталдар массаның тік қозғалысын ұйымдастырады және Қоршаған ортамен күрделі динамикалық өзара іс-қимылда болады. Пинаклидің екінші қабатында жеңіл бағандармен ауаға бойлаған көптеген саңылаулары бар терезелермен материалдық емес болады, мұнаралар көптеген саңылауларға бөлінеді. Реймстегі ғибадатхананың ішкі кеңістігі жекелеген бөліктер, тасты өңдеу жетістігі тәрізді анық құрылымымен және пластикасымен, тұтас ретінде пропорциялар сымбаттылығымен ерекшеленеді. Реймстегі собор ансамблі Франция- дағы ең үлкен готикалық собор - Амье- недегі ғибадатхана (1812 ж. басталды) құрылысымен бір уақытта салынды. Қасбет бөліктерінің арақатынасы көркем: құрылыс барысында биіктігі және суреті бойынша әр түрлі мұнаралар салынды. Порталдарда сюжеттерді орналастыруда шеберлер кіреберіс баспалдақтан бастап нефке дейін көрерменнің қозғалысын есепке алды. Үш порталдың бірлігі фризбен және үлкен мүсіндермен, барлық кіреберістер бойымен тартылған жолақтармен нақтылы түрде көрсетілді. Амьен соборының батыс қасбетіндегі мүсіндер стилі Шартрдағыға қарағанда қарапайым, демократияшыл, жүздері едәуір өміршең. Орталық қақпалардағы Христос бейнесінің басты белгілері – оқудың тұрақтылығын растайтын және өмір жолын лайықты жүріп өтуге шақыратын уағыз айтушының сенімділігі. Ол артихрист пен шайтанның – арыстан мен химераның символына шешімді түрде қарсы келеді. Жабдық еркін ағымдағы кеңістік әсерін қалдырады.

Кемеліне жеткен готика стилін кейде сол кезде суретте кең жайылған радиалды таратылатын жапырақтарымен раушан суреттермен терезелерінің арқасында «сәулелі» деп бейнелі түрде атайды. Осы кезеңдегі барлық соборлар патшалық ұлылықпен, батыс қасбетінде сәнді «сәулелі» терезелермен безендірілді.

«Сәулелі готика» жауһары Парижді- гі король капелласы - ***Сен- Шапель*** (1250 — 1248) болды. Екі қабатты капелла Константинопольден әкелінген Христостың тікенді тәжі құнды жәдігерді сақтау орны ретінде қызмет етті. Осы ғибадатхананың екінші қабатындағы зал кеңістігінің сиқырлы күші витраждардың молшылығын береді. Мұнда тіпті қабырға жоқ тәрізді көрінеді: раушанның алты жапырағымен жұппен біріктірілген терезе арқылы өтетін жарық жабдықты сиқырлы жалтылдаумен толтырады.

АНГЛИЯ ӨНЕРІ

Англияда готикалық құрылыс Франциядағыдай XII — XIV ғғ. пайда болды.

Кезең ағылшын мемлекеттінің ұлылығының арту кезеңімен тұспа тұс келді. Ағылшын готикасына ұлттық рух терең бойлады, айрықша зерлілігімен (ою-өрнек құрылымды толық жасырып тұрды) және тік ырғақтардан көлденең ырғақтардың басымдылығымен ерекшеленді. Ол XVI ғ. ортасына дейін дамыды және бірнеше стилистік түрлері болды: ертеректегі, немесе «ланцет тәріздес» готика (терезе немесе нервюралар бойынша, таратылған желпуішпен, XII — XIII ғғ. соңы), кемеліне жеткен немесе «безендірілген» готика (XIII — XIV ғғ. соңы), кеш немесе «перпендикулярлы» готика (перпендикулярлыдан терезе арматураларының қиылысы, XIV екінші жартысы — XVI ғ. ортасы).

Бір сәулет ғимаратында барлық үш стиль жиі үйлесті. Мысалы, Лондондағы ***Вестминстер аббаттығы***

шіркеуінде (XIII ғ.) пропорциялар және ғимарат жоспарының ерекшеліктері француз үлгілеріне сәйкес келеді, алайда оның зері типті ағылшындық. Ағылшын сәулетшілерінің күші құрылымға емес, көінесе зерге шоғырландырылды. Ағылшын готикасына созылған қасбеттер алысқа шығарылған трансептер, кішігірім батыс мұнаралы және орта крест үстіндегі биік мұнара тән. Аркбутандар рөлі шектеулі. Бүйіртіректер арасына барлық кеңістікті алып жатқан терезеден түсетін басты жарық ағыны хорға шоғырландырылған. Бүйір нефтердегі терезелер кішірек. Орта неф, қағида ретінде, бүйір үстінен үлкен биіктікке көтерілмейді. Ағылшын сәулетінде соборлармен монастырь типті құрылыс байланысты. Ағылшын готикасының өзіндік ерекшелігі Уэльс, Линкольн, Солсбери сборларында анық көрінді. ***Уэльстегі собор*** (XII — XIV ғг.), трансептпен және хормен үш нефті базиликада толқын тәрізді буырқанған масса тәрізді порталдармен декоративті бөлшектелген созылған қасбет бар. Биік емес бүйірдегі мұнаралар кенет үзіледі және тік ырғақты баяулатады. Уэльс соборында өзара биіктікпен байланыстырылған ортакеңістік аркаларының құрылымы көрікті («төңкерілген арка» деп аталады). Мұнда каркасты жүйе жалақтатылған, үш бөлікті үлкен терезелер күрделі аркалардың қиылысуымен аяқталады.

Уэльстегі собор

Бірқатар жаңа сәулет тәсілдері ағылшын готикасына Линкольнда роман ғимаратын қайта құруға алып келді (1225 жуық басталды). Ғимаратта Уэльс соборына қарағанда тектоника дәл анықталды. Ырғақ біртіндеп орта кеңістікте қуатты мұнара салынған, орталыққа ойысады. Орта нефтің күмбездері ағылшын ғибадатханаларында нервюр күрделі жүйесін дамытуға негіз салды. Кемеліне келген ағылшын готикасының мүсін безерінің тамаша үлгісі - Линкольндағы әйгілі «періште хоры». ***Солсберидегі собор*** (1220 басталды) ойдың тұтастығын ерекшелендіреді. Сұлба орта кеңістіктегі Ангиядағы ең биік мұнараны айқындайды (124 м). Кішкентай мұнараларымен батыс қасбет текшелермен, мүсіндермен және геометриялық ою-өрнектермен безендірілді. Күмбез жабынмен көп қырлы ғимарат жоспарында – капитул залында жіңішке орташа бағанды тірек еткен сәулет күмбездері бірқилы және батыл шешім болды. Собор айналасындағы үлкен бос кеңістіктің арқасында барлық жағынан жақсы көрінеді. Ағылшын готикасының тарихында жаңа кезеңнің бастауына XIV ғ. Глостер- дегі соборды қайта құру салынды. Ғимараттың кейпін жалпы тік ұмтылушылық және көлденең қиылыс қалыптастырады. Қабарғалары жоғалып кеткен, себебі барлығы терезелермен және аркалық саңылулармен кесілді. Күмбездер нервюр суреттерінің күрделі зерін иеленді. XIV ғ. басында сәулетшілерді өлім тақырыбы қызықтыра бастады. Эдуард II жерлеуде Глосстер соборында өлім халінде жатқан король бейнеленген. Мүсіндеуден өзінің ғажап нысандарымен және ағымдағы желілермен тәнті ететін, ақ алебастрдан балдахин көтеріледі. Құлпытаста ақшыл және күңгірт тастар тұқымы анық көрінеді.

ГЕРМАНИЯ ӨНЕРІ

Готика Германияда XIII ғ. 2-ші тоқсанында пайда болды. Неміс шеберлері оның мазасыз рухын күшейтті, көркем бейнелерге экспрессивті көркемділік, драмалық рухтылық берді. Неміс готикасында князьдар, қала тұрғындары, рыцарьлар – әр түрлі қоғамдық шеңбердің сұратулары мен идеалдары анық белгіленді. Германия үшін готикалық стильдің барлық өнері ұтас қамтымағандығы, керісінше оның әр түрлі түрлеріне біртіндеп енуі ерекшелік болды. Сурет өнері ұзақ уақыт бойы көне роман нысандарын ұстанды. Мүсін бейнелер тұлғалығы және беру драматизмі жаңа мүсіндеуді алғаш болып еледі. Сәулет XIII ғ. 2-ші жартысында готикалық белгілерді толық иеленді. Германияда жаңа көркем жүйенің қалыптасуына көшбасшы рөлді, басқа мемлекеттердегідей, дәл өзі атқарды. Готика тарихы мұнда XIII ғ. Триредегі Либфрауэнкирхе және Марбургтегі Санкт-Элизабет шіркеулерінің құрылысымен басталды. Неміс готикасының жарқын мы- салы ***Кёльн соборы*** (1192 басталды) — трансептпен және хормен бес нефті базилика. Кеңістіктің аса ауқымдылығы ғимараттың үлкен мөлшерінің арқасында ғана емес, сонымен қатар биіктіктің басымдылығына байланысты сезіледі: орта неф бүйірдегіге қарағанда екі жарым есе биіктеу, әр түрлі деңгейлерде неф пен хор орналастырылды. Ғимраттың сыртқы кейпі батыс қасбетте өткір аяқталған шатырлармен жеңіл мұнарамен ерекше көрінеді, тегіс беткіқабатымензерліою-өрнекүйлесімді. Қабаттан қабатқа қайталанатын тілше тәрізді аркалар, тілше терезелерді «раушандармен» алмастыру собордың жоғарыға ұмтылысын күшейтеді. Неміс готикасы ғибадатхана зерінің – ою-өрнекті алтарьдің жаңа нысанын бейнелейді. Олардың кейбіреуі XIV ғасырмен даталанады. 1300 ж. жуық Кельнде алғыш рет қабырғаға және сәулет ансамбліне тәуелді емес ағашта орындалған көркем станоктық шығармалар пайда болды. Бұл ренессанс стилінің қалыптасуымен байланысты өнер дамуының жаңа кезеңі.

* *
*

Шынайылыққа қызығушылық, натураны, адам сезімін және мінезін бақылау және зерттеу, суретшінің тұлғалық рөлінің артуы – мұның барлығы ренесанстық дүнеге көзқарас үшін негіз айқындау. XV—XVI ғг. готика Қайта жаңғыру дәуірімен алмасты.

Кёльн соборы

Сұрақтар мен тапсырмалар

1. Орта ғасырдағы сарайлардың негізгі сәулет ерекшеліетерін атаңыз.
2. Роман сәулеті қандай белгілермен ерекшеленеді?
3. Роман сәулетшілері рим және византия сәулетінен не алды?
4. Сіз роман сәулетінің қандай жауһарларын білесіз?
5. Роман ғибадатханаларының мүсін зері қандай?
6. Готикалық стильді анықтайтын белгілерді атаңыз.
7. Готикалық кезеңде өнердің қандай түрлері дамыды?
8. Готиканың даму кезеңіне сипаттама беріңіз.
9. «Сәулелі готиканың» ерекшеліктері қандай?
10. «Жалындаған готиканың» ерекшеліктері қандай?
11. Сіз готикалық сәулеттің қандай жауһарларын білесіз?
12. Готикалық ғибадатханалардың құрылымының басты ерекшеліктері неде?
13. Шартрдағы соборда «корольдік портал» мүсін жабдығын сипаттап беріңіз.
14. Париж Құдай ана соборының сәулеті туралы айтып беріңіз.
15. Кёльн соборы (Германия) мен Амньендегі соборды (Франция) салыстырыңыз.
16. Неліктен византиялық мазаикалардың орнына ғибадатханалар жабдықтарына витраждар келді?
17. Витраж өнері туралы айтып беріңіз.
18. Түрлі-түсті жапсырмадан готикалық соборлар витраждарының суреттерін қараңыз. Оларда қандай сюжеттер мен ою-өрнек сарындары кездеседі?
19. Неліктен танымал ғибадатханаларға раушан-терезелер тән емес?
20. Германиядағы готикалық соборларға мысалдар келтіріңіз.

Рефераттардың тақырыптары

- Роман соборына шолу.
- Роман кезеңіндегі мүсін.
- Роман интерьері жабдығы.
- Готикалықсоборәлембейнесіретінде.
- Париж соборының сәулет-көркем жабдығы.
- Готикалық мүсін бейнелері.
- Готикалық соборлар витраждары.

ҚАЙТА ӨРКЕНДЕУ ДӘУІРІНДЕГІ ӨНЕР

Қайта өркендеу – орта ғасырлар мен жаңа уақыт арасындағы әлемдік өнер дамуындағы ұлы кезеңдердің бірі. Қайта өркендеудің басты елі Италия, онда XIII ғ. басталды. Нидерландыда, Германияда ренессанстық өнер XV ғ., Франция мен Испанияда — XVI ғ. орын алды. Өзінің атауы – Қайта өркендеу (немесе Ренессанс) — мәдениеттің дамуындағы осы кезең көне өнерге қызығушылықтың туындауына байланысты болды. Осы кезеңдегі суретшілердің Ағартудан ерекшелігі олар ескі үлгілерді көшірген жоқ, керісінше оларға сапалы жаңа мазмұн енгізді. Ренессансты көркем стиль деп санауға болмайды, себебі осы дәуірде әр түрлі көркем стильдер, бағыттар, ағымдар болды. Олардың барлығы жаңа прогрессивті дүниеге көзқарас – адамдарды барлық заттар шамасына жариялаған гуманизм негізінде дәуірдің эстетикалық идеалына сәйкес келді. Әсіресе шығармашылық тұлға рөлі артты. Леонардо да Винчи табиғат заңын зерттеуге және өзіне ұқсас және тіпті одан жоғары бірнәрсе жасауға қабілетті суретшінің барлық күші туралы айтты. Келешекте мықты бола отырып, суретші заңдар ашады: келешек — кеңістіктік тереңдік беру негіздері; жарық пен көлеңке – заттардың көлемді нысандарын беру негіздері; анатомия — адам денесінің құрылымдық негізі. Білімді, өнерге бей-жай қарамайтын, көркем суретке және сәулетке басымдылық беретін адамды табу қиын.

ИТАЛИЯЛЫҚ ҚАЙТА ӨРКЕНДЕУ

Италияда Қайта өркендеу кезеңі XIII ғ. басталды. Еуропа елдерінде дамудың осы кезеңі кемеліне келген готиканы, ал Италияда – XIV ғ. дейін жалғасқан қайта өркендеу алдын (проторенессанс) айқындайды.Келесі ғасыр — XIV ғ. — треченто дәуірі деп есептеледі. Кватроченто (XV ғ.) — бұл ертеректегі Ренессанс кезеңі. Чинквеченто жоғары Ренессанс, XV ғ. соңы мен XVI ғ. 1-ші тоқсанына дейінгі кезеңнен тұрады. XVI ғ. екі соңғы үштігін қамтитын — кешірек Ренессанс кезеңін бөліп көрсетуге болады. Ертеректегі қайта өркендеу алдымен Флоренцияда, кейін XV ғ. екінші жартысынан бастап барлық жетекші италия қалаларында сәулетте, мүсінде, көркем суретте, өнер теориясында жаңа қағидаларды қалыптастыру және бекіту кезеңі болды. Осы кезеңде көрнекті шеберлер саңлақтарының тобы жұмыс істеді (көркем суретші Мазаччо, мүсінші Донателло, сәулетші Брунеллески және т.б.). Олардың жетістіктері жоғары Қайта өркендеу үшін база құрды – Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Джорджоне, Тициана шығармашылығында жаңа дүнені сезіну едәуір толық және маңызды мәнге ие болған кездегі жоғары көтерілу кезеңі. Әлемнің үйлесімді табиғаты, адамның маңыздылы мен батылдығы туралы синтезделген көрініс, идеалды-жоғары стиль орын алды. Сурет өнері көркем сурет өнерінің түрлері арасында жетекші орын алды. Ол көп жағдайда «табиғатқа еліктеу» ренессанс қағидасына сәйкес келді. Жаңа бейнелеу жүйесі натураны зерттеу негізінде орын алды. Қайта өркендеу суретшісі үйлесімді еркіндікті құпиясын, әсемдік құпиясын беруге, тануға, қарауға қабілетіне сенді. Сурет өнері ғылым ретінде түсінілді: математиканың, геометриялық фигуралардың көмегімен тамаша пропорциялар есептелді. Сондықтан көркем суретте табылған сызықтар мен контурлар, көлемдердің нақты бейнесі тәрізді сурет маңызды орын алды. Қайта өркендеу идеалы жетілген, бай ішкі әлемі сәйкес келетін, адамның пропорционалдық кейпі болды. Италиялық Қайта өркендеу көркем суретшілері адам сұлулығының қағидаларын іздеді. Суретші Мазаччо жарық пен көлеңкенің көмегімен көлемді беру тәсілін әзірледі. Желілік және әуе келешегі заңдардың ғылыми негіздемесі мен жаңалығы еуропа көркем суретшілерінің бұдан кейінгі өміріне ықпал етті. XV ғ. Италиялық сурет өнері негізінен монументалды болды.

Орта ғасырмен салыстырғанда Қайта өркендеу дәуірінде мүсіннің дербес мәні артты. Ол рельеф түрінде ғана емес, сонымен қатар жеке ескерткіштер ретінде де сәулет ансамбліне кіреді. Суретшілер діни-тылсым мазмұндағы шығармалар құруды жалғастырды, алайда өмірге, нақты бейнеге жүгінді. Портрет жанры дамыды, қалаларды безендіру үшін ат мүсіндері жасалды. Мүсіннің жаңа пластикалық тілі еркін тұрған дөңгелек мүсін жасаған, Донателло шығармашылығында орын алды. Оның үздік шығармасы – «Давид» мүсіні. Сәулет пропорцияларға айрықша мән бере отырып, көне ордер жүйесінің қағидаларына қайта оралды, ғимараттардың жаңа типтері құрылды (қала сарайлары, қала сыртындағы вилла және т.б.). Сәулет теориясы және мінсіз қала жоспарының тұжырымдамасы әзірленді. Сәулетші Брунеллеский көнелікке беймәлім, рухтылыққа қол жеткізе отырып, сәулеттің көне түсінігі мен соңғы готика дәстүрлерін біріктіре отырып, ғимарат салды. XV ғ. соңында өнер мен суретшінің айрықша статусын келесі ғасырда бекіту үшін алғышарттар пайда болды. Өнер сол кездегі адамдардың маңызды қажеттілігі болды. Монументтерді ашу жалпы халықтық мейрамға айналды. XVI ғ. 20-шы жылдардың басынан бастап Орталық Италияда және XVI ғ. 40-шы жылдарынан бастап Венецияда соңғы, ең күрделі және драмалық, дағдарыс белгілерімен айқындалған және бір мезгілде көркем жаңалықтар кезеңі - XVI ғ. соңында аяқталған кенже қайта өркендеу. Кенже Қайта өркендеуде едәуір маңызды орын — Веронезе және Тинторетто – Венеция шеберлеріне тән. Италиялық қайта өркендеу Франция, Испания, Германия, Англия, Ресей өнеріне көп ықпал етті.

Проторенессанс

Италияның қалалары-мемлекеттерінің саяси дербестігі талаптарында XII—XIII ғғ. өнердің жаңа идеялары туындады. Бұрын Қайта өркендеудің көркем идеалдары озық италия республикаларында, әсіресе Флоренцияда орын алды. Реалистік үрдістер көркем суретші, мүсінші және сәулетші ***Джотто ди Бондоне*** (1267—1337) шығармашылығында анық айқындалды. Осы күнге дейін сақталған, шебердің ең маңызды шығармасы – ***Падуедегі Капелла Санта-Мария делъ Арена*** (1304—1306) жазбасы. Капелла Марияға арналған, сондықтан жазбалар тақырыбы құдай ананың өмірлік сипаттамасы және Христостың інжіл жолы негізгі жағдайлары болып табылады. Фрескалар бірінен кейін бірі үш қатарға орналастырылды және кітап беттері тәрізді – солдан оңға қарай оқылады. Күмбездер әулиелер бейнеленген мойынтұмарлармен батыс қабырға – «Қорынышты сотпен», шығыс – «Благовещениемен» толтырылған. Джоттоның жаңашылдығы ең ал- дымен Құдай анаға арналған сюжетерін- де. Суретші бейнелерін нақты, өміршең, жер библиялық тарихи жағдайлармен жасады. Мұнда адамдардың бір-бірімен және қоршаған әлеммен өзара байланысы берілді. Джотто кейіпкерлері мүсіндері адамдар мен заттардың тұрмысына өзінің бірқалыпты адамгершілігіне құлақ асады. Джотто барлық мүсіндер мен көлемдерді мәндік және сезімдік-денелік, құрылымдық тұтастығын біріктіретін, басқа пластиканы, желі ырғағын әзірлеуді бастайды. Джотто атымен жабдықтардың (картинадағы бөлме кеңістігі), пейзаждардың (сәулет және ландшафт), көркем әңгіме кейіпкерлерінің ішкі әлемінің көркем адамгершілігін ашумен байланыстыруға болады. Осы суретшілер қолданған келе- шек, картинадан тыс көзқарасты шыға- ру бейнеленетінді жою үрдісін берді, оны бақылаушы позициясына қойды, бұл бұрын мүмкін болған жоқ. Падуан циклының едәуір драма- лық циклы «Иуданың сүйісі» - Христо- сты оқушыларының бірінің сатып кету көрінісі (цв. вкл. қараңыз). Композиция орталығы – Христос пен Иуданың – екі мүсіні ретінде қызмет етеді. Олардың жүздері бір-біріне қарап тұр. Суретші Христостың қатал, мінсіз белгілерін, және жанында – Иуданың төмен маңдайымен, ұсқынсыз жүзі бейнеленген. Иуда Христосқа иіліп және тартылып тұр. Дайындалған сатқындық, оны айналдырды, Христос тура және бірқалыпты тұр. Джотто Иуданың екі жүзді сүйісін өзі көрсетпейді. Оның өз әрекетін жақсы әрекетке айналдыру мүмкіндігі бар, соңғы қадамға дейін басқаша таңдау жасай алады. Суретші осы психологиялық драманы өте бейнелі әзірлейді,

кейіпкерлерді контрастылы және нюансивті салыстыруды үйлестіре отырып, ең жоғарғы көркемділікке қол жеткізеді. Джотто суреттері бойынша әлі күнге дейін қаланың көркі болып тұрған, ***Флорентия соборы қоңырауханасы*** салынды.

Кампаниле (қоңырау) ғымараты 1334 ж. басталды. Қоңыраухана жоғарыға қарай қарқынды қозғалыспен және сәнділікпен ерекшеленеді: көтеру бойынша құрылым жеңіл, жоғары қарай көтерілген және күрделі. Сырттан барлық қабырғалары мәрмәрмен көмкерілген және құнды өрнекті ою-өрнектермен жабылған. Джоттоның көркем жаулау мәнін замандастары тиісті дәрежеде бағалаған жоқ. Олар XV ғ. басында ғана суретшілердің шығармашылық тәжірибесінде саналы ережелер болды.

Ертеректегі қайта өркендеу

Реализмді бекіту және италия өнерінде орта ғасыр дәстүрін жеңу жағына шешімді бетбұрыс XV ғ. орын алды. Гуманистік мәдениет пен роеалистік өнер Флоренцияда қала береді. Табиғаттың заңдылығын тануға ұмтылу адам мүсінін, анатомиясын, желілік келешегін зерттеуге әкеледі. Суреттің дәлдігіне және нысандарды пластикалық әзірлеуге ерекше назар аударылады. Бағалаудың жаңа талабы туындайды, оның негізінде – табиғатпен ұқсастық және ұқсастық сезімі. XV ғ. Флоренцияда Донателло, Мазаччо, Паоло Уччелло және бірқатар шеберлер жұмыс істеді. Олардың басында сәулетші Филиппо Брунеллески тұрды. ***Филиппо Брунеллески*** (1377 — 1446) Флоренцияда туған, онда өзінің барлық шығармашылық өмірін өткізді, алайда Брунеллескиге өзінің орнын табуға Мәңгілік қала – Рим сәулеті көмектесті. Сәулетшінің алғашқы ірі жұмысы XIV ғ. ***Санта-Мария делъ Фъоре*** флорентийск соборының үстіне салынған ***күмбез*** болды. Ғимараттың алып мөлшерлеріне әдеттегі тіректі ауыстырған, жаңа құрылымды жобалады. Күмбез қуатты сегіз қырлы барабанға орналасқан, мәрмәр нервюралармен қиылысқан және қызыл жабынқышпен жабылған. Негіздемеде 42 м диаметрімен жоғары тартылған күмбез массивті базиликтің алтарь жағын жабады. Каркас жүйесі ормансыз болуға мүмкіндік берді. Конструкцияның құпиясы күмбездің екі қалыптан тұратындығында, соның арқасында барлық күмбез жеңілдетіледі және барабан қабырғасына әрекет ететін қабырғалардағы кернегіш күш азаяды.

Брунеллески. Санта-Мария дель Фьоре соборының күмбезі

Қайта өркендеу сәулет стилінің негізгі белгілері Санта-Кроч шіркеуі жанынан Брунеллески 1430 жылдан бастап 144жылға дейінгі кезеңде салған Пацци капелласында нақтылы түрде көрсетілді. Бұл қасбетінде алты коронф бағандарымен және сфералық күмбездермен тік бұрышты жоспардағы ғимарат. Құрылымдық анықтық, көне қарапайымдылық, үйлесімділік ғибадатхана бейнесін сипаттайды. Ордерлік жүйе және капелланың ішкі кеңістігінің көмегімен ордерлік жүйе шешілді.

Брунеллески атымен алып, дөрекі ақ тас блоктарынан салынған, Флоренциядағы Питти (1440 басталды) палаццо орталық бөлігіндегі ғимаратты байланыстырады. Мұндай қалау рустика атауын алды. Тас фактурасының кедір-бұдырлығы сәулет нысанының күшін күшейтеді. Алып терезе-порталдары алып күш әсерін қалдырады. Палаццо архитектоникасының әзірлемесі XV ғ. итальяндық сәулетшілердің маңызды міндеттерінің бірі болды. Олар едәуір кеш уақыттағы негізгі қала құрылысы қызметін атқарды. ***Леон Баттиста Альберти*** (1404—1472) сәулетші, энциклопедист-теоретик, өнер туралы ғылыми еңбектердің авторы болды («Сәулет туралы он кітап» және т.б.). Оның шығармашылығындағы сәулет жаңа трактовкаға ие болды. Алғаш рет палаццо қасбетінің композициясына ордерік жүйенің элементтері енгізілді, салмақ түсетін және салмақты бөліктер бөлініп көрсетілді, бұл ғимарат ауқымын нақтылы түрде көрсетті және қоршаған ландшафтқа оны қосты. Альберти қабат бойынша қабырғаны, тегіс ажарланған беткі қабатпен жеңілдетілген рустикке және антаблементке бөлетін, пилястр жүйесін енгізді.

Донателло — Донато ди Никколо ди Бетто Барди (1386—1466) ұзақ өмір сүрді. Оның жеке және шығармашылық тағдыры көптеген көрнекті кватроченто өкілдерімен байланысты. Ол қарапайым қолөнерші болып өмір сүрді және дарының, титаникалық жұмыс қабілетінің және достарының қолдауларының арқасында шексіз атаққа қол жеткізді. Донателлоның шығармашылық мұрасы зор, және ол игере алмаған мүсіннің түрі жоқ: монументалды пластика (мүсін, көп мүсінді композициялар, ат монументі), рельеф және т.б. Флоренциядағы Ор-сан-Микеле шіркеуінің қасбеті үшін бронниктер мен қару жасаушылар цехының тапсырысы бойынша орындалған, әулие Марк, әулие Георгий және Иова (1411 — 1416) көлемді мүсіндерін жасайды. Сұсты әскер қалқанды тірек ете отырып, кең қойылған аяқтарымен нық тұр. Композицияның шағындылығы кейіпкердің ерікті жинақылығы әсерін күшейтеді. 1420-шы жылдар. Донателло рельефке жүгінеді, мысалы: Сиенедегі Сан- Джованни шіркеуінің күмбезі үшін Саломеи биімен рельеф. Мүсіншінің жаңашылдығы – қоршаған заттардың нақты кеңістік әсерін құруда мүсіндердің еркін бұрылысын бейнелеуде. Рельефтің «көркем суреттің» мұндай пластикалығы ертеректегі Қайта өркендеу шеберлерінің жетістігі болды. 1550-ші жылға жуық Медици палаццо сарайына орналастырылған Давидтің қола мүсіні – Қайта өркендеу статуарлық пластикасындағы адам денесінің алғашқы бейнесі. Мүсінші көне Гермес мүсінінің үлгісін алды. Давид Донателло — Микеланджелодағыдай батыл емес әскер, ол гректер жиі құдай жаршысы деп елестететін жасөспірім. Голиаф жеңімпазы триумф сәтінде бейнеленді, оның аяқтарында – жауыздың басы. Оның бақташылық киімінің бөлшектері ұмытылған жоқ: ол жапырақтармен көмкерілген шляпада. Кейіпкердің ішкі шиеленісу барысындағы сыртқы тыныштық жағдайы осы мүсіндеуде Донателлоның пластикалық жаңалықтарының бірі болды. К***ондотьерге (жалданбалы әскер басшысы) ат ескерткіш Гаттамелате*** 1447—145жж. Падуеде шебер құйды. Оның үлгісі ретінде рим императоры Марк Аврелионың көне ескерткіші қызмет етті. Гаттамелата қолында маршалдың қылышы бар, әскери жетістіктерімен аттың үстінде салтанатты отыр. Оның жүзі ашық және көркем, портреттік белгілері нақты берілген, себебі мүсінші Гаттамелаттың өлгеннен кейінгі бетпердесін пайдаланды. Ат мүсінінің төрт тірегі бар, сонымен бірге аттың бір аяғы ядроны тірек еткен. Салт аттылының бейнесі сенімді және өзінің атын байсалды басқарып келеді, сол кездегі адамның иеалға айналуы. Донателло мүсін ансамблінің композициясын ойластырды: салт атталы және ат тұғырымен пропорциялы жатқызылған және барлық тип шіркеу және алаң қасбетіне қатысты сәтті орналастырылған – ол қалаға қарап

тұр, сол жерде алаң көшені кесіп өтетін, дель Санто базиликке арқасымен тұр. XV ғ. монументалды фрескалық сурет өнері көрінбейтін өркендеуді басынан кешірді. Оның реформаторы Мазаччо деген атпен танымал Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи ***Мазаччо*** (1401 — 1428) болды. Мазаччо сәулетші Брунеллескимен және мүсінші италиядағы ренессанстық өнердің үш негізін қалаушылардың қатарына кіреді. Мазаччо-монументалистің негізгі жұмысы — бұл Флоренциядағы Санта-Мария дель Кармине шіркеуінің Бранкаччи (тапсырыс берушінің аты) капеллаларының жазбасы. Шебердің қылқаламына екі басты композиция жататындығы белгілі: «Әперу» және «Жұмақтан қуу». Оларда проторенессанстық сурет өнері қиындықпен игерілген, барлығы көрсетілген: кеңістікте мүсіндерді орналастыра білу, олардың өзара және пейзажбен байланысы, адам денесінің анатомиясын білу. «Жұмақтан қуу» фрескасында Ева жылап басын салбыратып отыр, Адам ұяттан және амалсыздықтан бетін қолдарымен жауып отыр – сезім мәніндегі экспрессия көріністі XV ғ. қабырға жазуының жауhары етеді. Қайта өркендеу суретшілерінің стилі үшін «сәтті тоқтатуға» ұмтылыс тән, онда өткеннің, келешектің және бүгінгінің мәні бар. Олар готиканың уақыттан тыстығынан босады және айрықша бейнеде уақыт ағымын тіркеді. Мазаччо әрекеттен жағдайдың шарықтау шегін сезіне алмайды, алайда «Статирмен ғажайып» картинасында кеңістікте уақыт түрлілігі тамаша біріктірілген. Бұл желілік және жеңіл келешек негізіндегі бірігу қағидасы замандастарға түпнұсқа жаңалық болды. Мазаччо Қайта өркендеу шеберлерінің алғашқысы болып адам жүзінің ерекшелігін беруге келді, сонымен қатар көркем сурет құралдарымен кеңістік- тіксәулет ортасын жасауға бел буды. Флоренциядағы Мазаччо фрескалары өзіндік көркем энциклопедияға айналды, олардың үлгісінде Ренессанс суретшілерінің бірнеше ұрпағы білім алды. Келешекті пайдалану саласындағы эксперимент жасаушы суретші ***Паоло Уччелло*** (1397 — 1475) болды. Үш рет, жиілікте, бір жұмыста әр түрлі келешектік жүйені алмастыра отырып, ең түрлі қысқартулар мен ракурстарда салт аттыларды бейнелей отырып, Козимо медичи сарайының безері бола отырып, Сан-Романо кезінде күрес эпизодтарымен композицияларды түрлендірді. Бейбіт пейзаж аясында салт аттылар мен жаяу әскерлер қатал күреске біріктірілді, алайда сонымен бірге күрес шартты, тұрып қалған, әдемі көрініс болып көрінеді. XV ғ. екінші жартысында көркем айқындылықтың жаңа құралдарын іздеструді Пьеро делла Франческа, Андреа Верроккьо және Андреа Мантенья тәрізді шеберлер жалғастырды. XV ғ. ортасындағы ірі көркем суретші ***Пьеро делла Франческа*** (1410/20—1492) шығармашылық өмірі негізінен Флоренцияда өтті. Өзінің ұзақ өмірінің соңында, көз жанарын жоғалта отырып, ол екі теориялық трактатты айтып отырды: «Көркем сурет келешегі туралы» және «Бес дұрыс дене туралы кітап». Қайта өркендеу дәуірінің атақты биографы Вазари, Пьеро делла Франческоны «өз дәуіріндегі алғашқы геометр» деп атады. Суретші көркем суретінің реңкі реңктің жеңіл түссіздігімен, жарық және түс үйлесміділігінің балғындығымен ерекшеленді. Пьеро делла Франческоның ең маңызды шығармасы — кішігірім қала Арецодағы Сан-Франческо (1452—1466) шіркеуіндегі фрескалар циклы. ***Андреа Верроккьо*** (1435/36—1488) мүсінші, көркем суретші және зергер болды. Оның Флоренциядағы шеберханасы көркем сурет өмірінің орталығы болды, одан Леонардо да Винчи, Перуджино және көптеген басқа суретшілер шықты. А.Вероккьоның негізгі сәулет шығармалары: Пьеро мен Джованни Медичи құлпытасы, «Давид», «Дельфиндермен бала», «Фомаға сенімсіздік» мүсіндері, Венециядағы кондотьер Бартоломео Коллеониге ат ескерткіш. Верроккьоның қола ***«Давидінен» Леонардо қабылдаған және кейін өмір бойы қолданған кейбір стилистік элементтерді көруге болады. Бұл бұйра шаштардың ореолы мен жартылай жымиыспен періште жүз, сонымен қатар дене жайылған, ал ауырлық бір аяққа берілген мүсін қалыбы***. «Давид» Леонардо 21 жасқа толғанда қашалды. Верроккьо Давидке жас Леонардоның портртеттік белгілерін берді деген аңыз бар, алайда бұл нұсқа романтикалық, бұған сену мүмкін емес. ***Кондотьер Коллеонидің жүзінде,*** П.Б.Шелли сөзі бойынша, «суық басымдылық жымию» қатып қалған. Салт ат-

талы қолымен тізгін ұстаған және өз еркінің алып күшімен ғана жануарды ұстап тұрғандай көрінеді. Аттың бұлшық еттері кернеулі және рельефті көрінеді, бұл суретшіні анатомия қызықтыратындығын куәландырады, ол дәл сол уақытта дамып жатқан болатын. Верроккьо өзінің ғажап мүсінімен 10 жыл жұмыс жасады, алайда оны тұғырдан көре алмаған күйі қайтыс болды. Оның жауһарының құйылуын бірнеше зерлі бөлшектерге қол жеткізген, Алессандро Леопарди аяқтады. Суретшінің көркем сурет шығармаларының арасында едәуір танымал «Христосты шоқындыру» картинасы болды. Онда жас Леонардо аққұба періштенің мүсінін және сол жағында пейзаж жазды. Верроккьо өз шығармаларында сәнділікпен және декоративтілікпен кватроченто реалистік дәстүрін үйлестірді, бұл XV ғ. соңындағы Флоренция аксүйектерінің талғамына сәйкес келді. Падуандық ***Андреа Мантенья*** (1431 — 1506) шығармашылығы қатал, қатты суреттермен, нысан берудегі мүсінділігімен, мүсіндерді ракурстық қысқартулармен, кеңістікті күрделі келешектік қысқартулармен ерекшеленді. Мантенья көркем суретші ғана болған жоқ, сонымен қатар ғалым (келешек, оптика, геометрия, эпиграфика және археология мәселелерін зерттеді), жазушы-гуманист болды. Суретшінің зайырлы монументалды көркем суретке жүгінуі қызықтырады. Ол Мантуедегі сарай қабырғаларына меценат және көнені жақсы көретін Лодовико Гонзаганың тапсырысы бойынша жазды. Дельи Спози (Неке бөлмесі) камерасында суретші қабырғаға сол кездегі ақсүйектік өмірді бейнелейді («Герцог Лодовико Гонзага жанұясымен және жақындарымен»). Кеңістікті перспективалық беру болып жатқан оқиғаға көрерменнің қатысуының театрлық әсерін береді. Суретші Қайта өркендеу декора- тивті көркем суреттің бастауын енгізді, ол XVII — XVIII ғг. Еуропаның зайырлы және діни өнерін жалғастырды. Мантенья мантуан сарайында дөңгелек галереядан тұратын, одан адамдар және періштелер төменге қарайтын, плафонның иллюзиялық декорациясының бірінші үлгісін берді. Батыл жаңашыл, ол мыста гравюралармен айналысты және өзінің көптеген жаңалықтарын осы тираждалатын техникада тіркегісі келді. Қайта өркендеудің басқа дабелгілерін те

Сандро Боттичелли (Алессандро Филипепи, 1445—1510) ұсынады. Боттичелли картиналарының кейіпкерлерінде материалдылық жоқ, олар жеңіл, ұлпа болады. Суретшіде «нысан сомдалуының» сүйікті флорентийцтері жоқ. Мүсіндер кескіні тұтасып кеткен, олар ырғақты қайталанады, қозғалысқа келеді. Суретшінің едәуір танымал екі картинасы – «Көктем» және «Венераның пайда болуы» картиналарында - терең философиялық мәнмәтін бар. Олар италиялық гуманизмнің басты идеясын суреттеуге шақырды – сана мен рух күшімен, сұлулықтың әлемнің жетілдірілмегендігін жеңумен қол жеткізілген адам мен Жаратушы арасындағы үйлесімділік. С. Боттичеллидің ***«Көктем»*** (цв. вкл. қараңыз) картинасы өмір, жастық сұлулық және жеміс жандануын білдіреді, себебі барлық әйелдер картинада жүкті болып бейнеленген. Композицияның бірінші бөлігінде көктемгі жел құдайы Зефир өмірге жерді қайта әкелген Флораны құшақтайды. Көктем жерге гүл шашады. Ортасында асқан махаббат құдай Венера Урания және үш грация жағына өз жебесін бағыттаған Купидон, бейнеленген олардың қозғалысы бимен өрілген. Грация киімі түссіз маталардың сәнді ойынын жасайды. Бұл бейнелер шын мәнінде үйлесімді анықтық. Сол жағында — Меркурий, қолының қозғалысымен бұлттарды қуады. Фантастикалық тамаша жайылым 100-ден астам гүлдермен және шөптермен көмкерілген, бұл Боттичеллидің ботаникадан білімінің бар екендігін куәландырады. Ағаштардың қалың шоғыры кеңістіктік ая тіркейді және кейіпкерлер мүсіндерін алдыңғы жоспарға жылжытады, шпалерге ұқсас әсер жасайды. Осы полотномен Боттичелли Ренессанс бастауы математикалық перспективадан кватроченто дәуіріндегі флорентиялықтардың талғамына сәйкес, сәнді желілік құрылымға ауысады.

«***Венераның тууы***» картинасында теңіз көбігінен құдайдың пайда болуы көрсетілген. Зефирлер қабыршақты жағаға бағыттай отырып, оның арқасынан үрлеп тұр. Мұнда оны гүлдермен жабынмен жабуға дайын нимфа Тауы күтіп тұр. Нәзіктік және ғажаптық жас тамаша қыз бейнесінде тұтасып жатыр. Осы картина үшінсуретшігеоғансұлулықидеалынбілдіретін Симонетта Веспуччи үлгі болды. Боттичелли өмірінің соңында Дан- «комедияларын» суреттеуге және

пікір білдіруге арнады, оны замандастары «Таңғажайып» деп атады. Суретшінің суреттері ойдың, нәзіктіктің, нысандардың байлығымен ерекшеленді. Боттичелли шығармашылығының соңғы кезеңінде драматизм мен рухани сарында орындалған христиан сюжеттеріне картиналар жасады («Жоқтау», «Мистикалық Рождество» және т.б.).

Жоғары қайта өркендеу

Жоғары Қайта өркендеу өнері айтарлықтай қысқа мерзімді қамтыды - XV ғ. соңы — XVI ғ. алғашқы үш онжылдығы. Тек Венецияда ғана осы кезең ғасырдың ортасына дейін жалғасты. Жоғары Қай- та өркендеу шеберлері әмбебап тұлғалар болды – ғалымдар, инженерлер, музыканттар, сәулетшілер, мүсіншілер, көркем суретшілер. Осы кезеңде жаңа дүниеге көзқарас суретші шығармашылығына айналды, оларды толық құқықта кемеңгер деп атады: Леонардо да Винчи, Рафаэля, Микеланджело, Джорджонежәне Тициана.

Леонардо да Винчи (1452—1519) Винчи ауылынан алыс емес, Анкианода туды. Ол Флоренцияда тәжірибесі бар нотариус Пьеро да Винчидің ұлы болды. онда әкесі баласын А. Верроккьо шеберханасына берді, онда Леонардо ертеректегі қайта өркендеудің барлық жетістіктерімен танысуға, өзін сәулетте, мүсіндеу ісінде, зергерлік өнерде, мүсіндеу мен көркем суретте сынап көруге мүмкіндігі болды. Ол Флоренциядағы көркем өмір орталығында болды. Леонардоның ертеректегі шығармашылығында көркем суретші, «Гүлмен Мадонна», «Бақсыға табыну», «Әулие Иероним» авторы ретінде танымал.

«Гүлмен Мадонна» (сондай-ақоның бұрынғы иесінің атымен аталатын «Мадонна Бенуа», 1478) айрықша нәзктігімен және поэтикалығымен ерекшеленеді. Жас ана табиғи және күшсіз балаға гүл ұсынып тұр, оның төрт жапырағы крестті еске салады. Сырты келбетімен қарапайым картина ұсақ жан-жақты ойластырылған. Ашық емес бояулар түс үйлесімімен тәнті етеді. Жіңішке жарық пен көлеңке ауысымдары, олардың арқасында бейне жеңіл түтінге шырмалғандай болып көрінеді, атақты леонардолық сфуматоны[1] құрайды. 1482 ж. Леонардо бірінші рет Миланға келеді. Милан сарайында ол монументалды фреска және алтарь картинасын әзірлейді, замандастары «ұлы көрнекті» деп атап кеткен Франческо Сфорецтің ат монументін жасады, «Жартастағы Мадонна» (1483—1494), «Литта Мадонна» (1480-шы ж. ортасы) және «Аққіспен ханым» (1483) жазды, Қайта өркендеу сәулетшілерінің арманы – мінсіз қаланы жобалайды, ғылыми ізденістер жүргізеді, инженерлік міндеттерді шешеді.

«Сәбимен Мадонна» картинасы екінші атауға ие болды — Миланда герцог Антонио Литта - алғашқы иесінің атымен «Мадонна Лита». Салмақты композиция көркем: екі симметриялы орналасқан терезелер арасында күңгірт қабырға аясында жақсы байқалатын, әйелдің жартылай мүсінінің сәнді ашық сұлбасы анық көрінеді. Мария кейпіне терезелерде бейнеленген көгілдір таулы пейзаж ұлылық береді. Мадонна бейнесі жалпыланған және идеалдандырылған. Баланы кеудесімен емізіп отырған жас әйел бірқалыпты жағдайда. Жіңішке белгілерімен жүзі, жартылай түсірілген жанары және әрең байқалатын жымиысы сфуматоның көмегімен жазылды. Мадоннаның мінсіз тамаша бейнесі адамилықпен ерекшеленеді. Сәбидің бұйра алтын түсті шаштары тамаша жазылған, оның балаша байсалды көзқарасы көрерменге қарап тұр. Көгілдір, алтын, жоса және қызыл түстердің түстік үйлесімділігі картинаға ашық реңк береді.

XV ғ. 90-шы жылдары Леонардо да Винчи сол кезеңдегі өзінің басты шығармасы – Миландағы Санта- Мария делле Грацие монастырындегі «Құпия кештер» фрескасымен жұмыс жасайды. Композицияның орталығында Иисус Христос бейнеленген. Оның жүзіне жарық пен көлеңке ойыны айрықша рухтылық береді. Суретші драманың шарықтау шегін дәл есептеді. «Сендердің біреуің мені сатып кетесіндер» деген Христос сөзінде барлық апостолдардың тағдырлары мен мінездері көрінеді. «Құпия кештер» композициясының пропорциялары, келешегі апостолдар мен Христостың рухани жағдайын көрсетеді, онда көрермен біртіндеп барлық жаңаны және толқыныстың жаңа реңктерін байқайды. Фрескада әр әрекет ететін тұлғаның көркемділігінің ғажайып тұтастығы мен бірлігі бар. XVI ғ. басында Леонардо ***МонаЛиза***

[1] Сфумато — оларды қоршап тұрған жарық ауа ортасын көркем сурет құрудың көмегімен заттардың кескінін жұмсарту.

Леонардо да Винчи.
Гүлмен Мадонна (Мадонна Бенуа)

(Джоконда*) *портретін салды, ол суретшінің ұлы туындысы болды. Ол полотнода әйел идеалын беруге тырысты. Осы портрет үшін кімнің үлгі болғаны әлі күнге дейін беймәлім - флорентиялық банкир Франческо дель Джокондо әйелі немесе басқа әйел, алайда картинаның екінші атауы бар «Джоконда». Ая ретінде жазылған түтінге бөленген тау пейзажы Мона Лизаның жымиысын одан бетер жұмбақ етеді. Мона Лиза кейпінің қарапайымдылығы мен табиғилығы тамаша берілген. Оның зерделі назары ғажап. Егер ол картинаның алдына орналасса да, ол үнемі көрерменге қарап тұрғандай әсер қалдырады. Бірінің үстіне бірі жағылған көп- теген жартылай түссіз бояулардың арқасында Джоконда портреті ішінен жарқырап тұрғандай. Көркем сурет техникасы тамаша, қылқалам жақпасы мүлде байқалмайды. Осы портртті суретші оны үнемі жетілдіре отырып, өмірінің соңына дейін өзімен бірге ұстады: ол Леонардоға өте бағалы болды. Айнадағыдай Джоконда да әр ғасырдың өзінің айнасы бар екендігін болжауға болады. Сондықтан XX ғасыр, мысалы, портрет туралы көзқарас диапазонын берді, жаңа өнер шығармаларын құру барысында осы бейнені белсенді пайдаланды. Қазіргі кезде картина Луврда сақталған. Өзінің теориялық жұмыстарында Леонардо да Винчи сурет өнерінің жаңа философия түрі, таным құралы болуы тиістігі туралы жазды. Леонардо адам анатомиясын зерт- теді, әсіресе бейнелеу өнері тұрғысынан оның бұлшық ет аппаратын зерттеді. Суретші адам мүсінінің шаршымен және шеңбермен ара қатынасын бел- гілей отырып, адам денесінің мінсіз пропорциясы теориясын әзірледі. Леонардо көп суреттер коллекциясын қалдырды. Көптеген шеберлер онымен графикалық әдістердің үш мөлшерлі әсерін жасау қабілетімен теңесе алмады. Оның кез-келген сұлбасынан қарапайым сызықты қалыңдату көлем беретіндігі көрінеді. Суретші оның кезіндегі графиканың барлық тәсілдерін пайдаланды және тіпті жаңаны ойлап тапты. Кейбір суреттерін ол өткір ұшталған қызыл бормен (сангина), басқа суреттерін – күміс қарындашпен түрлі түсті реңкті қағазға салды. Суретшінің сүйікті материалы перо мен қарындаш, оған сурет салудан пікір жазуға ауысуға мүмкіндік берді. Өзінің барлық ғылыми жазбаларын Леонардо суреттемелермен сүйемелдеді. Өз автопортретін салған кезде Леонардо да Винчи 62 жаста болуы мүмкін. Ол ұзын сақалымен өмірден шаршаған қартаң көрінеді, себебі шығармашылығының соңында қамқоршысы жоқ, барлығы ұмытқан, үйсіз қалған.

Рафаэль Санти (148— 1520) кішігірім толықтықпен өзінің шығармашылығында Қайта өркендеу гуманизмінің ең жарқын және жоғары идеалдары туралы көріністі нақтылы түрде көрсетті. Рафаэль Урбино қаласында сарай суретшісі мен алғашқы ұстазы болған ақын Джованни Санти жанұясында дүниеге келді. 17 жасында ол Перуджуға танымал шебер Перуджинодан білім алуға аттанды. Төрт жылдан кейін Рафаэль Флоренцияда — Жоғары Қайта өркендеу көркем ізденіс орталығында болды. Алдыңғы ғасырдың шеберлері мен ұлы замандастарының жетістіктері оның көз алдынан өтті.

Рафаэль. Афина мектебі

Осы кезде Рафаэль тамаша модонналар сериясын жасады («Мадонна Конестабиле», «Пайызторғай балапанымен Мадонна») және өзінің үздік шығармаларының бірі – «***Марияның неке қиюы***» (1504). Картинаның әрекеті ғибадатханаға алып баратын алаң келешегінде өрбиді. Алдыңғы жоспарда дін қызметшісі Мария мен Иосифтің некелерін қалай қиып жатқандығы көсетілген. Қалып, қозғалыс, ишарат көркемділігі шешен. Картинада көмекші бөлшектер жоқ. Сәттің салтанаттылығын нақтылы түрде көрсететін мерекелік реңк қызыл, күңгірт-жасыл, көгілдір және жоса түстерінің үйлесімділігінен туындайды. Рафаэльдің рим кезеңіндегі шығармашылығы едәуір маңызды, сол кезде ол Ватикан сарайының жазбаларын жасады. Рафаэль ресми қабылдаулар мен салтанаттарға арналған станцаларды – үй-жайларды жазды. Мұнда суретшінің қандай титаникалық серпінге қабілетті екендігі көрінеді. Ондаған мүсіндер бар, ірі ауқымды композиция үш залдың барлық қабырғаларын көмкеріп тұр. Олардың біреуінде – дін іліміне, философияға, поэзияға және әділеттілікке арналған төрт фреска бар. Суретші христиан дінінің және көне мәдениеттің синтез идеясын беруді ойластырды. Әр фреска тұтас қабырғаны алып жатыр. Жазбалардың сәулет кеңістігі мен иллюзиялық кеңістігі арасында абсолютті келісімге қол жеткізілді. Фрескалардың ең үздігі — «Афина мектебі». Биік күмбездер астында кең баспалдақтарға Рафаэль әңгімелесіп тұрған немесе оқу мен ойға шомған афина даналарының және ақындарының еркін тобын орналастырды. Ортасында, баспалдақтың үстінде - Платон мен Аристотель. Дана қасиеті мен достастығын сақтай отырып, олар алғаш ненің — трансценденттілігі немесе материалдылығы туралы дауласып келеді: қарт Платон саусағымен аспанды көрсетеді, ал жас Аристотель — жерді көрсетеді. Философтардың кейпінен суретші замандастарының белгілерін тануға болады. Мысалы, Платон бейнесінде Леонардо да Винчи, бергі жоспарда ойланып отырған Демокрит Микеланджелоны еске салады, оң жағында астрономдар тобының жанында Рафаэль өзін бейнеледі. Рафаэльдің үлкен алтарь композициясы «***Сикстин Мадонна»*** өнер тарихында сұлулық эталоны болып есептеледі. Ана мен баланың рухтылығы ғажап. Баланың жүзінде балалыққа тән емес – қырағылық және тереңдік бар, ал ананың көзқарасында – сәби тазалығы бар. Жалаң аяқтары және қарапайым киімі Әулие Ананың адами келбетін көрсетеді.

Микеланджело. Пьета

Рафаэль осы картинадан басқа ешнәрсе жасамаса да, бәрібір де ұлы суретші болар еді деген пікір бар. Өзінің танымал замандастары Ле- онардо да Винчиден және Микелан- джелодан ерекшелігі Рафаэль ұзақ өмір сүрген жоқ және олармен салы- стырсақ жас кезінде қайтыс болды, алайда әлем өнері тарихында өзінің айтарлықтай ізін қалдырып кетті. Қайта өркендеу дәуірінің ұлы ше- бері ***Микеланджело Буонарроти*** (1475 — 1564) титаникалық тұлға болды. Өз шығармашылығында Ренессан- стың жетістігін бекітті және борокко мен классицизм – ғасырларынан кейін маньеризм және стиль жолын байқады. Микеланджело жетпіс жылдық шығармашылық жолдан өтті. Ми- келанджело өз идеяларын өнердің барлық түрлерінде іске асырды: гра- фика, көркем сурет, мүсін, сәулет. Оның алғашқы жұмыстарының бірі ***«Пьета»*** (1497— 1498) — ғажап шебер- лікпен орындалған, тізесінде өлі Хри- стоспен қайғылы Құдай ананың үл- кен дөңгелек мүсіні. Жүзінің белгілері мен киімінің бүкпелері тамаша нәзік жасалған. Микеланджело бұл мүсін- ді сүт реңкті мәрмәрдан соқты. «Пье- та» — суретшінің инициалы белгіле- нген көп емес жұмыстарының бірі, ол Ватикандағы Әулие Петр соборында тұр. Бейнелердің монументал- дығы, пластикалығы және драма- тизмі адам денесінің сұлулығы су- ретшінің көркем шығармаларына тән (Ватикандағы Сикстин капелла- сы плафонының жазбасы, Сак- стин капелласының алтарь қабы- рғасындағы «Қорқынышты сот» фрескасы, «Давид», «Моисей» мүсіндері). ***Сикстин капелласында жұмыс істеген*** Микеланджело үлгісіз ерлік жа- сады: көмекшілерден бас тарта отырып, төбенің барлық жазбаларын өзі жалғыз орындады. Оған баспалдақта тұрып, бояу бетіне ағатындай басын шалқайтып жұ- мыс істеуге тура келді – және осылайша күнде-күнде бірнеше жыл қатарынан.

Жалпы бірнеше жүз мүсіндер 600 шаршы метр аумаққа салынды: тұтас халық, кәрі адамдар да, жастар да және әйелдер мен балалар да бар, титандардың тұтас ұрпағы. Пайғамбарлардың, савилл және бозбалалардың мүсіндерінде Микеланджело пластика энециклопедиясын, қалыптарменракурстардыңтүрлілігінашты. Сюжетті жазбалардың арасында «Адам жарату» жұмысы едәуір атаққа ие. Бұл ықшамды композиция наздылық пен рухтылықтың мәңгі символы болып қала береді. Құдай Адамның әлі де қозғалмайын саусақтарына қарсы әрең қолын созады. Арасынан өмір оты жүретін бұл екі қол өшпес әсер қалдырады. Біз Адамның денесінің қалай тіріліп жатқандығын, қалай өмір күшінің оянып жатқандығын көреміз. Қартайған шағында Микеланджелоға Сикстин капелласы жазбаларына қайта оралу жазды: осы жолы ол «Қорқынышты сот» фрескасын жазды. Мұнда кемеңгер суретші жарқын көрінді. Үстінде Христос отыр, табанды Сот төрешісі. Барлық өлім құрығынан құтылмайтындарға өкім шығара отырып, оң қолын көтерді. Оның қасында бой ұсынғыш және көнгіш Мадонна бейнеленген. Христоспен бірге сотқа пайғамбарлар, апостолдар және азап шегушілер қатысып жатыр. Құтқарушының оң жағында таңдаулылылар, сол жағында – күнәһарлар тұр. Періштелер аспанға жиналған. Тақуалар аспанда дабырайған. Күнәһарлар тозаққа құйылып жатыр. Ортасында бірнеше періште қолдарына өкім ұстап тұр. «Қорқынышты сот» алты жылдық жұмысты талап етті: оны Микеланджело 1535 ж. бастады және 1541 ж. аяқтады. Микеланджелоның ***«Давид»*** мүсіні -еркіндікті білдіретін, тамаша кейіпкер.

Микеланджело осы библиялық кейіпкерді көне мүсіндерге ұқсас жалаңаш жасөспірім түрінде жасады. Ол басын сәл көтеріп, сол аяғын сәл босаңсытып, оң аяғына берік тіреліп, маңғазданып тұр. Давид күрес алдында бейнеленді. Қуатты бұлшық еттерін босаңсытып, ол сол қолына қысылған сақпанын құлаштап келесі сәтке дайын. Бұйра шаштары мен зор басы қарсыласының жағына қарай солға бұрылған. Қайсар бетінде қастары керілген, мұрындары мен ауыз қуыстарында әжімдер бар. Кең ашылған көздері қарсыласын бақылауда. Осы жасөспірімнен қайтпас жі-

Микеланджело. Адам жарату

гер сезіледі, ол билігі бар және сұсты. Микеланджелоның әр таста мүсін бар, тек артығын алып және оны жа- рыққа шығару қажет деген пікірі белгілі. Дәл осылайша ол «Давидпен» жұмыс жасады. Микеланджелодан бұрын бей- мәлім мүсінші мәрмәрдің үлкен бөлі- гін ойып түсіруге тырысты, алайда оны тек бүлдіріп және тесіп тастады. Бар- лығын қайта өлшеп және мүсінмен қа- лай жұмыс істеу оңай болатындығын ой елегінен өткізіп, Микеланджело өзінің «Давидін» жасауға кірісті. Алып мүсін- нің жеке бөліктерінің арақатынасын есептеу және дәл сезіну үшін Микелан- джелоға қаншалықты кемеңгерлік бо- луы қажет. Мәрмәр үйіндісінен мүсін- ші батыл кеіпкер бейнесін көре алды. Микеланджело әкей Юлий II құлпы- тасының жобасымен көп жылдар жұмыс жасады. Ол үшін мүсінші «Моисейді» және Париждің Луврындағы екі құлдың мүсіндерін жасады. Бұл мүсіндер «Бай- ланған құл» және «Өлейін деп жатқан құл» атауларымен танымал. Олар құл- пытастың соңғы нұсқасына енген жоқ.

«***Моисей»*** (151— 1516) — Микелан- джелоның ең танымал мүсіндерінің бірі. Өзінің мөлшері бойынша ғаламат (биік- тігі 2,5 м жуық) «Моисей» толық жалты- рағанға дейін, тіпті ұсақ бөлшектеріне дейін жақсылап тегістелді. Бұл белінен төмен түскен ұзын сақалымен, атлеттік дене бітімімен қарт адам. Шығыңқы бұл- шық еттерімен мойынын және қолдарын жалаңаш қалдыра отырып, көптеген пер- делеу оның мүсінін қымтайды. Мойсейдің оңқолыныңастында– Өсиеттіңекітарихи орны, оның әдеттегі атрибуты. Маңдайы- ның үстінде – шуақты бейнелейтін, кіш- кентай түтік. Қайта өркендеу дәуірінде Моисейді осылай бейнелеу дұрыс болды. Әйтсе де бұл мүсін аса терең қуысқа орналастырылғандықтан, алдынан қа- рауға ғана есептелді, Микеланджело «айналу доғасының» кейбір мүмкіндіктерін ғана қарастырып қойған жоқ, сонымен қатар осы немесе басқа жағынан әр түрлі болатындай композицияны құрды. Сол жағынан ай- налғанда Моисей өз-өзін еркін билей- тіндей болып көрінеді, ал оң жағынан қарағанда – алаңдаған және сұсты. Осы ақылды және сұсты қарияның жүзі көнбейтін ынтықтықты білдіреді. «Байланған құлмен» салыстырғанда «Мо- исейде» күрескер бейнесі айтарлықтай күрделенген, тереңірек және толығырық. Давид мүсінінде Микеланджело отан қорғаушының батылдығын көрсеткісі келсе, Моисей бейнесіне ол едәуір күр- делі идея салды. Библиялық аңызға сәй- кес Моисей дұрыс өмір сүру заңын әкеле жатқан Моисей өз халқының Құдайдан безіп, алтын байлыққа табынып жатқан- дықтарын көрді. Сондықтан ол Давид тәрізді сыртқы жаулармен ғана емес, со- нымен қатар құтқару үшін өз халқымен де күресуге тура келді. Алайда библиялық аңыз Микеланджелоға мүсін жасау үшін ғана себеп болғандығы туралы ойлауға толық негіз бар. «Моисейде» ол Италия- ны біріктіруші – ақылды, мықты, шешім қабылдағыш және батыл кейіпкер туралы арманын көркем бере білді деген пікір бар.

«***Байланған құл»*** — артына бай- ланған қолдарымен жолдарды үзуге ұмтылған бозбаланың мүсіні. Оның қу- атты және тамаша денесі күштенген, оның жүзінен шешім қабылдағыштық және сынбаған рух күші білінеді. Заман- дастары осы мүсінді «Көтерілген құл» деп атайтындықтары кездейсоқ емес.

«Өлейін деп жатқан құл» мүсіні өлейін деп емес, ұйқыға шомып бара жатқан жас құлды бейнелейді. Осы мүсін- нің «Ұйқыға шомып бара жатқан құл» - деген екінші атауының болуы кездей- соқтық емес. Жабық көздерімен оның жүзі қиналғандықты емес, азаптан құтылып жатқандығын білдіреді. Ұйқы мен өлім жас құлға бостандық әкеле жатқандай. «Өлейін деп жатқан құл» - ұлы мүсін- шінің ең жақсы туындыларының бірі. Құлдардың мүсіндерін жасау ба- рысында, мәрмәрді өңдеу технологи- ясы өнертанушылар арасында дау ту- дырды. Олар бұрынғы заттар тәрізді айнадай жарқыратылмаған, бұдырлы, тегіс емес беткі қабатымен ерекшеле- неді. Кейбір өнертанушылар мүсінші құлдарды аяқтаған жоқ десе, басқалары шығармашылықтың жаңа тәсілін көрді. Флоренциядағы Медичи капелласы үшін Микеланджело ***герцогтар Джу- лиано мен Лоренцоны шартты біл- діретін мүсінді орындады.*** **Ол оларды**

сарайдың қасбеті ретінде безендірілген биік және қабырғаның терең емес қуысына орналастырды. Олар ұсақ бөлшектеріне дейін аяқталды және бірдей өлшемдері бар. Джулиано мен Лоренцоны мүсінші көне әскери басшы жетістіктерінде бейнеледі, себебі оларда қолбасшылар атағы болды. Олар триумфалды екі аяқты күйме арбада отыр: Джулиано — қолында таяғы бар – басы жабылмаған, Лоренцо — дулыға киген, шынтағында қобдиша бар. Джулиано әдемі және аздап меланхоликтік қалыпта тұрып қалған, оның бейіні батыл, қолының білезігі тамаша үлгіленген, қолбасшы таяғын ұстаған, зерлі безендірумен нәзік сауытпен жабылған, бұлшық етті кеуде мүсіні мінсіз. Лоренцо мүсінін XVI ғ. «Ойшыл» деп атады. Шын мәнінде, Лоренцо Сикстин капелласында плафонда Пайғамбар Иеремия тәрізді терең ойлы адам қалыбында отыр: аяқтары айқасқан, басы аяқтарына түсірілген. Сонымен бірге Лоренцоның ойлылығы мүлде басқа әсер қалдырады: оның көздері ашық, алайда алдында ешнәрсені көрмейтіндей. Бұл – өз ойларынан шаршаған, ешнәрсені керек етпейтін, ешнәрсеге ұмтылмайтын адам қалпы. Лоренцо мүсіні сөзсіз әдемі – оның бет әлпеті түзу, тұрған тұрысы сымбатты, дулығасы мен сауытының безері бай. Мүсіндермен қуыстар алдында биік тұғырларда саркофагтар тұрды. Екі валютадан құралған олардың қақпақтарының сопақша желілері тәулік уақытының аллегориялық мүсіндерімен безендірілді: ***«Түндер»*** және ***«Күндер»*** —Джулиано құлпытасында, ***«Кештер»*** және ***«Таңдар»*** — қайырымды және ойшыл Лоренцо құлпытасында. Өнертанушылардың дәл анықтамасыбойыншабұлмүсіндерасаұлы. Барлық төрт мүсіншінің қалыптары ұқсас: олардың барлығы шынтақтарын тіреп жатыр, бір аяқтары созылған, екінші аяқтары бүгілген. Осы тас денелердің қалыптарының сәйкессіздіктеріне қарамастан, олар өздерінің өміршеңдіктеріне байланысты ғажап. Олардың тұрыстары контрастқа құрылған, яғни Микеланджелода және одан бұрын кездесетін қарама-қарсы қозғалыстарды салыстыру, мысалы Сикстин капелласы төбесінің жазбаларында. Алайда Медичи капелласындағы қуатты сомдау адамның жасырынған күшін емес, кернеулі ерігін емес, долы темпераментін емес, керісінше қажығандығын, шаршағандығын, терең көңілсіздігінбереді. Әсіресе«Түндер» басы керемет. Мұнда Микеланджело өзіне тән және толық мәнді әйел бейнесін жасады. Вазари куәлігі сақталған, ол мүсіндермен Микеланджело уақыттың тез өтетіндігін көрсеткісі келді. Шын мәнінде, мүсіндер көрермендерде тұрақсыздық әсері қалатындай саркофагтарға орналастырылды: олар төменге сусып бара жатқандай әсер қалдырады. Мадонна Медичи мүсін барлық капеллада өте маңызды композициялық рөл атқарады: ол мүсіндерді біріктіреді, оған Лоренцо және Джулиано мүсіндері жүгінген. Мадоннаның ішкі шоғырланған бейнесі өмір идеясын нақтылы түрде көрсетеді. нджелоның жобасы бойынша са- лынған ең танымал сәулет ғимараттары- ның бірі ғаламат Римдегі Әулие Петр собо- ры болды. Оны салуға көптеген шеберлер қатысты, алайда Микеланджело басты рөл атқарды. Ол собордың центрикалық жоспарын әзірледі, массаның қозғалысы мен ырғағын ойластырды. Шаммен аяқталатын, алып барабандағы қуатты күмбез ол өлгеннен кейін салынды. 1530-шы жылдары Италия мәдениетінде ***маньеризм деп аталып кеткен, Қайта өркендеу мәдениетіне жат көріністер таралды. Ма***ньеристердің (Я. Понтормо, Ф.Пармиджанино, Б.Челли- ни) шығармашылықтарында алаңдаушылық, мазасыздық, ішкі алауыздық артты. Олар жасаған бейнелер нәзіктігімен, ұзартылған пропорцияларымен, босаңсушылығымен және суықтығымен ерекшеленді. Мұның барлығы гуманизм идеясының дағдарысынан болды. XVI ғысарды жоғары Қайта өркендеу гуманистік өнер тек Италияның солтүстігінде және Венецияда дамуын жалғастырды. Мерекелік жарқыраумен ақ тасты сарайлар мен ғибадатханалар жарқырады. Осы кезеңде қала орталығын өзгерту бойынша қала құрылысы жұмыстары жүргізіліп жатты. XI ғ. салынған Әулие Марк (Сан-Марко) соборының ғаламатынан тұратын, тамаша сәулет ансамблі, оның алдындағы алаң, Венеция басқарушысы - Дожей сарайы (IX ғ.), Сан-Джорджоне Маджоре аралындағы лагунаның қарама-қарсы бетіндегі шіркеу және қоңыраухана құрылысы аяқталды. Жоғары Қайта өркендеу кезеңінде реңк байлығымен және қа-

Джорджоне. Ұйықтап жатқан Венера

нықтылығымен ерекшеленетін, венеция сурет өнері айрықша гүлденді. Адамның дене сұлулығына табыну оның рухани өміріне қызығушылықпен үйлесті. ***Джорджоне деп аталып кеткен,*** Джорджо Барбарелли да Кастель- франко, (1476/77— 1510), мифологиялық және әдеби сюжеттерде картиналар жазды. Оның сурет өнері лиризмге және меңзеушілікке толы. Өнер теориясында Джорджонені негізінен ауа келешегі мен реңк алаңдатты. Оның шығармашылығында бейнелердің поэтикалығын және үйлесімділігін ашуға көмектесетін, пейзаж маңызды орын алды. Суретшінің едәуір танымал көркем сурет жұмыстары - «Юдифь», «Ауыл концерті» және «Ұйықтап жатқан Венера».

«Юдифь» нәзік лирикалығымен тартады. Тамаша библиялық кейіпкер бірқалыпты табиғат аясында бейнеленді. Катртинаның бірқалыпты көңілкүйін Юдифьтің қолындағы үл- кен қылыш және оның аяғындағы жауының кесілген басы бұзбайды.

«Ауыл концерті» картинасында көңіл-күйді тек қана музыка тыңдаған аамдар ғана жасамайды, сонымен қатар бірқалыпты-шуақты табиғат та жасайды. ***«Ұйықтап жатқан Венера» картинасы*** (шамамен 1508 — 1510) — Джорджоне шығармашылығының шыңы. Онда табиғат арасында адамның алаңсыз еркін өмір сүруі туралы идея өзінің жүзеге асырылуын тапты. Махаббат пен сұлулық құдайы гүлденген жайылымда жатыр. Оның ұйқысы тыныштыққа, кешкілік демалысқа толы және үйлесімділігі барлық табиғатқа терең бойлаған. Венераның денесінің жатық желісі қоршаған пейзажбен үндеседі: белестің жеңіл рухтылығы алысқа кетеді, алыстан төмпешіктің үстінен ауыл көрінеді, оның артында жалғыз бой тартқан ағашпен жасыл желекке оранған тегістік. Ұясына батып бара жатқан күннің шуағы қатып қалған және қозғалмайтын бұлттарды алтын түске бояп тұр, және жылы түс Венераның алтын-сары шаштарында қанық. Оның нәзік және ойлы бет келбеті нәзік рухтылықты бейнелейді. Бұл италиялық Қайта өркен- деу картинасында көптеген қай- талаулар мен нұсқалар болды. ***Тициан Вечеллио*** (шамамен 1476/77 немесе 1489/90—1576) — венециялық Қай- та өркендеу патриархы. Оған тақырып- тық картиналардан бастап пейзаждар мен картиналарға дейін - көркем сурет

Тициан. Динарий кесаря

тің барлық жанры бағынышты болды. Тициан Венецияда жұмыс істеді, Беллиниде білім алды, Джорджоненің үлкен ықпалын сезінді. Ертеректегі поэтикалық мерекелік картиналары («Жер және аспан махаббаты») 1520-шы жылдары едәуір күрделі батыл бейнелерге алмасты («Пезаро жанұясы Модонна»). 1530-шы жылдары Тициан шығармашылығында драмалық үдей түсті. Осы жылдардағы портреттер айрықша психологиялық күрделілігімен ерекшеленді («Урбин герцогы Франческо Мария делла Ровере портреті», «Еркек портреті»). XVI ғ. ортасынан бастап суретші шығармашылығында жалғыздықтап азап шегетін кейіпкер трагедиялық тақырып кездеседі («Әулие Себастьян», «Өкінген Мария Магдалина»). Тициан сурет өнеріне әлі күнге дейін көрерменді тәнті ететін – ертеректегі кезеңдегі дыбысты әсем гаммадан кейінгі жұмыстардағы монохромды түстерге дейін орталықтандырылған композиция қағидасын енгізді. Суретшінің жауһарлары - «Пезаро жанұясы Модонна», «Марияны ғибадатханаға кіргізу», Данай туралы грек аңызының нұсқалары, «Христосты қамшылау», «Өкінген Мария Магдалина», «Әулие Себастьян», «Дева Марияның жандануы» («Ассунта»), «Динарий кесаря», «Венера».

Тицианның ***«Динарийкесаря»*** (1516 — 1518) картинасы танымал інжіл нақылға сәйкес жазылды. Осы нақылдың саяси моралы ширкеуліктен зайырлы биліктің тәуелділігін мойындауға әкелді. «Кесарьға кесарево, Құдайға құдай беріңдер» деген Христостың сөзі картинаның тапсырыс берушісі – рим папасымен күрескен, феррар герцогына клирикалды беделден босауды растау ретінде дыбысталды. Тициан полотносында Құтқарушы мен фарисей жүздері бір-бірімен қара- мақарсы қойылған: мұндай композиция олардың арасында шиеленіскен адамгершілік шиеленісін айқындайды. Құтқарушы келбеті оңға қарай үш тоқсанда жазылды және аса қатты жарықтандырылған – фарисейдің жүзі бейінде бейнеленген, және оған терең көлеңке салған. Құтқарушының нәзік, қайырымды саусақтарын фарисейдің дөрекі, торапты қолдарымен салыстыру олардың кейіптерінің әр түрлі екендігі туралы жарқын көрініс береді. ***Тицианның «Венерасы»*** (шамамен 1538) композициясы бойынша джорджоневскийге жақын, алайда пейзаж тұрмыстық көрініспен алмастырылды. Мұны әйелдің аяғының астында бейбіт ұйықтап жатқаниттәріздібөлшеккөрсетеді. Венера өзінің сұлулығымен мақтанатын тәрізді және көрерменге өзінің қатарластарына қарағанда кең ашық көздерімен қарайды. Тициан үшін мифологиялық сюжет – эмоциялық ашық және сезімді бейне жасауға себеп қана. Кейде осы Венераны Урбинский деп атайды, себебі сұлулық құдайы түрінде Тициан көпшіліктің көзқарасы бойынша Италиядағы көрікті әйел, урбинский герцогы Федериго да Монтефельтро әйелі Элеонора Гонзагты бейнелегендігі туралы куәлік бар. Шығармашылығының соңғы кезеңінде Тициан жазбаның еркін мәнерін көлем мен реңк байлығын дәл сомдаумен үйлестіре отырып, көркем сурет техникасының айрықша жетістігіне қол жеткізеді. Оның драмалық композициялары өмірдің мәні туралы суретшінің терең ойын бейнелейді.

Кейінгі Қайта өркендеу

Жоғарыда айтып өткеніміздей, Венеция XVI ғасырлар бойы елдің тәуелсіздігі мен бостандығының соңғы қорғаны қалды, онда Италияның басқа қалаларына қарағанда Ренессанс дәстүр-

лері көбірек сақталған. Бұл осы жүз-жылдықтың екінші жартысының екі ірі суретшілері Паоло Веронезе және Тинторетто- ның шығармашылығында көрінеді. ***Веронезе*** лақап атымен Паоло Ка- льяри (1528— 1588), себебі ол Веронадан шыққан, 1553 жылы атақты «Венеция салтанатын» құрған аймақ бастығы Сарайының өрнектері үшін Венецияға шақырылғанда атағы шықты. Кисти Веронезе кейіпкерлер мен детальдердің жиынымен қабырға және плафон өрнектерінің тамаша декоративті ансамбль-деріне тиесілі. Веронезе тамаша колорист болды, нәзік түсті реңктерді қолданды. Жас Веронезенің үздік жұмыстары- ның бірі — библия кейіпкері Эсфириге арналған Венециядағы Сан-Себастъяно шіркеуінің төбесінің өрнектері. Фигуралар көгілдір аспан түрінде бас айналдыратын жаңа қырда сипатталған. Шебер көк аспанды көрсету үшін төбенің «жарылу» тәсілін қолданды. Веронезенің монументальды-декоративті суреттерінің ірі жетістігі Мазердегі ***Барба- ро-Волъпе вилласының фрескалары болды*** (1560—1561). Олардың ішіндегі ең танымаллы – Олимп құдайын суреттеумен сегізбұрышты композиция. Веронезенің евангель сюжеттеріндегі монументалды кенептері көп адамдық және ашық венециялық мерекелерден алынған әсерлермен толтырылған («Веронезе тойлары»). Әсіресе олардың ішінде танымалдары «Кандағы неке» (1563) және «Левия үйіндегі той» (1573). Веронезе діни сюжеттерге за- мандастарының портреттік ерекшеліктеріне ие «бөтен» кейіпкерлерді діни сюжеттерге енгізді, инквизицияның шешімді көңіл толмаушылығын тудырған трагедиялық евангель оқиғаларын оптимистік түсіндірді. Үлкен «Кандағы неке» кенебінде суретші әсем сарай террасасының іргетасында тойлап жатқан халықтың көп адам қатысқан, әдемі, толық қозғалысын салды. Ол еуропалық мемлекет басшыларын, соның ішінде Тицианды, Тинтореттоны және алдыңғы бөлікте музыкантшы кейпінде Веронезенің өзін көруге болатын шамамен 130 кейіпкерлерді салды.

«Левия үйіндегі той» картинасы үш аралықты лоджия интерьерінде өтіп жатқан орасан зор әрекетті көрсетті. Туынды түстердің декоративті айқындылығын, сюжеттің жарқын жүзділігін және әрекеттердің кейбір театрлануын ерекшелейді.

Тинторетто лақап атымен Якопо Робусти (1518—1594) өз уақытының трагизмін шиеленістіріп және терең көрсетті. Суретті Қайта өркендеу үшін әдеттегі әлемнің жалпылама идеалды әсерін батыл жойды, діни тақырыптарды дәстүрлік түсіндіруден шығып, олардың жанрлық және психологиялық айқындылығын күшейтті. Ол күйзелу бірлігімен енген бұқаралық сахнаны суреттеуді жақсы көрді. Оның бүлікшілік өнері, толық титаникалық қуаты жүгенсіз қиялмен, рухтылықпен енгізілген. Тинторетто сурет өнерінде қалып- тасқан дәстүрді сақтанбады. Байсал- дылық пен орнықтылықтан бас тар- тып, ол асиммериялық композициялық құрылымдарға әуестенді, кеңістік шекараларын кеңейтті. Тинторетто масштабы бойынша орасан зор декоративті өрнектер мен фреска циклдерін, алтарь картиналарын замандастарының портреттерін жасады. Суретшінің үздік туындылары: Санта-Мария дель Орто шіркеуіндегі «Ғибадатханаға кіріспе (1555), «Керу» (1565— 1588), «Құпия кештер» (1592—1594).

Композиция картины ***«Ғибадатханаға кіріспе»*** картинасының композициясы динамикалық шиыршық тәрізді желі бойынша құрылған, бұл биік рухани өсуді сезінуді білдіреді. Баспалдақпен көтеріліп келе жатқан Марияның жеңіл тұлғасы ашық аспан аясында нақты кескінмен ерекшеленіп көрінеді. Бірінші қатарға шығарылған қосалқы персонаждар да айқын ракурспен көрсетілген, бұл да сюжетке динамикалық күш беріп тұр.

«Керіп тастау» монументтік композиясында абдыраған және таңырқаған, қайғылы және керіп тасталғанын көргенде асқақтаған адамдар тобын көрсетеді. Крестің ең астында, құдайдың берген сәулесінде барлығының үстінде көтеріліп тұрған және жайылған қолымен бүкіл әлемді құшағына алғысы және қорғағысы келетін секілді болып тұрған Христостың, қайғыға батқан жақындары тобы орналасқан.

«Құпия кештер» картинасында әрекет қараңғы тавернада өтеді. Жоғарғы қапталдан түсіп тұрған жарық көлем мен форманың ерекшеленіп тұруына септігін тигізіп, құпия атмосфера беріп тұр. Композицияның диагональ құрылуы сюжетке ерекше драматизм беріп тұр. Үстел картинаның шетіне қарай бұрышта

орналасқан және тереңге кетеді. Суретші Христос нанды үзіп алып, келесі сөздерді айтып тұрған мезетті көрсеткен: «Менің денем осыны жейді». Бұл көрініс мистикалық қобалжумен енген, ал тавернада күнделікті өмір жалғасып келеді, адамдар болып жатқанның маңыздылығын түсінбей, әркім өз әрекетімен жүр. Тинтореттаның драмалық, толық эмоционалдық күшке ие өнері кейінгі Қайта өркендеу кезеңін аяқтайды және еуропа өнерінің одан әрі дамуы жолын белгілейді.

Солтүстік Қайта өркендеу

Италияның солтүстік жағында орналасқан мемлекеттердің дамудағы көтерілуін Солтүстік Қайта өркендеу деп атайды. Итальяндыққа қатысты ол жүз жылға кеш, яғни XV ғасырда, итальяндық Қайта өркендеу өзінің жоғарғы фазасына жеткен кезде басталған. Солтүстік Ренесанс өнерінде орта ғасырлық әсер көбірек: онда діни символикалар көп, ол формасы жағынан шартты, тек XV ғасырдың соңында ғана Италия арқылы байланысқан көнеліктен қарағанда готикамен көбірек байланысты. Бұл кезеңде өнердің даму жолдары қиылыса бастады - Қайта өркендеуді біртұтас мәдениет етіп көрсететін ұқсастық пайда бола бастады.

НИДЕРЛАНДТЫҚ ҚАЙТА ӨРКЕНДЕУ

Нидерландтардыңсуретөнеріндеұлттық дәстүрлер итальяндық өнермен көршілес болды. Ең қызығы, Қайта өркендеу өнерінің алғашқы көріністері нидерландтық кітап миниатюрасында көрсетілген. Міне дәл соның арқасында нидерландтық сурет өнеріне сезімдік түсіну және әлем кеңістігінің алаңдаушылығы, оның заттық және көлемдік толығуы келді. Нидерландтық Қайта өркендеудің орталық ескерткіші ағайынды Хуберт (1370-1426) және ***Ян Ван Эйктің*** (1390—1441) ***Гент мехрабы*** (1432) болды. Шығарманы жазуға ағайынды Хуберттің үлкеніне тапсырыс берілген, бірақ орталық бөлімін жасау жұмыстарына кіріскеннен кейін ол қайтыс болған, сондықтан Гент мехрабы туындысының авторы Ян Ван Эйк болып табылады. Гент мехрабы екі қабатты ашылмалы-жабылмалы панель секілді, оның 12 тақтайында ашық түрінде діни мазмұндағы 10 сахнаны көруге болады. Жоғарғы жағында орталығында тақта отырған Христос, оның сол жағында және оң жағында — Мария және Иоанн Креститель, ән салып және музыка ойнап тұрған періштелер, Адам және Ева бейнеленген. Адам мен Еваның үстінде Каин мен Авельді құрбандыққа шалу және Авельді өлтіру көрінісімен сағымды барельф орналастырылған. Арғы аталардың жаланаш бейнелерін баян ету Ван Эйктің реалистігін куәландырады. Адам бейнесі физикалық сезілетін қараңғылықтың қуысынан шығып келе жатқандай, ол оның тұңғыш күнәсін білдіреді. Мехрабтың ішкі бөлімінде, оның төменгі регистрында агнцқа (Христос символына) табыну көрінісі берілген (цв. вкл. қараңыз). Бұл мехрабтың басты композициясы, оның орталық өзегін «тірі су көзі» - христиан дінін білдіретін фонтан, ауда қалықтап жүрген көгершінмен – Қасиетті рух біріктіріп тұрады. Агнцқа қарай масайрағандар легі бағытталып келеді. Мехрабтың керемет көз тартарлық әсері, ең алдымен, табиғатты бейнелеудің сиқырлы жетілгендігімен түсіндіріледі. Суретші Гент мехрабы қолтаңбасында дәуірдің негізгі діни идеясын керемет көрсеткен, жаратылудың әсемдігінде Жаратушының таңбасы бар екендігін білдірген. Мазаччо және флоренциялық суретшілерге қарағанда Ван Эйктің ерекшелігі, ол адам бейнесін бейнелеуге ғана назарын аударып қана қоймайды — оның назары бар ғаламды, оның формасының шексіз алуан түрлілігімен қоса қамтиды. Ол Мехрабтың әрбір сантиметрін тынымсыз еңбекпен, ғажайып реалистікпен жазып шыққан, сәуле мен көлеңкенің өтуі үйлесімділігін және кенептің және басқа да беттің фактурасын ғажап бейнелеген. Суретші композицияның барлық кеңістігінде – бастапқы көріністегіден бастап, сүмбі және көкжиектегі қоңыраудың да, әрбір ұсақ бөлшектеріне дейін көрсете білген. Осылайша, «Гент мехрабы» макрокосма образы болып табылады – адамдық және таңғажайыптар тоғысатын, толық және толыққанды әлем.

Ян Ван Эйктің «Канцлер Роллен Мадоннасы», «Ерлі-зайыпты Арнольфиндер» портреттерінде Қайта өрлеу суретшілері ашқан әлемді айна-қатесіз көрсетілуі көрсетудің күрделі жүйесін тапқан: адамдар өздерін бір-бірінен және қоршаған ортасынан көреді. Итальяндық Қайта өрлеу портреттеріне тән белсенді қимылдың орнына Ван Эйк адамның дүниедегі орнын анықтайтын және оның ғажайыбын ұғынуға көмектесетін пайымдаушылықты шығарады.

«Канцлер Роллен Мадоннасы» картинасында (1435) Мадонна және оған тағзым етіп, тізе бүгіп отырған - донатор — канцлер Роллен бейнеленген. Бейнелер бір-біріне қатысты симметриялы орналасқан. Киімдерінің өрнегі, еденнің және витраждың күрделі суреті керемет дәлдікпен берілген. Терезенің үлкен үшқақпалы ойығының ар жағына Ван Эйк алысқа созылып жатқан өзен, көпір мен белесті бейнеленген қала пейзажын егжей-тегжейлі салған. Көптеген ұсақ, егжей-тегжейлі бөлшектері керемет көрсетілген осындай композиция перспективалық кеңістікті айтарлықтай кеңейтеді. Интерьер мен пейзаждың бірлігін тудыратын, айрықша сәуле мен көлеңкенің ғажайып үйлесімділігі кар-

Я. Ван Эйк. Ерлі-зайыпты Арнольфиндер портреті

тинаның ерекшелігі болып табылады.

«Ерлі-зайыпты Арнольфин портретінде» (1434) суретші дөңгелек айна сарынын енгізеді, ол жас жұбайлардың артында және алдында тұрғандарды көрсете отырып, кеңістікті тұйықтап тұрады. Бұл картинадағы әрбір зат құпия сырға толы және өздерінің жатын бөлмесінде бейнелеген, бай көпес отбасы туралы көп нәрсе айта алады. Ішіне қойылған әйелдің қолы оны жүкті екен деп болжауға мүмкіндік береді, бірақ сонымен қатар оның мүсіні сол кезеңнің сән үлгісіне қарай тігілген көйлек пішімімен шартталуы да мүмкін. Картина некеге тұру немесе уәделесуі оқиғасына байланысты жасалған болуы мүмкін. Картинада иттің бейнеленуі де кездейсоқтық емес, себебі ит – жалпыға белгілі адалдықтың символы. Еденде жатқан екі кебіс некелескен жұптың бірлігін білдіреді. Сыпырғыш – тазалықтың белгісі, шөтке — діншілдік символы, дөңгелек айна — әлемнің көзі, алма — күнәһарлану және т.с.с. туралы еске салу. Мата мен ішіктің фактурасы, аспашамның декоративті бұйымы және иттің жүні, кілемнің өрнегі және үй туфлиінің фасоны керемет дәлділікпен берілген. Келесідей композициялық «сиқыр» да қызықты: қабырғада ілініп тұрған айнада ерлі-зайыптылар және барлық бөлменің іші көрсетілген, ал оның ішінде қабырғада тағыда айнажәнеосылайшексіздікедейін. Суретші бірінші рет қарапайым адамдарды, оларға үйреншікті жағдайда, діни сюжетке ешқандай еміреуін танытпай бейнелеген. Бұның барлығы нидерландтық және голландтық өнердің болашақ жолын аңғартып тұрды. Майлы боямен сурет салу Ван Эйк-ке, темпермен жұмыс істейтін итальяндық суретшілерге мүмкін емес болған, түстермен тәжірибе жасауға мүмкіндік берді. Майлы бояумен салынған сурет көбірек күңгірт түстік қабаттарды көбірек жағуға және ұсақ бөлшектерді беруге айтарлықтай ыңғайлы болды. Тек майлы бояулармен ғана қолжеткізуге болатын, оның жалтырау әсері бұл техниканы қымбат бұйымдарды, зерлі жібек матаны, бархатты және әсіресе адам терісін бейнелеуде қолайлы етті. ***Хиеронимус Босх*** (1460 — 1516) мистикалық елестің авторы деп атады. Оның бағдарламалық шығармалары деп саналатында «Жындылар кораблі», «Жер ләззаты бағы», «Әулие Антонийдің арбалуы». Босх жұмақ пен тозақтың образын елесте көрген секілді бейнелеген – елесті және әзәзілдік.

«Жер ләззаты бағы***»*** триптих (1503 — 1504) — суретшінің ең бір маңызды туындыларының бірі. Үш бөлімді көркем суретті композицияның сол жақ бөлігінде жер жұмағы бейнеленген. Мұнда жалаңаш персонаждар оларды бүлінбеген пәктігін көрсетеді. Орталық бөлімі — «Ләззат бағы» — осы үш бөлімді көркем суретті композицияға атау болды. Бас айналдырар бақтың орталығында жастық фонтаны бар дөңгелек көл бейнеленген, оны қиял-ғажайып жануарларға мініп, шауып жүрген жалаңаш адамдар айнала қоршаған. Картиналардың кеңістігі табиғи құрылымдармен және техникалық құрылғылармен толықтырылған. Мысалы, ғашықтар жұбы мөлдір шар-гүлдің ішіне орналасқан. Триптих жармасында көптеген жануарлар (піл, керік, мысықтар, иттер, құстар), сонымен қатар қиял-ғажайып тіршілік иелері көрсетілген. Бейнеленген персонаждар ішінде қара нәсілді ерлер мен әйелдер де бейнеленген – бұл арқылы суретші әлемнің көптүрлілігін жеткізгісі келген. Триптихтың оң жақ бөлімінде «То- зақ» Босх адамның бұзылған образын, арсыз түйсік пен бейбастақтықты көрсет- ті. Тепе-теңдік бұрмаланған, кеңістіктік қатынастар шатастырылған, адамдар мен аңдар әлем-жәлем будан тудырған. Тозақ азабын бейнелеу суретшінің шығармашылығында орталық орынға ие болған.

«Шөп тасу» картинасында (1500 — 1502) күнәһарлар жер бетінде орналасқан тозаққа жол тартып барады. Олардың әрқайсысы, азғынған әлемді білдіретін, мая шөптен өзіне үлкен кесегін үзіп алғысы келіп жанталасуда. Шөп тиелген арбаны тозаққа құбыжықтар тобы тартып барады. Кортежде папа, император және сол әлемнің басқа да мықтылары қатысқан. Босхта демонология салауатты халық мысқылымен, табиғатты шынайы сезіну – адам бейбастақтығын салқынқанды талдау. Суретшінің туындысы жер әлемнің апатын трагедиялық алдын-ала сезінумен түйрелген. Қазіргі заманғы сурет өнерінің кейбір бағыттары И.Босх шығар-

машылығының әсерінен құрылғандығын ескерте кеткен жөн. ***Мужицкий деп аталған Питер Брейгель Старший*** шығармашылығы (1525/30—1569) — нидерланд Ренесансының шыңы. Оның картиналарының композициясы мұқият ақылға салынған, суреттері жетілген және символдық. Ұрпақтарына Брейгельдің атағын шығарған оның «Икараның құлауы» (1555-1558), «Жыл мезгілдері» циклынан «Қар үстіндегі аңшылар» (1565), «Крестьян биі» (1565) және аллегориялық картинасы «Соқырлар» (1568) картиналары.

«Қар үстіндегі аңшылар» пейзажы табиғатты ерекше сезінумен, лиризммен және сыздаған мұңмен түйрелген. Үлкен ағаштардың күңгірт-қоңыр бұлдыр кескіні, аңшылардың және иттердің фигурасы ақ қар фонында нақты ашық көрініп тұрады. Алыстан белестердің айбынды көрінісі ашылады, мұз болып қатқан өзен, үйлер және мұз үстінде- гі адамдардың кішкентай фигуралары. Алысқа талпынған аңшылар тобы көлденең бойымен орналасқан, бұл ұйқыдағы табиғатқа жігерлі әрекет қосып тұр. Суретшінің өмір туралы ойының жаңғыры ретінде болған картинасы «Икараның құлауы». Брейгельде күнге батыл талпынған көне заман батырының өлімі күнделікті өмірдің көрінісімен байқалмай қалған. Брейгель күн сәулесімен тізілген пейзаждың кең панорамасын көрсетеді. Алдыңғы көріністе өзінің бейбіт тірлігімен айналысып отырған диқаншы бейнеленген, алыста балықшы өзі құрған ауды тартуда, ал бақташы қой бағып жүр. Тап осындай қарапайым адамдар, еңбекшілер суретшінің көптеген туындыларының кейіпкерлері болған. Бұл арада, адам дүниеде, өзі тектестердің арасына сіңіп кетіп, қарапайым ғана орын алады. Табиғаттың айбындылығы және үйлесімділігімен салыстырғанда адам өмірі ұсақ-түйек және қарбаласты сияқты болып көрінеді. Суретшіні шаруалардың күнделікті өмірі өзінің барлық әралуандылығымен қызықтырды. Ол массивті бейнелерді, бүкірейген белдерді, тұрпайы киімдерді, гротеск келбетті бейнеледі («Крестьян биі», «Крестьяндар тойы және т.б.), бірақ халықтан энергияны, еңбексүйгіштікті, тұтастықты көре білді.

«Крестьян биі» картинасында нақты анық қарама-қайшылықпен суреттелген бейнелер алдыңғы планға шығарылған. Суретші халықтың стихиялық күшін көрсете отырып, билеп жүрген жұптың қуатты қимылын дәл береді. Болашақ фигураларды тез арада азайту жалынды бидің кең ауқымын көрсетеді. Жасыл, қара, ақ, әсіресе қызыл түстердің түстік дақтары бидің лүпілдеген ырғағын айқындайды.

«Вавилон мұнарасы» картинасы—

Питер Брейгель Старший. Қар үстіндегі аңшылар

бұл менмендік үшін жаза туралы ескерту. Ол белгілі библиялық сюжетке сәйкес жазылған: адамдар өз есімін мәңгі қалдыру үшін, аспанмен теңдескен мұнара салайық деп шешеді, олардың менменшілдігіне ашуланған Құдай олардың барлығына ортақ тілден айырады және оларға бірнеше тіл береді. Құрылысшылар бір-бірін тсіне алмайдыда, құрылыс аяқталмай қалады.

«***Соқырлар***» кенебінде тағдырдың тәлкегіне ұшыраған бес соқыр мүгедектер, өздеріне не болып жатқанын түсінбестен, өздерінің жаңылыс басқан жолбасшыларының соңынан жүріп келеді. Мұнда сөніп қалған бояу ақыл-ойдың соқырлығын білдіреді, шарасыздықты айқын көрсетеді. Суретші әлемнің мәңгілік екендігі секілді табиғат та мәңгілік екендігін, ал соқырлардың жолы – барлық адамзаттың өмір жолы екендігін көрсетеді. Табиғат – бұл Брейгель шығармашылығынң шынайы кейіпкері. Ол оны адами драмаға қатыссыз етіп көрсетеді. Брейгель өзінің тірі кезінде-ақ та- нымал болды, атақты адамдар оның тіпті крестьяндар бейнеленген картина- ларын да коллекциялаған. П. Брейгель шығармашылығы көптеген суретшілерге – тіпті біздің заманымыздағы суретшілерге де айтарлықтай әсер еткен. **Майлы бояумен сурет салу техникасында нидерланд суретшілері қол жеткізген ілгерілеу өнердің одан әрі дамуында ерекше мағынаға ие болды. Осы техниканың көмегімен суретшілер шынайылықты керемет нақтылықпен тыңнан тудырды. Нидерланд өнерінде перспективаның жаңа түрі пайда болды: тереңдікті сезіну бір нүктедегі сызықтардың қосылуы көмегімен қолжеткізілген жоқ, ол түсті жұмсарту есебінен қолжеткізілді. Портреттік өнерде қарапайым адамдар көбірек орын ала бастады. Табиғаттың айбындылығына және шексіздігіне сүйсіну нидерландтық Қайта өркендеу өнерінде адамның сол табиғатпен сайысқа түсуге және оны жеңуге деген арманына, бірінші кезекте өзіне көңіл аударуға арманына алып келді. Бұл ізденіс, портреттік жанрды дамытқан, неміс Қайта өркендеуіндегі суретшілермен жалғасын және солардан қолдау тапты.**

НЕМІС ҚАЙТА ӨРКЕНДЕУІ

XVI ғасырдың бірінші жартысында Қайта өркендеудің алдыңғы қатарлы орталықтарының бірі Германия болды, онда А.Дюрер және Г.Гольбейн кіші бастаған аса көрнекті суретшілердің саңлақтары тобы жұмыс істеді. Неміс өнеріне әлемге толғанысты-тұлғалық қатынас, өмірдің күрделілігі мен құбылмалылығын көре білушілік тән. Неміс суретшілері нидерландтық суретшілер секілді адамның сырлы рухани өміріне жүгінді. Олар біресе арманшылдығымен, біресе қаталдығымен және ынтызарлықтың драмалығымен ерекшеленетін адамдар бейнесін жасады. Үйлесімді идеалға және аяқталған классикалық формаға ұмтылыс жекешілдіктің және қайталанбастықтың өткір сезімімен үйлесті, сондықтан неміс Қайта өркендеуінің көптеген жетістіктері портретпен байланысты. Образдың эмоционалдық фонын құру кезінде ерекше рөл пейзаж бен интерьерге тиесілі болды. Италия және Нидерландпен салыстырғанда неміс өнерінде реалистік үрдіс кеш көрініс тапты, бұл мемлекеттің тарихи дамуының ерекшелігімен байланысты болды. Германиядағы Қайта өркендеудің айтарлықтай жарқын өкілдерінің бірі ***Альбрехт. Дюрер*** (1471 — 1528) болды. Оны дарындылықтың титаникалық қарқыны сипаттайды: ол суретші, нақышшы, жазушы, математик, анатом, инженер. Бұл талапты адам екі рет Италияға, бір рет Нидерландыға барған және бүкіл Германияны аралап шыққан. Суретші нақышшы ретінде бастаған.

Ерекше шеберлікпен орындаған оның бірінші ірі жұмысы — ағаштан жасаған нақыштар сериясы. Бұл «Апокалипсис» (Иоанн Богословтың ақырзаман туралы сәуегейлігі) тақырыбына жасаған 15 бет. Ерекше көңіл аударарлығы «Апокалипсистің» төрт салт аттылары бейнеленген нақышы, олардың аяқтарының астында қашып келе жатқан түрлі сословие адамдары, оның ішінде – қала тұрғыны, шаруалар, тіпті император. Көлемі бойынша салыстырмалы түрде үлкен емес беттердің образдылығы монументтік қарқынға жетеді. Оларда Дюрер өзінің қарапайым емес уақытының күйзелісін, ақырзаманды күтіп отырған Еуропа үрейін нақты көрсеткен.

Дюрер тек ағашта ғана нақыш басқан жоқ, ол сонымен қатар техникасы бойынша күрделірек нақыштарды мыста да білімді өнер сүйгіштерге арнап басқан. 1513 — 1514 жылдар Дюрердің шығармашылығының биік шыңға көтерілген жылдары болды. Осы кезеңде ол өнер әлеміне «нақыштар шеберханасы» деген атпен енген үш графикалық бетті дүниеге әкелді. Мыстағы үш нақыш: «Рыцарь, Жын мен Өлім», «Әулие Иероним хужрада» және «Меланхолия» — Дюрердің көркем тәубесі, суретшінің өзі туралы және адам өмірінің мағынасы туралы ойларының нақтылы көрсетілуі. Дәстүрлі түрде «Рыцарь, Жын мен Өлім» деп атайтын нақышты Дюрердің өзі «Салт атты» деп атаған. Қаруланған жолаушы жарқабақтау орман баурайымен баяу келе жатыр. Рыцарьдың қатаң түріне қарамастан оның өңінде, осы персонажды Дон Кихотпен туыстастыратын, әпендінің қорғансыздығы бар. Көтерілген қорған салқын және қатал келбетті ашады. Рыцарьмен Өлім теңесті – өлік көтерем мәстек атқа мінген. Ол жолаушыға құм сағатты көрсетеді: оның өмірі санаулы. Соңынан, әлем-жәлем жотасымен аяқталған, шошқа басты Жын келе жатыр. Дюрердің рыцары — Жынның азғыруына және өлім сағатының жақын қалғанына қарамастан Көктегі бұршаққа (ол артқы көріністегі құзды аяқтап тұрған, қамал түрінде бейнеленген) асыққан христиан.

А. Дюрер.

Апокалипсистің төрт салт аттылары

Беттің тақырыбы ***«Әулие Иероним хужрада»*** — дәруіштің жеке оңаша орны. Иероним кең терезе арқылы құйылып тұрған қалыпты, шашыраңқы жарыққа толы аумақты хужраның түпкірінде салтанатты отыр. Қарапайым, бірақ жайлы орынның әрбір ұсақ-түйегіне шейін сүйспеншілікпен бейнеленген: құм сағат, кепкен асқабақ – төбеге ілінген, қажылыққа бара жатқан адамның құтысы, орындық астындағы туфли. Иеронимнның жолдасы арыстан ірі мейірімді мысық секілді, бейбіт қана ұйықтап жатқан иттің қасына еденге созыла жатыр.

«Меланхолия» — «нақыштар шеберханасының» ішіндегі ең сырлысы және Дюрердің сүйікті жұмыстарының бірі. Көне және ортағасырлық медицинада барлық ғұлама ақындар, заңгерлер және философтардың барлығы да –меланхолик еген ұғым қалыптасқан. Дюрер де өзін меланхоликпін деп санаған, бұл «нақыштар шеберханасының» үшіншісін суретшінің рухани автопортреті деп санауға мүмкіндік береді. Атақты «Меланхолия» Босх және Брейгельдің туындылары секілді символды және оқуға қиын туынды. Қолына цикуль ұстаған қанатты әйел терең ойға шомған, сыртқы ұстамдылығы ішкі қобалжуымен қарама-қарсы. Ортадағы аллегориялық фигура ортағасырлық ғылымның және алхимияның атрибуттармен қоршалған: көпқырлы дене, сфера, таразы, қоңырау, сүргі, құм сағат. Ұйықтап жатқан ит те нақышта меланхоликтік темпераменттің символы болып табылады. Дюрер еуропалық көркем суретшілердің алғашқыларының бірі болып өзін-өзі бейнелей бастаған. Өзінің алғашқы автопортретін ол он үш жасында салған. Сол уақыттан бастап суретші өзін біресе қалжыраған кіші шебер (1491-1492), біресе байсалды бозбала жігіт (1493), біресе жасанған кавалер, тағдыр тентегі (1498) деп көрсеткен. Дюрердің ең үздік автопортреті деп саналатыны 1500 жылы салынған суреті. Суретші әрқашан көрермендермен ашық, бірақ бұл кенепте ол өзі туралы ең бастысын баяндағысы келген. Шебер алдымен өздеріне жағымды болып қалған үштөрттік бұрып салудан бас тартты және өзін тура қарсы алдынан бейнеледі. Көрермен бірден онымен көзқарасымен кездеседі. Дюрердің кеңінен ашылған қой көзді, байсалды жас айқын келбеті. Дегенмен киімнің

аң терісінен жасалған жұрынын ашулана жұлмалап тұрған, ұзын саусақты әдемі қолының ишараты оның ішкі толқынысын білдіріп тұрады. Картинаның қара жиегіне алтынмен екі жазба шығарған – сол жағына күнін әне өзінің қолтаң- бамонограммасын қойған, ал оң жағына, соған симметриялы етіп, жазған жазбасы: «Мен, Альбрехт Дюрер, осылайша өзімді мәңгілік боямен салдым». Қасына жылын қайталап жазған (1500), бұдан оның көптеген замандастары «уақыттардың тоқтауын» күткен. Дюрердің өз автопортретін Христостың бейнесіне ұқсастыра беру батылдығы таңқалдырады. Дегенмен, Қайта өркендеу дәуіріндегі еуропалық үшін Христос олардың мұраты болатын, сондықтан әркім соған ұқсағысы келуге тиіс болатын. Дюрер өзін қарапайым христиан ретінде бейнелеген деуге болады. Оның автопортреті — өзінше өсиетнама.

Дюрер өз дәуірінде өнердің аса зор теоретигі болған, «Өлшеуге басшылық», «Адам денесінің пропорциясы туралы білім» трактаттарының авторы. Ол өмірлік әсерлер көркем образға айналуы тиіс заңдылықтарды шығаруға тырысты. Десек те, графикалық және көркем сурет жұмыстарында суретші жалпы заңдылыққа бағынбаған, керісінше жеке өзіне тән әсемдікті іздеген.

Неміс Қайта өркендеуінің соңғы айтарлықтай суретшісі ***Ганс Гольбейн кіші*** (1498 — 1543) болды. Ол сәндік-монументтік және білдектік көркем сурет, нақыш саласында жұмыс істеген. Оның әсіресе танымал ағаштағы нақыштар сериясы «Өлім салтанаты» («Өлім биі»). Оның айтарлықтай жарқын қабілеті портреттік жанрда танылды. Мінезді қабылдаудағы көрегендігі, сыртқы келбетті дәл бере білу Гольбейннің портреттерінде өткір аңғарылған сословиелік кескінді анықтай отырып үйлесім тапқан. Портреттік композициялар әрекетпен, портреті салынған адамның ақыл-ой құрылысын, мамандығын, әлеуметтік орнын сипаттайтын интерьер, натюрморт енгізуімен байытылған («Бургомистер Майер және оның жұбайының портреті»). Суретші өзінің шығармашылығының соңғы кезеңдерінде композициясы бойынша айтарлықтай қарапайым, бірақ орындалуы бойынша асқан шеберлікпен орындалған, салтанатты портреттер салады («Томас Мор портреті», 1527; «Сэр де Моретта портреті», 1534—1535, «Генриха VIII портреті», 1536; «Джейн Сеймур портреті», 1536; және т.б.). Гольбейн шығармашылығы ағылшын көркем суреттің портреттік мектебінің құрылуына әсерін тигізді.

А. Дюрер. Автопортрет (1498)

А. Дюрер. Автопортрет (1500)

Қайта өркендеу дәуірінде рухани мәдениет және өнер саласында жасалған ашылулар одан кейінгі ғасырлардағы еуропалық өнердің дамуы үшін үлкен мағынаға ие болды. Оларға деген қызығушылық қазіргі уақытта да сақталып келеді.

Сұрақтар мен тапсырмалар

1. Қайтаөркендеудәуіріндеөнердіңқандайтүрібастырөлдеболды?Неліктен?
2. Итальяндық Қайта өркендеу кезеңіне қысқаша сипаттама беріңіз.
3. Проторенессанс сурет өнеріне Джотто қандай жаңалық әкелді?
4. Ерте Қайта өркендеу дәуіріндегі сурет өнеріне тән негізгі қасиеттер қандай?
5. Сандро Ботичелли шығармашылығы туралы айтып беріңіз.
6. Жоғары Қайта өркендеу алпауыттарының шығармашылығын қысқаша сипаттаңыз.
7. Леонардо да Винчи өнер жаңалықтары туралы айтып беріңіз.
8. Өмірінің барысында Микеланджелоның шығармашылық қағидалары қалай өзгергенін талдаңыз.
9. Рафаэлоның сурет өнеріндегі ең бастысы не болды?
10. Рафаэль және Боттичеллидің сурет өнеріндегі мәнерлік ерекшеліктерін салыстырыңыз.
11. Итальяндық Қайта өркендеу кезеңінің архитектура жаңалықтары туралы айтып беріңіз. Қайта өркендеудің архитекторлары Көне заманның қандай жетістіктері қолданылды?
12. Тинторетто шығармашылығын қысқаша сипаттаңыз.
13. Солтүстік Қайта өркендеудің суретшілерінің шығармашылығын қысқаша баяндаңы.
14. Я. Ван Эйктің көркем суреттері флоренциялық суретшілердің шығармаларынан айырмашылығы неде?
15. А.Дюрерь шығармашылығын сипаттаңыз.
16. Испандық Қайта өркендеудің айырмашылық қырлары неде?
17. Қайта өркендеу дәуірінің қандай туындысы сізге бәрінен де үлкен әсер қалдырды? Өз таңауыңызды түсіндіріңіз.

Рефераттар тақырыптары

- Қайта өркендеу өнеріндегі адам образы.
- Қайтаөркендеудәуіріөнеріниізгілігі.
- Қайта өркендеу дәуіріндегі архитектура жаңалықтары.
- Жоғары Қайта өркендеу дәуірінің ғұламалары: Леонардо да Винчи, Рафаэль және Микеланджело.
- Леонардо да Винчи және Рафаэль көркем суреттеріндегі портреттер.
- Солтүстік Қайта өркендеу жаңалықтары.
- Хиеронимус Босх — мистикалық фантасмагория авторы.
- Питер Брейгель үлкенінің шығармашылығы.
- А.Дюрердің автопортреттеріндегі жеке тұлғаның эволюциясы.

XVII ҒАСЫРДАҒЫ БАТЫС ЕУРОПА ӨНЕРІ

Қайта өркендеу дәуірімен салыстырғанда XVII ғасыр өнері күрделірек, қарама-қайшылыққа толы. Қайта өркендеуге тән әлемді поэтикалық қабылдау бұзылдаы, үйлесімділік пен анықтылық идеалы қолжетімсіз болып көрінеді. Бірақ бұл арада, адам образы сол қалпында суретшінің басты назарында болып қала береді. XVII ғасырда Италия, Фландрия, Голландия, Испания, Франция да, өзіндік ерекшелігі тарихи дамудың шарты, сонымен қатар көркем дәстүрдің де шарты ретінде анықталған, үлкен ұлттық көркем сурет мектептерін шектеу процесі аяқталды. XVII ғасыр суретшілері көп ретте Қайта өркендеу дәуірінің жетістіктеріне сүйенді және өздерінің қызығушылығы ауқымын кеңейтті, бұл жанрлық формалардың әр алуандығына алып келді. Бейнелеу өнерінде, мифологиялық және библиялық жанрмен қатар, тұрмыстық жанр, пейзаж, портрет, натюрморт өзінше жеке орын алады. Әлеуметтік күштердің күрделі күресі идеялық-көркемдік ағымдардың әр алуандығын да тудырды. Өнер бірнеше ғасырлар бойы біртектес үлкен стиль аясында (романдық стиль, готика, Қайта өркендеу) дамыған алдыңғы тарихи кезеңдерге қарағанда XVII ғасыр екі үлкен стильді сипаттайды — барокко және классицизм.

Барокко — Еуропада XVI ғасыр- дың соңынан бастап XVIII ғасырдың ортасына дейін өнерде басымдыққа ие болған көркем стиль. Ол Италияда пайда болған және Ренесанс дәуірінен кейін басқа елдерде де таралды. Стильдің барокко атауы португалдық baroccо — «дұрыс емес форма маржаны» деген- нен шыққан; «кірпияз», «оғаш», «өзгермелі» мағынасындағы бұл сөз еуропа тілдеріне енді. Барокко өнері өмірдің әрекеттегі мәнін және кездейсоқ алапат күштердің күресіндегі мәнін ашады. Барокко стилі әлемнің шексіздігін және әр алуандығын білдірді. Барокко өнерінде адам, драмалық қақтығыстар- ды басынан өткеретін, күрделі тұлға ретінде қабылданады. Әлем қайтымсыз өзгерді. Барлық әдеттен тыс, тылсым дүниелер әдемі, тартымды бола баста- ды, ал анық және дұрыстары- көңілсіз және жабырқаңқы болып көріне бастады. Барокко ерекшелігі — алдыңғы дәуір- ге қарағанда көрермендермен айтарлықтай эмоционалды қарым-қатынас. Барокко өз алдына Орта ғасыр мен Қайта өркендеу проблемаларын біріктіру міндетін қойды: көрерменді бір мезетте көркем әрекетке қосу және әлемді оған қарсы қою. Мұндай міндетті шешу ең алдымен архитектурада жеңіл, бірақ ол көркем суретте де шешім табуы мүмкін. Мысалы, Веласкес өзінің «Мени» **картинасында бейнелеудің күрделі жүйесін түзейді.** Барокконың — ақсүйектер мен шіркеудің қуаттылығын асқақтатқан стильдің, ерекше қырлары — мерекелілік, салтанаттық, динамикалылық. Масштабтардың, түстің, жарық пен сәуленің батыл кереғарлығы, нақтылық пен қиял-ғажайыпты қосарластыру бакрокко өнеріне тән. Бірнеше өнердің бірыңғай жарасымдылықта бірігуі, архитектура, скульптура, көркем сурет және сәндік қолданбалы өнердің бірігуі де барокко өнеріне тән қасиет. Барокко архитектурасының өзіне тән сипаты: картина бетін қисық сызықты кескіні, күрделі кеңістіктік құрылым және эффект, архитектуралық массаның қимыл елесін келтіру, доғал форманы, жұптасқан бағаналарды және пилястрды, бүркемелейтін құрылыстарды жиі қолдану. Барокконың архитектуралық жарасымдылығы (ансамбль) үлкен қарқынмен, қисықсызықты форманың ағымдығымен, бай скульптуралық декормен, қоршаған кеңістікпен органикалық байланыспен ерекшеленді. Барокко дәуірінде қалалық және сарай-саябақтық ансамбль кең таралды (Римдегі Әулие Петр алаңы және т.б.). Бұл құрылыстардың салтанаты және ауқымын оларды аралап жүрген қозғалыс процесінде ғана өз деңгейінде бағалауға болатын еді. Бейнелеу өнерінде діни немесе мифологиялық тақырыптардағы сәндік композияциялар, интерьерді безендіруге арналған салтанатты портреттер басымдыққа ие болды. Скульптурада персонаждың портреттік келбетін беру дәлділігі бекітілді. Барокколық туындылар бірнеше көзқарастан шолу жасау мүмкіндігін болжаған. Өзінің шеткері көрсетілулерде барокко мистикаға, драмалық шиеленіске, формалар экспрессиясына келеді. Оларға асқақ шабыт тән, суретшілер ерлікті мадақтау немесе азаптану көрінісін бейнелеуді артық көрген.

Л.Лево. Сарайлық ансамбль Во-ле-Виконт

Классицизм (латын тілінен ***classicus*** — үлгілік) — XVII—XIX ғасырлардағы еуропалық өнердің көркем стилі, оның маңызды кескіні жоғарғы үлгі ретінде және Жоғарғы Қайта өркендеудің дәстүріне тірек ретінде көне өнерді аңсау болды. Классицизм Франциядa барлығынан да айқын көрінді. Классицизм өнері, идеал және шынайылықтың, сезім мен ақыл-ойдың, жеке тұлға мен әлеуметтік ортаның шиеленісіне қоғамның үйлесімді құрылуының идеяларын көрсетті. Классицизмнің көркем формаларына қатал ұйымдасқандық, жетілгендік, түсініктілік және үйлесімділік тән. Классицизм өнерінің негізінде рационалды бастау жатыр. Классицизм көзқарасына сәйкес реттелген, ақылға сай, үйлесімді нәрселер әсемдік болып табылады. Классицизм кейіпкерлері ұстамды және маңғаз. Бұл стильдегі архитектура үшін көне үлгілермен ескен ордерлік жүйе, нақтылық және діңмаңдайшаның, бағананың, мүсіннің, рельефтің қабырғасында ерекшеленіп тұратын, көлемдердің және жоспарлаудың геометриялық дұрыстығы тән. XVII ғасырдан XIX ғасырдың бірінші жартысы аралығында классицизм нормалары қалыптасты. Классицизмге лайық құрылған ансамбльдердің алғашқыларының бірі болғаны архитектор Луи Левоның (1612—1670) ***Во-ле-Виконт*** (1655 — 1661) сарай және саябағы. Жаңа стильдік нормалар ең алдымен ансамбльдің қисынды және қатал жоспарлауынан көрінді. Оның барлық бөліктері бойлық және көлбеу өстің бойына жинақталған. Мұндай орталықтандырылған композиция ансамбльдің тұла бойына көркем бірлік беріп тұр. Ғимарат жасанды аралда орналасқан.

Үйдің артына орналасқан кең ауқымды саябақта партерлік алаңдар, бассейнде р және каналдар, баспалдақтар бар. Сады дворца Во-ле- Виконт сарайының бақтары, оның құрылуына бақшашы Андре Ленотр қатысқан, францияның тұрақты саябақтарының алғашқы үлгісі болды. Лево және Ленотр, сарайды безендіру кезінде олармен серіктес болған көркем суретші Шарль Лебрен, кейін XVII ғасырдың ірі сарайлық ансамблі Версальдың бой көтеруіне жұмыс жасаған. Классицизмнің гүлденуі кезеңіне Луврдың шығыс фасады да жатады —Тюиль- ри және Лувр сарайларын жалғастырушы ғимарат. Фасад ұзындығы ұзақ (173 м), орталық және бүйіржақ ризалиттерді ерекшелеумен (фасад сызығынан шығыңқы), сонымен қатар, коринфтік ордердің екі қабатты баға-

налары тыныштық тапқан, қуатты іргесінің есебінен құрылған. Ризалиттер сәнмаңдайшасы үшбұрышты фронтонмен аяқталады. Фронтонның ішкі алаңы скульптуралық декорға ие. Көне заманғы ғибадатханаларды соғу заңдылығы XVII ғасыр құрылысында қайта жанданды. Классицизмнің қала құрылысы саласындағы жаңалықтары да қызықты. Архитектор Ж.Ардуэн-Мансар Парижде екі алаңның жобасын жасады: Ұлы Людовик алаңы (кейін Вандомская алаңы) және Жеңіс алаңы. Классицизм мен барокко дәстүрлері түйіскен, архитектураның керемет жауһары Версальдағы сарай-саябақтық ансамбль болды –француз корольдігінің резиденциясы (XVII ғасырдың екінші жартысы). Классицизмдік сурет өнерінде сюжетті логикалық аяқтау, түсінікті салмақты композиция, жарық көлеңкелері арқылы көлемді анық беру, локал түстерді пайдалану маңызды мәнге ие болды (Н.Пуссен, К.Лоррен). Пейзаждағы планды айыру түс көмегімен көрсетілді: алдыңғы план міндетті түрде қоңыр, орталық план жасыл, ал алыс план көгілдір болуы қажет.

* *
*

Көбінесе бароккоға және классицизмге тән қасиеттер, қарама-қайшылық тудыра отырып, бір мемлекеттің өнерінде және тіпті бір суретшінің шығармашылығында шырмалып жатады. Барокко және классицизммен қатар XVII ғасырдың бейнелеу өнерінде өмірді реалистік бейнелеу де көрініс тапқан. Оның пайда болуы түрлі ұлттық мекптептерде де және сондайақ жекелеген шеберлерде де әр алуан және жарқын көрініс тапқан (Караваджо, Веласкес, Рембрандт, Хальс, Вермер Дельфтский). XVII ғасырда Италияның, Фландрияның, Голландияның, Испанияның және францияның ұлттық көркем мектептері аса биік шығармашылық нәтижеге жетті.

ИТАЛИЯ ӨНЕРІ

Барокко стилінің құрылуы католоцизм мен феодалдық рекцияның артуымен байланысты, бұл стильдің аса ірі орталықтарының бірі, жоғарыда айтқанымыздай, Италия болды. Шіркеу өнерді өз мақсаттарына қарай пайдалануға ұмтылды: халықты билік алдында бас июге сендіру, өзінің асқан әсемдігімен таңқалдыруға, әулиелердің ерліктер және азаптарымен еліктетуге. Барокко шеберлерінің үлкен көлемге, күрделі формаларға, асқан эмоционалдыққа ұмтылуы осымен түсіндіріледі.

Италиядағы барокко стилінің ірі өкілі ***Джованни Лоренцо Бернини*** (1598—1680) болды. Оның қабілетінің диапазоны өте үлкен — архитектор, мүсінші, суретшіден, театр комедиографы және қоюшысына дейін. Әулие Петр соборының алдындағы алаң айбынды (1656—1657): Бернини кеңістікті толтырмайды, оның құрылымын ерекшелейді – архитектор үшін теңдесіз міндет. Әулие Петр соборымен бірыңғай ансамблді ұстынтізбек құрайды – Бернини шығармашылығының апофенозы. Аспанға қалықтап тұрған күмбез формасымен үйлесе келе ол алаңғы дөңес форма беріп тұрады. Ұстынтізбектің екі жартылай иірімдері екі қол секілді жайылып тұр – осылайша Шіркеу барлық адам баласын өз құшағына алады. Үлкен үйлесімділікті елестету қиын. Сонымен қатар Бернини ұстынтіз- бекті әрлеп тұрған көптеген мүсін- дердің авторы. Ол мүсінші ретінде де көптеген жетістіктерге қол жеткізген. Оның сүйікті материалы – мәрмәр, айтарлықтай қатты тас шебердің қолында балауыз секілді жұмсарып, форманы керемет сәуле мен көлеңкелі модельдеуге қолжеткізуге мүмкіндік берген. Бернини портреттері («Кардинал Шипионе Боргезе», 1632; «Папа Иннокентий X», 1647), христиандық («Давид», 1623) және көнелік сюжеттерге құрылған («Прозерпинаны ұрлау», «Аполлон және Дафна», 1622— 1625) композициялары, мүсіндері, рельефтері, Әулие Петр соборындағы кафедра (1620—1670) және т.б.

Мехрабтық топ ***«Әулие Терезаның желігуі»*** (1645—1652, Римдегі Санта-Мария делла Виттория шіркеуі) барокколық мүсін өнерінің эталонына айналды. Терезаға періште келіп, оның жүрегіне алтын садақ қадайды, ол бір мезетте азап пен қуанышты да сезіне отырып жұлқынады. Оның денесі киімдерінің қыртысында жоғалады. Композиция терең қуысқа орналасқан және көлеңкеде тұр, оны ол жерден жарық суырып алып шығып тұр. Қарама-қарсы сәуле мен көлеңкелі бастауы түрлі түсті мәрмәрді және апталған алтынды қолданумен жетілдіріледі. Бернини сәндік мүсін шебері ретінде де танылған. Оның жұмыстары Римдағы үш фонтанды көріктендіріп тұр, оның ішінде «Төрт өзен» фонтаны (1647—1652), Әулие Періштенің сарайына бастайтын көпір (1670), оның жақтаушыларының бірнеше мазарлары және т.б. XVII ғасырдағы итальяндық өнердегі реалистік бағыт Микеланджело Меризи да Караваджо ***(1573—1610) шығармашылығында айтарлықтай толық өрнек тапты.*** Шебердің ертедегі жұмыстары «Ауру Вакх», «Жеміс салынған себет ұстаған бала», «Кесіртке шаққан бала», «Вакх» — бұл өмірге жіті қарау, әрбір ұсақ-түйектің өзінің құндылығын түсіну. Суретші натюрморт жанрының дамуына көп күш салған, гүл және жеміс-жидектер бейнеленген композициялар салған. Караваджо алғашқылардың бірі болып, көшедегі балаларды, кішкене дүңгіршіктерге келушілерді және басқа да қарапайым халық өкілдерін бейнелей отырып, тұрмыстық жанрға көңіл бөлген. Осындай картиналар қатарына ***«Лютня ұстаған бозбала»*** (1595) картинасы жатады. Қараңғы фонда беліне дейін бейнеленген жас музыканттың айқын жарықтанған сұлбасы ерекшеленіп тұрады. Суретші форманың сәуле және көлеңкелі үлгілеуін шебер меңгерген, беттің нәзік әлпетін, үстел үстінде жатқан заттардың бейнесін дәл береді. Барокконың маньеризмінің көркемдігіне және көтеріңкі сарынына ол күнделікті сұлулық пен табиғилықты қарсы қоюға тырысады. Композицияның тұтастығы мен тұйықтығы, монументтілігі және діни сюжеттердің мағыналылығы («Матфей апостолдың бейімділігі», «Апостол Петрдың құшағы», «Апостол Павелдің үндеуі», «Табытқа салу қалпы», «Успение Марии») Караваджоны Қайта өркендеу шеберлерімен жақындатады.

Караваджо. Лютня ұстаған бозбала

Қарама-қарсы сәуле мен көлеңкені қабылдау – Караваджо шығармашылығына тән сипат. Караваджо туындыларындағы өткір жарық көзі ең маңыздысын қамтиды: мысалы, Әулие Петрдің фигурасы, Христостың үстел айналасында отырған адамдарды немесе жоқталушы Марияны («Успение Марии», 1605 — 1606) шақырып тұрған бет бейнесі, олардың арасында Матфей де отыр («Апостол Матфейдің бейімділігі», 1596-1601), ол Иисус дәл соны таңдағанына қатты толқыған. Суретшіге тән тұрмыстықты және асқақтықты қарама-қарсы қоюшылық жаңа сезімді тудырып және көрермендерін таңқалдыруда. Картинадан картинаға Караваджоның образдарының трагикалық күші арта түседі. Суретші «Успение Марии» композициясында үлкен эмоционалдылыққа қол жеткізеді. Қайтыс болғанның ложасын қоршап тұрған Христостың шәкірттерінің беттері, дене тұрысы және ишараты шынайы қайғыны көрсетеді. Мұндағылардың барлығы өмірдің трагедиялылығын, өмірдің өліммен аяқталатынын сезінуге бағынышты. Италияда, «караваджошылар» деген атау алған, Караваджоның ізін басушы- лар көптеп табылды. Сонымен қатар суретшінің еуропа өнеріндегі реализмнің дамуына да әсері айтарлықтай болды.

ФЛАНДРИЯ ӨНЕРІ

Италиядағы секілді Фландрияда да барокко басым бағыт болды, дегенмен фламандтық барокко итальяндықтан айтарлықтай ерекшеленеді: фламандтықтар туындылары әлемнің бояулы байлығын, адамның апаттық қуаттылығын сезінумен, табиғаттың молшылығына таңқалумен толыққан. Фламандтық суретшілер тұрмыстық жанрды дамытты, онда ақиқатқа өткір сыни қатынас, нидерландтық халықтың өмірі көрініс тапты. Натюрморт XVII ғасырда жеке жанр ретінде толықтай бекіді. Онда, XV ғасырдың өзінде нидерландтық «бұйымдар көркем суретінде» туындаған, материалдық әлемге қызығушылық бейнеленді. Жер бетіндегі тұрмыстың сұлулығын, жер өнімінің және теңіздің байлығын асқақтататын Фламандтық натюрморттар жайнақы әрі сәндік. Көлемі жағынан ірі, колориті бойынша ашық түсті кенептер фламандтық ақсүйектердің кең сарайларының әшекейі қызметін атқарды. Барокко аясында Италияға қарағанда Фландрияда реалистік әлпет даму алды. Фламандтық суретшілер Рубенс, Ван Дейк, Йорданс, Снейдерс табиғаттың материалдық сұлулығын, күшті, жігерлі, денсаулығы мықты адамның образын бейнеледі. Фламандтық барокконың гүлдену кезеңі XVII ғасырдың бірінші жартысына дәл келеді. Фламандтық көркем сурет мектебінің басшысы ***Питер Пауль Рубенс болды*** (1577 —1640). Оның шығармашлығында барокко стилінің ұлттық нұсқасы және реалистік әлпет көрініс тапқан. Әр алуан дарынды, керемет сауатты Рубенс суретші, кескінші, архитектор-декоратор, таетарландырылған көріністерді рәсімдеуші, талантты дипломат және ғалым болған. Ол Мантуя, Мадрид, Париж және Лондонның княздық және корольдік сарайларларында құрмет пен сыйға ие болған. Рубенс мифологиялық және библи- ялық тақырыптарға портреттер мен картиналар салған, шіркеулерге жазбалар жазған, салатанатты шараларға байланысты сарайлар мен алаңдарды безендірген. Ол, көбінесе композицияның тек эскизін ғана салып, тек соңғы мезетте ғана оны қылқаламмен жүріп өте отырып, негізінен өзінің шәкірттерімен жұмыс істеген. Оның көптеген картиналары қауырт динамикаға, колориялық байлыққа, өмірге ынтызалыққа толы.Рубенстің шығармашылық жолының үш кезеңін ерекшелеп көрсетеді: ерте - 1620 жылға дейінгі, толысқан — 1620—1630 жылдар және кейінгі — оның өмірінің соңғы онжылдығы. Ерте кезеңде Рубенсон барокколық стилистиканы Караваджо суреттерінің призмасы арқылы қабылдаған. «Кресттің көтерілуі», «Крестті түсіру» картиналарында суретші фигуралардың жылдам қырын таңдайды, жарық және көлеңкенің таңбалары олар форманы ғана беріп қана қоятындай емес, сонымен қатар қауіптену сезімін беретіндей етіп орналасқан. Композиция ішіндегі персонаждардың өзара әрекеті, олардан жауап ретіндегі эмоцияны күтетін, көрермендермен өзара әрекеттесумен толысады. Картинаның кеңістігі шексіз әлемнің бөлшегі секілді.

Суретшінің шығармашылығының толысқан кезеңі Франциядағы Люксембург сарайы үшін салынған (1622—1625) «Мария Медичидің өмірі» картиналар циклынан басталады. Картиналары театрлы, аллегориялы, жазу мәнері мәнерлі, қысымсыз еркін.

«Персей және Андромеда» (1620 — 1621) картинасында жер мен судың, ержүректілік пен нәзіктіктің қарама-қайшылығы ерекше көрініс береді. Картина сюжеті теңіз айдаһарын жеңген Персей, құбыжыққа құрбандыққа берілуі тиіс болған, құзға таңылған Андромедаға келетін көне аңыздың тцура сол мезетін бейнелейді. Керемет жалтыраған жауынгерлік сауыт киген Персей қуана дірілдеген Андромедаға жақындап келіп, оның қолын ұстайды. Андромеданың жалаңаш денесі жеңіл шұғыламен қоршалған. Алтындаған-балды сәуле жиек ұяң нәзіктіктің сезімталдығын береді, мөлтілдеген жанары, бетінің ұшының жеңіл қызаруы, мақпалдай терісі тамаша бейнеленген.

Рубенс барокконың керемет жасампаздық күшін көрсетеді. Бұл стильдің барлық басты сипаттар: парасаттылықтан сезімнің артықтылығы, формалар динамизмі және сәндік бастаудың салтанат құруы – оның шығармашылығының негізін құрайды. Рубенстің композициялық тәсілдері, оның картиналараның бояулары қарапайым барокколық картиналар үшін эталон болып табылады. Оның портреттері, әсіресе әйелдердің портреттері, ғажайып керемет. Тамаша техника суретшіге ақшыл терінің шұғыласын, шаштарының жылтыры мен жібектігін, салтанатты формасын еруге мүмкіндік береді. Кейінгі кезеңдердегі портреттері арасынан суретшінің екінші әйелі Елена Фоурменнің – балалармен және жалаңаш иығына тонмен жабылған («Тон») бейнесі ерекшеленіп көрсетіледі. Рубенстің әйелінің ерекшелігі «Андромеда» және «Вирсавия» картиналарынан танылады.

Шарап құдайы Вакханың мәртебесіне өткізілген мерекені бейнелеген «Вакханалии» картинасында Рубенс, мифологиялық образдарды табиғи апаттық бастаулардың, құнарлылықтың және өмірге құштарлықтың тасымалдаушылары ретінде көрсетеді. «Вакх», «Вакх және Ариадна» кенебі театрлық-тілдік және карнавалдық бастауды нақты көрсетеді. Рубенстің кейінгі жұмыстарында табиғаттың айбындылығы тақырыбы туындайды («Лакендегі ферма», «Суат»). Суретші хрестиандық мерекелердің халықтық сұраплды керемет көрсетеді («Кермесса» «Шаруалар биі»). Рубенстің образдары ерекше, қуатқа және рухани күшке толы. Оның шығармашылығы батыс-еуропа сурет өнерінің дамуына әсер етті. Рубенстің кіші замандасы және оның талантты шәкірті ***Антонис Ван Дейк*** (1599—1641) болды, ол салатанатты портреттердің керемет авторы ретінде танылды. Ол көп ретте Италияда, Англияда жұмыс істеді және реалистік портреттің ерекше типін тудырды. Суретші бет әлпетке және қолдың ишарасына көп көңіл бөлді. Оның кейіпкерлері — мұң қонған немесе арманшыл бет келбеті келісімді ақсүйектер. Олар әсем, сенімді, интеллектуалды. Ван Дейктің айтарлықтай маңызды туындылары — «Ер адам портреті» (1620-шы жылдар), Мария Луиза де Тассис (l627 —1632), ағылшын королі Карла I (1635), Корнелис ван дер Пест (1621) портреттері, автопортреттер.

«Ер адам портретінде» психологиялық мінез-құлық ыстық көзқарас, әңгімелесіп отырған адамға қаратылған секілді болып тұрған қолдарының экспресивті ишарат арқылы беріледі. Мария Луиза де Тассис портретінде сұлудың бет әлпеті қуланған көзқараспен жанданған,салтанаттыкиімәсемдіктіжәне жас келіншектің кербездігін білдіреді. Өмірінің соңғы он жылында Ван Дейк Англияда Карл I сарайында өткіз- ген. Мұнда ол корольдің өзінің көптеген портреттерінен басқа корольдің отбасының, көбінесе кербездіктің астарына ішкі жан дүниесінің бостығын жасырып жүрген, жылтыраған сарай ақсүйектерінің портреттерін салды. Картиналардың композициясы күрделене, сәнді, бояуы гаммасы – салқын көгілдір-күміс түсті бола бастады. Тапсырыстардың көп болуы Ван Дейктің өзінің шәкірттерінің көмегіне жүгінуіне алып келді.

«Карла I портретінде» дәстүрлі сарай маңы схемасы сақталмаған. Ван Дейк корольді пейзаж фонында аңшылық киіммен бейнеледі. Карл I ойланған, көрермендерге қарап, сыпайы-еркін қалыпта тұр. Төмен горизонт әсем фигураға маңыздылық беріп тұр. Корольдің қажыған әлпетінің интеллектуалдық нақтылығы атты байлап жатқан бозбаланың аңқылдаған ажарымен қарама-қайшылықта алыстырумен атап көрсетілген. Сонымен қатар, образдың көркеу суретшіге, тәкаппар, жеңіл ойлы, мінез күшінен айрылған, мемлекет қайраткерін дәл сипаттауға кедергі болмады. Картинаның әсемдігін көбіне қоңырқай-күміс бояу анықтады. Ван Дейк ағылшын ақсүйектерінің балаларының портреттері ерекше салды. Суретші олардың сүйкімділігін, күлкілі тәкаппарлығын сүйіспеншілікпен берді («Филадельфия және Елизавет Уортон портреті», «Джордж және Фрэнсис Вильерстер», «Карла I бес баласы» және т.б.). Ван Дейк әзірлеген арситокарт- тық портрет типі ағылшын және еуро- палық портреттік сурет өнерінің одан әрі дамуына айтарлықтай әсер етті. ***Якоб Йордане*** (1593 — 1678) мехра- бтық образдарды, мифологиялық тақырыптағы картиналар салды, дегенмен жанрлық түрде сипаттады. Суретші халықтық типтің галереясын жасады. Өз кейіпкерлерін Йорданс ауылдардан және қаланың қолөнершілер кварталдарынан тауып отырды. Ол олардан денсаулқыты, күш-қуатты және өмірге қанағаттанушылықты сезінді. Олар қарапайым және сезімді білдіруде сұрапыл табиғилыққа толы, өздерінің құштарлықтарына және ынтызарлығына тоқтаусыз. Суретші олардың дөрекі бет әлпеттерін, ірі фигураларын, өздеріне тән мінез-құлықтарын және әдет-ғұрыптарын суреттеді. Йорданс ескі нидерландтық көркем сурет өнерінің реалистік дәстүрімен байланысты болды. Ол Рубенстің көмекшісі болды, одан өмірді керемет сезінуді, қоршаған табиғатқа сүйіспеншілікті және эмоционалдылықты қабылдады. Йорданс Караваджодан композицияның ірі фигураларын және жарық және көлеңкеліліктің қарама-қарсылығын алды.

Дегенмен де Йордане өзінің жеке стилін жасап шықты. Кейде суретші өзінің картиналары- ның сюжетін мақал-мәтелдерден, мысалдардан алды. Сюжет картины ***«Сатир шаруаның үйінде қонақта»*** (1620) картинасының сюжеті Эзоп мысалына негізделген, бірақ заманауи халықтық рухта қайта, фламандтық өнер дәстүрінде өңделген. Суретші шаруаның орман мифологиялық тұрғыны сатирмен достығы туралы нақты болған оқиға ретінде айтады. Сатир образы Йордан үшін қарапайым халық образы секілді сондай шынайы, анық. Картина бояуын көк, қоңырқай-сары, қызыл бояулар құрайды. Йорданс шығармашылығының өзін-

дік ерекшелігі буржуазияның семіз, менменшіл өкілдерінің портреттерінде де және үлкен жанрлық ірі фигуралы композициялардан да көрінеді. Суретшінің айтарлықтай сипатты туындысына жататындары ***«Бұршақ королі мерекесі»*** (1638). Картина сюжеті – үстел басындағы отбасылық той. Сайқымазақтың тәжімен аяқталған, отбасының үлкен мүшесі саулық тілей отырып бокалын көтереді. Барлық қоршағандар ұстанымсыз сауыққа беріледі. Қимыл көрермендерді көңілді тойға тарта отырып, жиектемеден шығып кетердей. Форма жарықтың баяу ғана жартылай жарық көлеңкеге ауысуымен салынған, бұл әр алуан фактуралар натураның сәндік сапасын анықтайды. Мол сыйлық анық таңбамен орталық фонда ерекшеленіп тұрады. Масштабта асыра көрсетілген заттарға өзгеше өмірлік күш берілген секілді көрінеді («Аққумен натюрморт»). Бояулар және формалары көкжиекті аймалап және Фландрияның молшылығын асқақтатып тұр («Жеміс-жидек дүңгіршегі», «Ет дүңгіршегі»). Гүл массасының біркелкілігі, үстелдердің және дүңгіршек жанындағы үстелдердің нақты көлбеулігі композицияның тұтастығын, монументтілігі сезімін тудырады. Снейдерс өз заманында Рубенстің досы болған, соның арқасында өзінің суретшілік шеберлігін дамытты. Снейдерстің картиналарында кездесетін адам фигураларын, әдетте, басқа да суретшілер салған, оныңішінде Рубенс және Ван Дейк.

ГОЛЛАНДИЯ ӨНЕРІ

Солтүстік Нидерланды испон монархиясынан жеңісінен кейін Голландияны ең үлкен түкпірінің атымен атай бастаы. Голландық сәулетті амыту жолдары жаңа қоғамық салтымен және ерекшелен- ген табиғи жағайларымен анықталған. Йорданстыңересекшеберлігіушінқажетті. Рубенс пен Ван Дейктің қайтыс болуынанкейінЙорданскөркемөнерініңфламандықмектебініңбасшысыболыпқалды.

Франс Снейдерс **(1579—1657) «аңшылық сценалар» мен табиғат тартуынан монументалды сәнік натюрморттың ірі щеберлігі болы. Оның натюрморттары – бұл әртүрлі тағамарының әдеттен тыс молшылығы. Кенептің барлық кеңістігін шырынды көкністер, жемістер, өлтірілген құстар, бұғылар, қабандар, теңіз және өзен балықтары толтырады. Заттар таудай үйілген, бір-бірін қаптайы, үстелдерен салбырап, еенге түседі. Контрастылы түстер үйлесімі, елің үскен бөлігін басуға қорқытатын, теңізбен тұрақты күресі мықты гиротехникалық құрылымарының пайда болуын шақыртты: бөгеттер мен дамбалар, шлюздар мен арықтар. Үлкен қалаларың бейнесі ғимараттарың өзгеше түрлерінен, су мен шөптердің молылығынан ерекше бейнелі болды.** XVII ғ. Екінші жартысында сәулетте классицизм таратылымын алды. Осы стильдің голландық нұсқауы жаңдық пен қағырлығымен ерекшеленді. Голландияда қарастырылған кезеңінде өнердің жетекші түрі кескіндеме болды. Осында ірі щеберліктер мен олардың ізбасарларын біріктіретін, бірнеше өнерлі мектептері құрастырылды: Франс Хальс – Гарлемде, Рембрандт — Амстердамда, Фабрициус пен Вермер — Дельфте. Буржуазиялық қоғамның дәмдері голландиялық өнердің дамыту жолдарын алдын-ала анықтады. Суретші тұтастай нарық сұранымдарының байланысында болды. Кескіндеменің екпінді дамуы тек қана өз үйлерін олармен әдемілейтін, суреттерге сұранымдарымен ғана емес, сонымен бірге оларға тауар ретінде көріністпен де сұранымдары болды. Егер де дарынды суретші Хальс пен Рембрандтқа ұқсас, шығармашылық мәселелерінде өзінің тәуелсіздігін қорғаса, онда ол оңашаланып, қажеттілік пен жалғыздықта бітті. Голландиялық суретшілері үшін бейнелеудің басты объектісі қоршаған ақиқаты болды. Өмірдің ең түрлілі жақтарына жүгінуі шынайы тененцияларын бекітуіне әкелді, кескіндемедегі жетекші орынды жанр, портрет, пейзаж ээне натюрморт болды. Нақты бір жанрінде әр суретшінің мамандандырылуы оның щеберлігінің ұшталғанына себепті болды. Голландық суретшілерінің ең ірілері ғана пейзаждарды да, натюрорттарды да салды, әртүрлі жанрлерде жұмыс істеді. Әр жанрда өзінің ең сүйікті тақырыптары болды. Осылай, мысалы, пейзаж салушылардың арасында ай жарығымен пейзаждар немесе қыс пейзаждарын, дүң ормандар немесе жазық жерлерінің түрлерін ұнататын көркем өнер салушылары мен марини сттер болды; натюрморттарда мамандандырылғандар арасында – «таңғы ас», «десерт», «дүкенер» және т.б. щеберлері. Нақты осындай тар маманықтары немесе осы суретшілердің суреттерінің шағын көлемерінен шағын голландықтар деп атағаны мүмкін. Голландық реалистік портретінің негізін қалаушы Франс Хальс (1580 – 1666) болды. Батыл жаңашыр, ол оған дейін құрылған XVI ғ. Портреттерінің канондарын бұзды. Оны салтанатты кәстөмде және айбарлы-салтанатты қалыптағы өзінің қоғамдық жағдайына сәйкес бейнеленген ақсүйек емес, барлық өзінің мәнінде, өзгешілігіндегі адам қызықтырды. Хальстың портреттерінде қоғамның барлық қабаттары бейнеленген: бюргерлер, офицерлер, өолөнерші, шаруашылар. Хальс өз батырларын қоспасыз бейнеледі. Ол нақты өмір жағдайындағы, әрекеттегі портреттелгендерді сала отырып, сюжеттік элементтерін енгізіп, портреттік жанрдің щеңберлерін кеңейтті. Суретші, нақты ұсталған ымау, қимылдарын, қалыптарына акцент ете отырып, өз модельдер сипаттарының өмірщеңдігі мен эмоциялық күштеріне жетті. Хальсқа кең әйгілігін атқыштар ротасы Св. Адриан мен Св. Георгий атқыштар ротасы офицерлерінің топтық портреттері ие болды. Мысқыл түрімен көңілерімен шаттарын офицерлердің әлпеттері мен мінездері бойынша бірлестіреді. Осын-

да, басты батырлары жоқ, барлық қатысушылар – тең құқылы қатысушылар. Хальс – күлкі мен жұқпалы жимыюының көркемөнер салушы. Суретші жарқылдаған шаттықтарымен ала балаларың, кабактарың келушілері, жай халықтар өкілдерінің беттерін жандандырады. Оның кейіпкерлері өзінде тұйықталмайды, олар қараушыларға қарау мен қимылдарын айналдырады. Еркін тынысымен «Сығанның» бейнесі желпілді (1630). Ол жас әйелдің тәуелсідігімен, көздің албыт көзқарасымен, еліктіргіш күлкісімен, үлпілдек шашатарының әкиегіне бастың асқақ ұстауымен сүйсінеді. Сыған салынған түріндегі жылжы- малы жарық сәулелері, бұлттар бейнені өмірдің ықыласпен толықтырады. Ер- кін көркем әлпеті осы портретті бөле отырып, оны Хальстың ең үздік шғармаларының бірі етіп жасайды. Еркіндікті жақсы көретін сыған бейнесінің сипаты күші бойынша, портреттің көркемдік жетістігі өз уақытын алдын-алады және батыс еуропалық көркемін дамытуының жаңа жолдарын салады. Хальстың портреттері бейнелер мен тақырыптары бойынша әртүрлі, бірақ портреттердің жалпы ерекшеліктері біріктіреді: болмыстың бірқалыптығы, өмірге құштарлығы. Суретшінің кешіктірілген әлпеті аса ұстымды болады. Оның өмірщеңдік портреттері сәндіде емес, және ол паң кемпірлер мен шалдарды, менменшіл жас адамдард бейнелейді («Жас еркектің портреті», «Хармельдегі қайырымдылық үйінің регентши» және т.б.). Хальс кедейлікте қайтыс болды. Рембрандт Харменс ван шығармашылығы (1606-1669) – әлемдік көркемі төбесінің бірі. Рембрандт бейнелі білдірулер амалдары ретінде сәуле мен көлеңкенің үйлесімділігінің жаңа мүмкінідктерін ашады: ол тек қана көлем мен түрін бейнелемейді, ол суреттерге эмоциялық үндестілігін береді. 1631 ж., суретші Амстердамға көшкенде, Рембрандтқа әйгілікті әкелген, оның шаруашылық жолына он жылдық кезеңі басталады. Шығармағышылқтар қымбат сатылады, щеберлігінде оқушылар толық. 1634 ж. Рембрант әйел ғылып, бай ақсүйекті Саския ван Эйленбурхты алады. Осы уақытта суретші көптеген тапсырысты портреттерді салады, бірақ ең қызықты автосуреттер мен Саскийдің бейнесі болып табылады. «Саскиямен тізедегі автосуретінде» тұрмыстың долы қуанышында (1636) зерттеушілер итальяндық барокноның әсерін көреді. Жұбайлар өмірмен шаттықтап, тойлап отыр. Олар мерекелік костюмдарында киілген, олардың қуанышты беттері қараушыларға жүгілген. Рембранттың күлкісінде, шараппен бокалды жоғары ұстаған қолдың қимылында бірнеде өресел бар. Ол қараушыларды тойлауға шақыратындай отыр. Суреттің қаныққан бейнесі, түсті және сәуле мен көлеңкенің үйлесімділік нюанстарының байлылығы жаппай жайраңдау ахуалын құрайды. Суреттің барлық кңістігі алтын жйнауының ауысуымен толтырылған. **1630-жылдары Рембрандтың інжіл және мифологиялық тақырыптарында суреттері арасында («Авраамның тасаттығы», «Христостың әуесқойлығы» циклі, «Самсонның қарығуы», «Ганимедті ұрлауы») «Даная» бөлінеді, ол осы сюжетке бүкіләлемге әйгілі щеңберлердің әйгілі суреттерінің параллельін ұсынады (бірінші кезекте Тициана мен Рубенс). Рембрант Даная ның сезімдерінің күрделі гаммасын көрсетеді, осыны әкесі, оның ұлы оны өлтіретінін, болжамдары бойынша біле отырып, жер асты мұнарасын жасасты. Зевс Даная әкесін қуландыры және алтын жаңбыр түрінде келді. Кейіпкер біліп тануынан қуанышы шатты, жаңа оқиғаларға ашық.** Шаруашылық толуы кезеңіне түсе отырып, Ресбрандт көлемдері бойынша жойқын «Түнгі барлау» құрады (1642). Бұл Баннинг Кок капитанының атқыштар ротасының топтық портреті. Осы жұмыста Рембрандт әртүрлі кеңістіктерді қосуға тырысады, әртүрлі көзқарастарын, көңілдің, мінездердің, әрекеттердің көптегендігін көрсетеді. Композицияның бүтінділігі осындаймен жетіледі: орталық тобы мен сол жақтан тобын солдан оңға жүгіретін, не қыздың, не ергежейлінің оғаш пішінімен байланыстырады. Замандастарда сурет көптеген даулар мен талқылауларын шақыртты.

«Түнгі барлау» жұмысын аяқтау уақытымен щебердің өмірінде күрделі ауырпалығы келеді: Саскийдің қайтыс болуынан кейін оның туыстары суретшіге дұшпанды қарайды – және жоғары ақсүйектердің щеңберіне ол үшін есік жабық болды. Рембрандт аз тапсырыстарды ала бастайды, өмірдің тұйықталған қалпы-

сын жүргізеді. Ол әйгілі «Қасиетті отбасы» (1645), «Қираған үйіндімен пейзаж» (1650), «Диірменмен пейзаж» салды. 1650ж. суретшінің соңғы, өмірінің ең қайғылы кезеңі басталды. 1656 ж. ол қарыздарды төлемегені үшін банкротқа ұшырайды, кейін оның ең жақсы көрсетін ұлы Титус және екінші әйелі, жанқияр көмекшісі Хендрикье Стоффель қайтыс болады. Шекті драматикалық қарбаластығы жағдайында өмірдің соңғы он жыл аралығында Рембрандт өзінің шығармашылығының ең жақсысын құрайды: «Иосифтің ұлдарына бата берген Иаков», «Апостол Петрдің бас тартуы», «Артаксеркс, Аман және Эсфирь», «Юлий Цивилистің қастандығы», «Давид Саулдың алдында», Ян Сикстің портреті, «Синдики» - шұға жасаушылар цехі ағасының топтық портреттері, автопортреттер. Бейнелердің терең жігерлілігі, ішінен жанғн гүлдерінде дыбыстауының эмоциялық қанығы шектеулігі осы кенептер үшін сипатты. Артта қалған жүкті өзінде арқалаған, ойға берілген кәрі адам – Рембрандтың көркеміндегі ең жан толғандыратын бейнелердің бірі болды («Қызылдағы шалдың портреті», «Кәрі әйелдің портреті» және т.б.). суретшінің көркенілі қорытындысы мен оның шаруашылық іздестірулердің эпилогы «Адасқан ұлтың қайту» кенепі болды (1663, Эрмитаж). Шығармашылық әкенің махаббаты мен кешіруінің христиандық пікірін білдіреді. Суреттің сюжеті евангельдік нақылымен келтірілген. Туған үйдің табалдырығында әкесң мен әлем бойынша қаңғырған ұлы кездесті. Қаңғыбастың киімін көркемдей отырып, Рембрандт ұлымен өткен ауыр жолын көрсетті. Қаңғырбас ұлының азабына ниет білдіре отырып, осы арқасын ұзақ қарауға болады. Кеңістіңтің тереңдігі бірінші жоспарынан бастап, түсті бейнелердің кезекті әлсіздеуімен беріледі. Осылай, кешіру сценасы куәгерлерінің бейнелері ақырындап күңгіртте ықпалға түсе бастайды. Суретте бастысы – тізе бүккен ұлы- ның және оның үстінен шұқшиған әкесінің бейнесі – Рембрандт жарықпен бөлді. Композициялық орталығы суреттің сол жағының жанында орналасқан. Суретші, оң жақтан тұрған, үлкен ұлының жарық сәулеленген бейнесімен композицияны теңестіреді. Соқыр әкесі ұлының иығына қолын кешірім ретінде салды. Осы қимылында – қорқынышта тұрған жылдары үшін жиналған кәріліктің дұшпандылығы, сыздау мен уайым, бәрін кешіру. Суретшінің күрделі өмірінің соңында жазылғаны, осы евангельдік сценасының монументалдық бейнесі оның махаббат пен жақсылық күшіндегі терең сенімділігінің білдіруі болды. Щебердің шедеврлері көркемді жаңа шебілеріне шығарды, адам мен әлемнің тұрмысы мәселелерін жаңадай қойды. Тағы біл әйгілі голландық көркем суретші ***Ян Вермер Делфтский болды (1632-1675). Оынң шығармашылығын жұқа бояу, мінсіз дәмі, өте шеберлікпен істелген техникасы болды. Осы амалдардың көмегімен суретші бейнелердің әсемділікті, бүтінділік пен сәдігіне жетті. Үлкен назарын ол жарықауалық ортасының нюанстарына ауысуына бөлді. Вермердің шығармашылық мұрасы үлкен емес, өйткені ол өте ұзақ жұмыс істеді және әр суретпен ерекше мұқияттылығымен жұмыс істеді. Суретшінің шедеврлері арасында «»Жеңгетайда», «Хатпен қыз», «Сүт құманымен кәнизак», «Делфта қаласының бейнесі» және т.б. сияқты шығармашылықтар.*** Композициясы бойынша «Хатпен қыз» суреті ерекше үйлесімді. Бөлменің интерьері суық күндізгі жарығын төгеді. Терезенің жанында, хатты оқуына батқан әдемі жас әйел тұр. Суретшіге тыныштық пен дамыл жағдайын жеткізе алды. Ол түрді нақты модельдейді, заттардың фактурасын анықтайды, алтын түстерін және жарықталған сары және көк бояуларын пайдаланады. Вермердің көркемінің ең жақсы бейнелері осы суретте көрсетілген. Соңғы XVII ғ. үшінші бөлігінде Англиямен соғыстарында ашықтықтан қатты әлі кеткен Голландия ірі суретшілік орталығы мен ұлы саудалық державасы өзінің жағдайын жоғалтты.

ИСПАНИЯ ӨНЕРІ

XVIIғасыр испан көркем суретін- де «алтын ғасыр» болды. Ғасырдың бірінші онжылдығында реалистік үрдіс басым болды, сондықтан караваджизмге және Италиядан өнер шығармаларының ағынына ықпал етті. Негізінен діни көркем суретте дамыған испан реалистік мектебінің гүлденуі XVII ғ. бірінші жартысында орын алды. Осы дәуірде Хусепе Рибера, Франциско Сурбаран, Диего Веласкес тәрізді тамаша шеберлер туындылар жасады. Озық ағым Севилья мен Валенсия көркем өмірінде жарқын көрініс тапты. Реалистік мектептің алғашқы өкілдерінің бірі – көркем суретші және график, Караваджо ізбасары ***Хусепе де Рибера*** (1591 — 1652 жуық) болды. Рибердің шығармашылығында өмірлік деректілікпен және драматизммен ұғындырылған діни тақырыптар басым болды. Суретші мифтік суреттерге жүгінді, испандықтардың ұлттық-өзіндік белгілерін нақтылы түрде көрсете отырып, портреттер жазды. Рибера нысанның ерекшеліктерін бере отырып, көптеген нақтылықтарды қоса алғанда, мінезді дәл беруге тырысты. Оның суреті және үлгілеуі мұқият, алайда жарық пен көлеңке үлкен массаларының көлемін энергетикалық сомдау жалпыланған және монументалдылық әсерін қалдырады. Әдетте мүсіндер және жартылай мүсіндер алдыңғы жоспарда берілді және картинаның бүкіл тұтастығын толтырды. Рибердің бір мүсінді картиналарында натурамен этюдтер жүрді: балықшыларды, көркем жүздерімен көше кезушілерді бейнеледі. Темпераменттық сомдау тығыз пасталы жақпаларға оның кейіпкерлерінің сұсты мүсіндерімен пласткалық күш берді. Рибердің әр түрлі көркем және эмоциялық нюанстарға қол жеткізе отырып, кейбір тақырыптары көп рет әзірленді. Олардың бірі – әулиелердің қиналулары мен азап шегулері тақырыптары. ***«Әулие Варфоломей азабы»*** (1639) картинасында христиан дінін тұтушы, азап шеккен апостол Варфоломей бейнеленген. Азап шегушінің жүзінен сенім күші мен құрбандыққа дайындығы оқылады. Азапталған денесі ғажап дәлдікпен нысанның дәл жарық пен көлеңке үлгісінің көмегімен көрсетілген. 1640-шы жылдары Рибер композициясы бірқалыпты және салмақты бола бастады. Суретші толық үйлесімді, көркем сурет мәнері жеңіл бола бастаған, еркін, жеңіл, реңктерге бай бояулар бейнесіне жүгіне бастады. Ол ұстамды гамма шегінде үлкен эмоционалдық көркемділікке қол жеткізді, жарықтың әсерімен түстің өзгермелілігін берді. ***«Әулие Инесада»*** (1641) тартымды нәзіктік және жастық грациямен, ішкі күшпен үйлесімді. Азап шегушінің жүзі шуақты көзқараспен берілген. Күңгірт жарық оның мүсінінің айналасына жарқыраған ауа ортасын жарқыратады, контурды жұмсартады, бейненің рухтылығын күшейтеді. Рибера осы полотносын жосалы, қоңыр реңктерді пайдалана отырып, ұстамды түс гаммасында жазды. Рибера жиі адамдарды халық ара- сынан бейнеледі. Кедей киім киген, ұсқынсыз келбетімен жасөспірім бала осының дәлелі ***(«Хромоножка»,*** 1642). Оның сұлбасы аспан аясында анық оқылады: көкжиек сызығы төмен орналасқан. Баланың барлық кейпінде оның бойында адал күлкісінен тәуелсіздік, ішкі үйлесімділік және ішкі күш сезіледі. Ауаға және күндізгі алтын жарыққа тойған пейзаж көріністе салтанаттылық береді. Рибера осы шығармасында салтанатты портрет және жанрлық көркем сурет элементтерін үйлестірді. Испанияныңкөркем идеалдары XVII ғ. испан реализмінің дамуына маңызды рөл атқарған, ***Франсиско Сурбаран*** (1598-шамамен 1664) шығармашылығынан өз айнасын тапты. Ол шаруа жанұясында елді мекенде дүиеге келді, Севильеде білім алды. Монахтардың, азап шегушілердің, әулиелердің өмірінен монументалды циклдарында Сурбаран олардың ішкі қайырымдылықтарын, күшті сезімге қабілеттіліктерін көрсетті, сыртқы ұстамдылықтарының артында терең драматизм жатыр. Олар қайырымдылықпен орындалған, алайда олардың діншілдігі Эль Греко кейіпкерлеріндегідей ашулы емес. Сонымен бірге, Эль Греко тәрізді, Сурбаранды да ең алдымен адамның Құдаймен тілдесу құпиясы қы-

зықтырды. Мистикалық көріністер суретші шығармашылығындағы ең жарқын көріністер, барлық жағдайды ол толық суреттейді. Оған көрініс емес, кейіпкерлерге реакция маңызды. 1626 ж. суретші кең танымалдылық әкелген, әулие Доминика тарихын бейнелейтін 21 картинадан тұратын цикл жасады. Сурбаранның ең үздік жұмыстары - «Фома Аквинскийдің әулие Бонавентураға баруы» (1629), «Әулие Лаврентий» (1636), «Мадоннаның балалық шағы» (1630-шы). Сурбаран композицияны өлшемді ырғаққа негіздеді, желілердің пластикалық көркемділігін және монументалды нысандарды, көркем сурет тілінің лаконизмін пайдаланды. Натюрморттарында Сурбаран қатал реттелген композицияны қолданды, қарапайым және сәнді заттарды – құмыралар, вазалар, метал ыдыстар, жемістер мен гүлдер бейнеледі. Сурбаран Караваджоның көркем тәсілін қолданды: ашық түс күңгірт кеңістіктен алдыңғы шепте орналасқан заттарды көрсетеді. Оның натюрморттарына жарық пен көлеңкенің нәзік ойыны және контрастылы реңк, натураны дәл беру айрықша көркемділік береді.

Диего Родригес де Сильва Ве- ласкес (1599—1660) озық көркем суретші болды. «Кәрі аспаз әйел», «Қызмет көр- сетушімулатка», «Музыканттар», «Екі бозбаланың таңғы асы», «Су тасушы» шығармаларында алдыңғы шепке шығарылған мүсіндер реңкпен жарық берілген, үлгілердің сыртқы келбеті дәл берілген. 1623 ж. Веласкес корольдің сарай көркем суретшісі болды. Ол Филипп IV, патшайымды, инфантты және әр түрлі жастағы инфантты және әр түрлі аксессуарларды, сонымен қатар корольдің жақындарын салды. Натураны «деректі» бейнелеу дарыны ақсүйектік және дворяндық талаптарға жауап берді. Веласкес өзін зайырлы және рухани тарих сюжеттеріне тақырыптық картина жазушы ғажап шебер ретінде көрсете білді.

«Бреданы тапсыру» картинасында суретші Испанияның Нидерландымен соғысынан эпизодтар көрсетті: алдыңғы шепте нидерланды Бредасы жеңілген гарнизон қолбасшысы қаланың кілтін испан қолбасшысы Амброзио Спинолеге тапсырып жатыр. Драмалық жағдай портреттік дәлдікпен жазылған, басты қолданыстағы тұлғалардың нәзік психологиялық сипаттамалары арқылы ашылды. Бедерлі жүздерімен маңғаз испан грандттары, қатал түзетумен шағын топ құрайды. Нидерландылық әскерлер батыл жүздерімен өз қанаттарының асына туды алды. Картинаның идеялық және құрылымдық орталығы сәйкес келеді. Бұл кілтті беру эпизоды. Әскери әрекеттердің, өрт түніндерінің іздерімен пейзаж сюжетті толықтырып тұрады. Валераларға құрылған әдемі политра байлығы (нәзік түс нюанстары), жарық ауа ортасын беру Веласкес шығармашылығын сипаттайды. Ол XVII ғ. дәстүрлі батальды тақырыпты салтанатты-аллегориялық ұғындарудан бас тартты және тарихи көркем суретте реализмнің бастау алуына жол салды. Жаңашылдық композициялық із- деністері Веласкестің 1650-ші жылдардағы жұмыстарында көрініс тапты: «Менины» (1656) және «Пряхи» (1657).

«Менины» картинсында композициялық тәсілдердің көмегімен суретші өмірдің өзгермелілігін, сұлулығын және ұсқынсыздығын, жақсылық пен зұлымдықты бейнелейді (см. цв. вкл.). Полотно бір уақытта топтық портрет және король сарайының өмірінен алынған жанрлық көрініс болып табылады. Кең залда өзінің свитасы – фрейлин («менин»), крликтердің және сарай қызметшілерінің алып жүруімен Маргарита инфантасы бейнеленген. Мұнд Веласкестің өзі қолына қылқалам ұстап, политрамен үлкен кенеп алдында тұр. Артқы қабырғада ілініп тұрған айнада, король мен королеваның бейнелері берілгін. Маргарита инфантасының келуі король жұбы портретінің жұмысын тоқтатты деп есептеуге толық негіз бар, сонымен қатар сюжетті басқа да ұғындырулар бар. Осы полотнода екі құрылымдық орталық бар. Бірі – бұл инфанта, екін- шісі – алыс шепте екі алып дақ: айна және есік саңылауы, одан ер адамның сұлбасы көрінеді. Бұл адам кім және оның берілген көріністегі орны қан- дай, тек болжауға ғана тура келеді. Картинаның реңкі үйлесімді және тұтас. Онда жасылкүміс және қызыл ак- центпен сәл толықтырылған алтын-қоңыр реңк басым. Жұмсақ жарық контурды жұмсартады және мүсіндерді біріктіреді.

«Тоқымашылар» картинасында гобелен шеберханасына келген ханымдар Арахне туралы аңыз бейнеленген кілемді қарап жатыр. Өткен мифологиялық және қазіргі нақтылық жағдайлары бір-бірі-

Диего Родригес де Сильва Веласкес. Тоқымашылар

не беріледі. Картинада ая жоқ тәрізді, әрекет бір кеңістіктен екінші кеңістікке өтеді, артқы шеп жарықпен бөлінген, алдыңғы шеп күңгірт. Артқы шептен гобелен мен әйелдердің сұлбаларын ажыратуға болады, алдыңғы шепте өздерінің күнделікті жұмыстарымен айналысып жатқан тоқымашыларды көруге болады. Арахнаның Афинамен дауы, білу мен шеберлік дауы, мұның барлығының Веласкес көркем кеңістігінде соңы жоқ. Жартылай түнекке бөленген ортаның түссіз көлеңкесі жалтыраған алтын жарықпен толтырылған, ол картинаның барлық заттарына берілген, оларды жарқыратуға мәжбүрлей отырып, түс арқылы бойлайды. «Тоқымашылар» — Веласкестің көркем сурет шыңдарының бірі. Бір жағынан, бұл театр ішіне кірген театр, көріністегі көрініс – борокконың типті тәсілі, ал екінші жағынан картина испан реализмінің мәнін көрнекі түрде түсіндіреді: XVII Ғ. Франциядa абсолютті монар- хия орнады. Король Людовик XIV (1643—1715) «Мемлекет – ол мен» танымал фразасының салмақты негізі болды: король билігіне елдің діни өмірі де бағынды. Сұлулыққа жол әдеттегі ақиқаттылық арқылы өтеді. Түс, жарық, композиция саласын- дағы Веласкестің жаңалығы келесі ғасырлардағы сурет өнеріне зор ықпал етті. XVII ғ. ортасынан бастап испан өнері өмірмен тікелей байланысын жоғалтты, онда сәнді декоративтілігімен және театрлылығыменерекшебороккостилібекітілді.

XVII ғ. француз бейнелеу өнерінде ғасырдың бірінші және екінші жартысымен хронологиялық жағынан сәйкес келетін екі кезеңді атап көрсеуге болады. Оның бірінші жартысында сарайдың ресми стилі борокко болды, әйтсе де ол кең таралған жоқ. Онымен күресте реализм мен классицизм пайда болды, ол Францияның көркем сурет өміріндегі ірі көрініс болды. Онда XVII ғ. 30-шы жылдарында орын алған жалпы ұлттық көркем идеалдар берілді. Ақылды, батыл, қоғамдық борыш сезімі қалыптасқан адам бейнесі ортасынан орын алды. Осы кезеңде жетекші рөл көркем суретке тиесілі болды. XVII ғ. екінші жартысында класси- цизм идея тереңдігін және тәуелсіздігін жоғалтты. Сонымен қатар ол өнердің барлық түрін қамтыған ұлы стиль ретінде ресми мойындалды, сонымен қатар сурет өнері және мүсін декоративті сипатқа ие және сәулетке бағынды.

Сурет өнері. XVII ғ. француз калссицизмінің ұлы суретшісі ***Никола Пуссен*** (1594—1665) болды, әйтсе де оның шығармашылығы осы стиль аясынан кең. Оның көркем сурет ойы бейнелеу өнеріне жаһандық міндетпен – картинаның үйлесімділігін жасау. 1620-шы жылдардың екінші жартысында Пуссен венециан көркем суретінің колористік шыңын игерді, әсіресе Тициан мұрасы. Осы шебердің көркем сурет политрасының ықпалы «Ринальдо және Армида» картинасының реңкімен түсіндіріледі (А.С. Пушкин атындағы ММӨИ, Мәскеу).

«Аполлон және Дафна», «Вакханалия» және «Флора патшалығы» (1631 — 1632) полотнолары Овидийдің «Метаморфоз» мифологиялық сарынын дамытады. «Флора патшалығы» көп мүсінді композициясы қарапайым және көркем. Гүлдерге айналған көне кейіпкерлердің тұрысы және ишараты дәл берілген. 1620—1630-шы жылдардағы шығармалар – Пуссеннің бағдарламаларын іске асыру жылдары болды: оны батыл бейнелер қызықтырды («Германиканың өлімі», «Танкред және Эрминия»). Суретші өз сюжеттеріне философиялық тұрғыдан келуге тырысады. Алаңсыз бақыт елі - Аркадий туралы сюжетке – Пусен бірнеше рет жүгінді. Композициялық сұлбалардың бірнеше нұсқалары осы тақырыптың маңыздылығын айтады. Өмірдің тез ағымының антитезасы және өлімнен қашып құтыла алмаушылық ***«Аркадий бақташылары»*** (1632—1635) картинасында берілген. Құлпытасқа жазылған: «Мен де Аркадийде болдым» жазбасы – оны тапқан бақташыларды абдыртты. Суретші адам рухының әр түрлі кезеңін береді – ойлылық, терең күрсініс, таңқалу. Пуссеннің танымал лувр ***«Автопортреті»*** (1650) — өнер тарихындағы ғажап туындылардың бірі. Тартылған кенептердің аясында шебер көрерменге қарап тұр. Оның ойға шомып тұрғаны көрінеді. Пуссеннің көзқарасын зерттеушілер әлемді тұтас қабылдайтын суретшіге қарағанда ғалым-аналитиктің көзқарасымен салыстырады. 1640-шы жылдардағы дағдарыстан кейін Пуссеннің бейнелі жүйесі жаңа көркем қағидаларға құрылды. Шебердің назарын табиғат баурады. Ол оған тұрмыстық үйлесім символы ретінде келді («Полифеммен пейзаж», «Геркулес және Какуспен пейзаж» және т.б.). «Иоанн Богослов на острове Патмос» полотносында Иоанна мүсіні табиғаттың ұлылығынан ажыратылмаған, пейзаж ауқымы, тұрақтылығы және панарамасының тамашалығы бойынша ғажап.

«Жылдың төрт мезгілі» танымал пейзаж циклын суретші өмірінің соңғы жылдары орындады. Адамның төрт кезеңдегі өмірі аллегориялық болып көрінді. «Көктем» пейзажында Адам мен Ева гүлденген жұмақ бақшасында «адамзат таңын» қарсы алып отыр. «Қыс» картинасында – өмір соңы, ажал, су басу. Суықтан аяусыз өлім әлемді жиырады, ағыны қатты су жерден көтеріледі. Бұл трагедиялық пейзаж Пуссеннің соңғы жұмысы болды. Пуссеннің кіші замандасы ***Клод Лоррен*** (1600 — 1682) болды, ол пейзаж жанрында ғана жұмыс істеген суретші. Мамандығы бойынша суретшілерді бұлай бөлу – классицизм көрінісіне тән. Шебердің, ереже ретінде, өзінің жанрлық амплуасы болды және оның шегінен шыққан жоқ. Никола Пуссен тәрізді барлық жанрларды еркін игерген кемеңгер сирек. Клод Лоррен — классицистік пейзаждың негізін қалаушы. Оның картиналарында пейзаж өзінің айрықша ерекшеліктерімен толыққанды жанр ретінде

дамыды. Классицизм өкілі ретіндегі Лореннің көркем суреті күрделі, идеалдандырылған композициядан тұрды, онда кездейсоқтыққа және натуралық сарынға орын жоқ. Суретші көп жұмыстарын римнің маңайында орындады, олар панорамалық және жалпы шешімін тапқан. Пуссен пейзаждарын Лоррен түрлерімен салыстыра отырып, зерттеушілер үлкен замандасының батылдығына қарсы соңғы лирикалық жұмыстарының күшейгендігі туралы жазды. Осы суретшілердің пейзаждары табиғи ландшафт бейнелері ғана емес, сонымен қатар суретшілерді толғандыратын, адамзат рухының бейнесі. Лоррен теңіз алыстарын жазғанды жақсы көрді (теңіз айлақтары – оның сүйікті сюжеті), терең көкжиектермен кең панарамалар, тәуліктің әр түрлі кезеңдері – күннің батуы немесе шығуы, таңғы тұман немесе кешкі сағым. 1650-ші жылдары Лоррен шығармашылық кезеңіне енді және өзінің ең үздік шығармаларын жазды. «Еуропаны ұрлауда» табиғаттың жалпылама бейнесі берілген, сюжет – тек теңіз панарамасын жасауға себеп қана. Лорреннің соңғы шығармашылық кезеңі табиғатты едәуір эмоционалды қабылдау болды. Оның реңкі мен жарығы жетістікке жетті. «Таң» (1666), «Тал түс» (1661), «Кеш» (1663), «Түн» (шамамен 1672) (Мемлекеттік Эрмитаж, Санк-Петербург) картиналары қызықты. «Тал түс» истомой овеян, тұманды алтын күннің батуымен «Кеш» көрінеді, қалың сағым түнегімен «Түн». Ең лирикалық тақырып «Таң» пейзажында орын алған. Жақындап келе атқан таңның күміс-көгілдір жарығы алдыңғы шептеге үлкен ағаштың сұлбасын елтіп жіберетіндей – жалпы аяда түссіз күңгірттенеді. Көлеңкеде көне руиналар оянып жатыр – өткен өркениеттің іздері, және осы сарын таңның тиыш поэзиясының қайғысына реңк береді. Пейзаж құру жүйесін әр түрлі композициялық сарындарда Лоррен жеткілікті толық әзірледі. Пейзаждың қатал құрылымымен классицистік қағида кеңістікті бірнеше шепке бөлуді көздейді, олардың арасындағы ара-қатынас, еркін орталық және оң жағында композиция және сол жағында ағаштар шоғыры. Мұндай бейнелеу тәсілдері XIX ғ. дейін суретші-пейзажистер үшін каноникалық болды.

Сәулет және бақша. Сәулетте бекіністен сарайға ауысуды екі құрылысты салыстыру арқылы байқауға болады: Париждегі Люксембург сарайы, оның барлық корпусы периметр бойынша онналасқан үлкен ішкі аула және Париж түбіндегі **Мезон-Лаффит сарайы, оның ғимараты П-тәрізді нысанда, бұл оны едәуір ашық қылады.** XVII ғ. **бірінші жартысында сарай айналасында сәулетшілер міндетті түрде парк жасады. Табиғи табиғатымен ағылшын парктерінен ерекшелігі француздар табиғатқа ұқсамайтын, қолдан жасалған пейзаж жасады**: нақты жоспарланған, тура бұрыштарымен қиылысатын аллеялар, геометриялық денелер түрінде қиылған дұрыс нысанды гүлзарлар. Мұндай парк тұрақты немесе француздық деген атауға ие. Сәулеттегі жаңа стильдің шыңы Версаль болды – ғажап салтанатты резиденция, Парижден оңтүстік-батысқа екі ондық километр қашықтықта орналасқан, сарайлардыңалыпкешені. Оныңүлкендігі сонша, оны көзбен қамту мүмкін емес, тек әуеден ғана Версальдың ғаламат жоспары ашылады және оның шегі толық көрінеді. Версаль сарайы XVII ғ. Париждың тынышсыздығын ұнапайтын Людовик XIV бұйрығы бойынша салынды. Сәулетші Луи Левоның ойы бойынша (Версаль құрылысын Ж.Ардуэн-Мансар аяқтады), кешеннің басты бөлігі Үлкен сарай болуы тиіс. Сарайдың барлық құрылысы бір стильде жасалды. Қасбеттері үш қабатқа бөлінді. Төменгі қабат рустпен әрленді; ортаңғы қабат – ең ірі – биік аркалы терезелермен толтырылды, олардың арасында бағандар мен пилястрлар орналасты; жоғарғы қабат өлшемі бойынша барлығынан кіші және онда безендірулер жоқ. Мыңдаған жұмысшылар Версальды 30 жыл бойы салды. Олар дөңдерді тегістеді, батпақтарды кептірді, бұталарды қайта отырғызды. 1400 субұрқақты сумен қамту үшін арнайы арна салды. Людовик XIV ауласы Версальға көшкенде, оған жапсарлас Үлкен сарайға 10 мыңға жуық сарай қызметкерлері орналастырылды. Сарайды 700 бөлмесі барқыт пен алтынмен әрленді, көркем сурет полотноларымен, мүсіндермен, айналармен және декоративті-қолданбалы өнер шығармаларымен безендірілді. Ғажап Айналы галереяны 17 биік терезе жарықтандырды, ал қарама-қарсы жағынан сонша санмен айналар орнатылды. Әсіресе күн батқанда галерея ғажайып кейіпке түсті.

Версаль сарайы замандастарын өзінің көлемділігімен және сәнділімен тәнті етті. Атақты сәулетші және бағбан А. Ленотр жасаған Версаль паркі, өзінің мүсіндерімен, субұрқақтарымен, бассейндерімен, каскадтарымен және гроттарымен парк өнеріндегі француз стилінің жауһарын бейнеледі. Ол демалысқа және көңіл көтеруге, Люлли операларынан, Мольер мен Расин пьесаларынан ләззат алуға арналды. Сарай паркінің барлық ансамблі алып көрініс көрсетті. Версальдың классикалық мөлшері мен салтанатты сәулеті француз тәжінің ғажаптығын, Людовик XIV ел қуатын бейнелейді.

Сұрақтар мен тапсырмалар

1. Қайта өркендеуден борокко стиліне қандай белгілер келді?
2. Барокко и эллинизм ұқсастығын табыңыз.
3. Бүгінгі күні және борокко дәуіріндегі дүниеге көзқарастан ортақтық табасыз ба?
4. Борокко өнері ең алдымен қандай мәселелерді қозғайды?
5. Борокко стилінде қандай өнер жетекші рөл атқарады?
6. Баркалық көркем суретке қандай негізгі белгілер тән?
7. Борокко стилінің негізін қалаушы кім? Оның шығармашылығын сипаттап беріңіз.
8. Сіз баркалы сәулеттің қандай жауһарларын білесіз?
9. Л. Бернини өнерге жаңа не әкелді?
10. Леонардоның «Құпия кештер» фрескасы Тинтореттоның бір атаулы фрескасынан түпкі ерекшелігі неде?
11. Караваджо сурет өнеріне қандай жаңа тәсілдер әкелді?
12. П. Рубенс шығармашылығы туралы айтып беріңіз.
13. А. Ван Дейк немен танымал болды?
14. Рембрандттің қандай шығармалары әлемдік өнердің жауһарлары болып табылады? Оларды сипаттаңыз.
15. Рембрандт жарық пен көлеңкенің қандай жаңа мүмкіндіктерін ашты?
16. Веласкес пен Рембрандт көркем суретінде қалай уақыт туралы көрініс нақтылы түрде көрсетілді?
17. Классицизмнің негізгі белгілері қандай? Өз жауабыңызды мысалдармен суреттеңіз.
18. Н. Пуссеннің бейнелі жүйесі қандай көркем қағидаларда құрылды?
19. Веласкестің ең танымал полотноларын айтып беріңіз.
20. «Мениндер» және «Пряхи» картиналарының идеялық мазмұнын ашуға Веласкеске қандай композициялық тәсілдер көмектесті?
21. К.Лоррен әзірлеген пейзаж құрылымы жүйесі туралы айтып беріңіз.
22. Версальдің сарай-парктік сәулеткөркем жетістікерін сипаттаңыз.

Рефераттардың тақырыптары

- Борокко стилінің сәулет жауһарлары.
- Ренессанс және барокко көркем сурет тұжырымдамасындағы уақыт түсінігінің рөлі.
- Рембрандт бейнелері.
- Рубенстің өмірді растайтын өнері.
- Түс, жарық және композиция саласындағы Веласкестің жаңалығы.
- Классицизм сурет өнері.
- Классицизм стилінің сәулет жауһарлары.
- Версальдың сәулет-парктік ансамблі.

XVIII ғ. БАТЫС ЕУРОПА ӨНЕРІ

XVIII ғасыр Батыс Еуропада – феодализмнен капитализмге ауысудың соңғы ұзақ кезеңі болды. Өнер жалпы ұлттық болды, тек құрметтеушілердің ғана шеңберіне емес, сонымен қатар кең демократиялық ортаға да жүгінді. Еуропа елдерінің өнеріндегі айқындаушы үрдіс үлкен түрлілікпен ерекшеленді. XVIII ғ. борокко стилі өзінің аяқталу фазасынан өтті, кейін ол кейінгі борокко деген атауға ие болды. Әр түрлі елдерде және әр түрлі өнер түрлерінде кейінгі борокконың уақытша шекарасы өздігінше анықталды. Бәрінен ұзақ ол монументалды-декоративтік көркем суретте болды, әсіресе ғибадатханалар жабдықтарының жазбаларында және мүсіндеуде. XVIII ғ. өнер екі кезеңнен өтті.

Бірінші борокконың кешірек нысанының рококо декоративті стильге түрінің ауысуымен сипатталды. Екіншісі жаңа белгілерге ие болған, классицизм дамуымен байланысты.

Рококо — XVIII ғ. бірінші жартысындағы еуропа өнерінің стилі, сформировавшийся во Франции и получивший свое название от элемента орнамента рокайль, напоминающего по форме морскую раковину. Рокайльді элементтермен ою-өрнек табиғатты бейнелейтін бөлшектермен парктік павильон-гроттармен безендіру пайда болды (теңіз шаяндары, өсімдіктер, тастар, шың үйінділері). Соның салдарынан «рокайль» термині барлық иілгіш, шығыңқы, шаяндарға, тегіс емес інжулерге немесе тасқа ұқсас ерекше нысандармен белгілене бастады. Кейде «рокайль» термині жалпы рококо стилін белгілеу үшін қолданылды. Замандастар рококоны оның пайда болу уақытын көрсете отырып, «Людовик XV стилі деп атады. Бороккоға тән монументалдылық пен серпін, рококо стилі күнделікті тұрмыс қолайлылығына, жағдайдың талғампаздығына жүгінді. Ғимараттардың жабдықарында қабырғалар мен төбелерді көмкерген ою-өрнектер үлкен рөл атқарды. Жабдықтар рельефтермен, амур бетперделерімен, көркем сурет панноларымен және айналармен безендірілді. Сәнділігімен декоративті-қолданбалы өнер ерекшеленді, шеберлер фарфордың, зергерлік бұйымдардың, ағаштан ойылған ою-өрнектердің мүмкіндіктерін көркем анықтай алды. Жалпы рококо стиліне тура желілер- ден, ауадай жеңілдіктен, ассиметриядан, нысандардыңсәнділігіменназдылығынан бас тарту тән. Рокайльды жабдықтарды сәнді безеніру ғимараттың сыртқы кейпінің ара-қатынасына үйлесімді. Рокайльды өнер өз күшінде оларға тәнті бола білген және ләззат ала білген көрермендердің айрықша түрін қажет етті. XVIII ғ. мәдениет алдыңғы ғасырдан мұраға дүниені сезінуді алады, онда көркем талғам адамның басқа қасиеттеріне қарағанда маңыздырақ. Өнер шығармаларында өміршеңдік иллюзиясы туындайды, алайда адам оны талғаммен түсінеді, сонымен қатар ол оған қалай қол жеткізу керек екендігін біледі және екі рет рахаттанады: бір жағынан табиғилықтан, екінші жағынан қолдан жасалғандықтын. Білім мен ләззат, қарама-қарсы талпыныстар – мәдени рококоға негізгі факторлар болды. Суретші және көрермен бір біріне қарама қарсы келе жатыр. Егер баркалық әсерге эмоциялық жағдайдың қуаныштан трагедиялық амалсыздыққа дейінгі барлық гаммасы қажет болса, онда рахаттанушы рококоға сәнді нәзік сезім ғана келеді. Көркем тіл үшін рококо «сәнді» - шешуші болды. Әйгілі болғандай, ол заттардың рухтылық сұлулығын, олардың мөлшерін, нысандарының өткірлігін, сыртқы түрдің нәзіктігін, элеганттылығын сипаттайды. Өнерде болғандай ұлы, ғажап борокко туралы айтылмайды. Көрнекті шеберлердің мәнерінде рококо виртуозды жеңіл және орындалуы нәзік, сәнділік және қарапайымдылық, дене нысаны мен ауқымы арасында шек дұрыс табылған. 1760-шы жылдардан бастап рококо стилінің орнына классицизмнің екінші толқыны — жаңа классицизм келді.

Жаңа классицизм — XVIII ғ. соңы — XIX ғ. басында орын алған стиль, — рококоның декоративтілігін табиғи қарапайымдылыққа қарсы қойды. XVIII ғ. классицизм өзінің шығармашылық шабытының көзін терең біле алды – көнелік. XVII ғ. көнелік туралы білім үзік-үзік болды. Тек 1719 ж. Геркуланумде және 1748 ж. Помпейде археологиялық қазба жұмыстары жүргізіле

бастады. Суретшілер алғаш рет түпнұсқалар бойынша көне грек өнерінің мүмкіндіктерін алды. Классицизм өнеріндегі ұлы көне дәстүр көрінетін, пластикалық-көрнекті, сезімтал болды. XVIII ғ. екінші жартысында сурет өнері Көне республикалық идеяларға, тирандыққа қарсы батыл күрескерлердің бейнелеріне жүгінді (Ж.Л. Давид). Жаңа классицизм барлық елдерде рококоны алмастырған жоқ. Франция осылай болды және Германияда, Италияда рококо бороккомен бірге өміршең болды. Ұлттық мектептер ішінде әр түрлі көркем бағыттардың күресі ашық орын алды. Жаңа классицизммен қатар, оның ықпалын сезіне отырып, реализм дамыды. XVIII ғ. екінші жартысында сезімімен және ынтықтығымен **сентиментализм туындады**. Сол кезде онымен байланысты романтикалық алдындағы бағыт пайда болды, орта ғасырға және өнердің халық нысандарына қызығушылық оянды. Көркем суретте сентиментализм идеалдарын жас, тартымды, алайда міндетті түрде кедей және бақытсыз қыздар, балалар және күтімсіз қалған қариялар бейнелерінде едәуір толық көрсеткен Ж.Б.Грёз. Сентиментализмге жиі жүгінгендер О. Фрагонар және Ж. С. Шарден. Сентиментализм Германияда және Австрияда кең таралды. Ол моданы кішігірім сурет өнеріне, портреттермен медальондарға, қобдишаларға, табаректерге және т.б. жақындастырды. Батыс Еуропада жаңа классицизм және сентиментализм бір сурет процесінің екі реттік фазасын ұсынды.

ФРАНЦИЯ ӨНЕРІ

XVIII ғ. дәуірдің өтпелі сипаты француз көркем мәдениетінің күрделілігін анықтады: кейінгі борокко, рококо және академизм үстемдігі және классицизмді, предромантизмді және реализмді бекіту. Өнердің жаңа нысандары тез туын- даған Францияда Салондар – сарайды қолдауымен Париждің Король көркем сурет және мүсіндеу акадамиясы ұйымдастырған көпшілік көрмелер көркем сурет өміріндегі маңызды жағдайлар болды. Салон үшін шығармаларды арнайы комиссия іріктеді, оған қатысу оңай болған жоқ. Көрмедегі жетістік суретші үшін нағыз мойындауды білдірді, сондықтан Салонға әр елдерден келген шеберлер өз шығармаларын қоюға тырысты. Біртіндеп Париж жалпы еуропалық көркем сурет өнерінің көшбасшысына айналды. **Сәулет.** XVIII ғ. сәулетте екі қа- рамақарсы стиль болды – сезімдік-ер- кін нысандарымен рококо және көлемдерінің қаталдығымен және қарапайымдылығымен классицизм. Рококо стиліндегі үй-жайлар негізі- нен француз ақсүйектерінің қалалық жекежайлары, бороккомен салыстырғанда одан әрі сәнділігімен, декоративтілігімен және дмнамикалығымен ерекшеленді. Алайда рококо сарай өнері болған жоқ: оған борокконың салтанаттылығы және оның Католик шіркеуімен тығыз байланыстылығы тән. Қағида ретінде, биік қоршау жекежайды қаладан бөліп тұрды (Францияда оларды мейманханалар деп атады), бөлмелері жиі қисық, олар XVII ғ. жекежайдағыдай анфиладпен орналастырылған жоқ, еркін композиция құрды. Терезелері үлкен; және жабдықтары бай безендірілген. Рококо сәулетіне мысалдар: Париждегі Сюбиз мейманханасы, Лотарингийдегі Нанси қаласындағы үш алаң ансамблі және т.б

Ж. А. Габриэль. Кіші Трианон. Версаль

Классикалық дәстүрлерді өз шығармасында сәулетші Ж.А.Габриэль (1698—1782) пайдаланды. **Ол жобалаған Кіші *Трианон*** (1762—1764) сарайы Версальда ауыл шаруашылығымен айналысуға арналды. Куб нысанындағы сәнді ғимараттың төрт қасбеті бар, олардың зері әр түрлі, алайда стильдері бір. Ішінен және сыртынан сарай қарапайымдылық және бір мезетте сәнділік пен салтанаттылық әсер қалдырады. Зерінде негізінен бағандар және тік бұрышты нысанда пилястрлар пайдаланылды. Оң жақ және сол жақ қасбеттері ағылшын пейзаж паркіне шығады және сол жақ қасбеті француз түрқты паркімен қиылысқан. Габриэльдің едәуір маңызды шығармасы — Париждегі Людовик XV алаңы (қазір ***Келісім алаңы). Оның ерекшелігі қала кеңістігіне аш***ықтығында: батыстан және шығыстан онымен Елисей алаңы даңғылының аллеялары, ал оңтүстігінен Сена жағажайы тұтасып жатыр, тек солтүстік жағында ғана сарай ғимаратын шектейтін алаң бар.

1836 ж. Людовик XV алаңының орталығына Фифадағы фараон Рамсес II ғибадатханасынан мысыр ескерткіші қойылғандығын атап өту қызық. Ол әлі күнге дейін сол жерде тұр. Париж XVIII ғ. Франциядағы классицизмнің сәулет орталығы болды (әулие Женевьева шіркеуі, Одеон театры, бидай нарығы, Монетті ауласы, Сальм мейманханасы және т.б.). Қарасырылып отырған кезеңде «сөйлейтін» немесе «қағаз» деп аталатын сәулетке көп мән берілді – ешқашан жүзеге аспаған, әлемді түрлендіруге бағытталған қиялға негізделген жоба. Мысалы, Э.Л. Булле (1728 — 1799) геометриялық дұрыс нысандардың негізінде 100-ге жуық жоба жасады (салалар, конустар, кубалар). Олардың ішіндегі ең танымалы — ***кенотаф***[2] ***Ньютон*** (1784), онда алып сала Жер нысаны және алма туралы еске салады, аңыз бйынша ол ғалымдарға дүниежүзілік тартылыс заңын ашуға көмек берді.

[2] Кенотаф — жалған, жерлеу жүргізілмеген зират.

К.Н.Леду (1736—1806) Париждің шыға берісінде бағандармен және фронтондармен триумфалды ғимарат түріндегі кеден заставаларын жабдықтады. Сәулетші келешектің мінсіз қаласы Шода элипстен тұратын және жаңа әлеуметтік қоғамның үлгісі жоспарында барлық қаланы үш метрлі қабырғамен қоршап тастауды жоспарлады, алайда ол салынған жоқ. Мүсін. Ғасырдың басынан бастап мүсін айтарлықтай дәрежеде рококо интерьерлерінің жабдығы қағидаларына тәуелді болды және декоративті мәнге ие болды. Пластикалық бастау көркем суретке орын берді. Нысандарды үлгілеу жарық пен көлеңкенің нәзік ауысымының арасында жұмсақ бола бастады. XVIII ғ. ортасынан бастап мүсін едәуір реалистік болды: қаталдыққа, қарапайымдылыққа және ықшамдылыққа ұмтылыс пайда болды. Батыл бейнелер іздестіруде суретшілер көнелікке жүгінді, алайда француз мүсіншілері оны қағидаға айналдыруға бейім болған жоқ. Классицизм өнерінде монументалды және батыл патетика күшейді. ***Жан Антуан Гудон*** (1741 —1828) шығармашылығы революциялық дәуірмен байланысты. Ол сол кездегі көрнекті қайраткерлердің психологизмімен, көп қырлылығымен және адамға деген сенімімен ерекшеленетін портреттерін жасады (Д.Дидро, Ж.Ж.Руссо, Ю.Франклина, К.В.Глюка және т.б.). Гудон кейіпкерлері алдарына мақсат қойған, белсенді. Ол портреттік белгілерді дәл беріп қана қойған жоқ, сонымен қатар рухани өмірдің байлығын, көңіл-күйлерінің өзгермелілігі нақтылы түрде көрсетілді. Гудон жауhары — креслода жарқырап отырған, ***Вольтердің мәрмәр мүсіні***. Алыстан Вольтер өзіне терең шомған, күші жоқ қарт, ал бейнені жақыннан қарағанда ол өзгереді: ой барынша артады, дәуір символы. **Сурет өнері. Рококоның көрнекті шебері *Жан Антуан Ватто*** (1684—1721). Суретші пасторали жанрында жұмыс істеді, онда театрлық ассоциациялар тірі табиғат әсерімен жылы ауамен, күміс жарықпен үйлеседі. Пейзаж аясы, кербез мүсін, өте жақын италия комедияларының бетперделері, нәзік реңк, қанық жарық – Ваттоның көркем мәнерінің нышандары. Оның картиналары даталанбаған. «Махаббат мейрамы» картинасында Афродита мүсінімен парк бейнеленген, онда ізетті ханымдар мен мырзалар топтарға орналастырылды. Элегиялық жасыл және көгілдір, алқызыл және інжу-сұр реңктердің нәзік үнімен көңіл-күйдің нәзіктігі үндеседі, олар картинаның беткі қабатында тербеліп тұр. «Савояр», «Меццетен», «Финетт» - портреттік бейнелері мұңды, байқаусыз таңғажайыпқа толы. Ваттоның үздік жұмыстарының бірі ***«Аралдан Киферге жүзу»*** (цв. вкл. қараңыз) оған академик атағын алып келді. Картина бейнелері аса әуезді. Қандай да бір баяу би орындалып жатқандай, оның ырғағымен ханымдар мен мырзалар Афродита туған – махаббат аралы – Киферге жүзіп бара жатқан қайыққа дөң ылдиы бойынша қозғалып бара жатқандай. Қозғалыс картинаның оң жақ шетінен құдай мүсінімен және парктің биік ағаштарымен ассиметриялық композицияның ортасына бағытталған. Әрекет алтын сағымға бөленген, жұмсақ, шашыраған жарық ағаштардың боялары арқылы ағып тұр. Рококо мәдениетінде табиғатты адам санатына қосу парктар мен бауларға махаббаттан беріледі. Алайда Ватто табиғат пен өнер иллюзиясының бірлігі деп санады, осыдан барып оның картиналарында көңілсіз және ирониялы («Парктегі қоғам», «Күрделі жағдай»). Соңғы картинаны – антикварлық лавкаға арналған жазба - өзнің био- грофы және досы Жерсен – Ватто өзіне риза болмаса да өте бағалады. Полот- нода көркем лавка интерьері көрсетілді: келушілер картинаны қарайды, қызметшілер жәшікке сатып алынған заттарды салып жатыр, кішігірім адамдардың тобы әңгімелесіп отыр. Картина акценттер тегіс қойылды: онда «сабаз мереке» тағы бір нұсқаны көруге болады, топтың сүйкімді табиғилығына көңіл аударуға болады. Француз рококосы және саланың кендігі өнер сипатында оның таралуы ***Франсуа Буше*** (1703—1770) шығармашылығында көрінді. Шығармашылық жолының басында Ватто суреттері

бойынша оған арналып жасалған 125 гравюра жақсы мектеп болды. Граверлік өнерге құрмет бере отырып, Буше «Субұрқақтар кітабы» (1736) және «Қытай сарыны» (1740) альбомдарын жариялады. Кейінірек суретші Мольер кітаптарының суреттемесімен айналысты. Буше орындаған монументалды-декоративтік жұмыстар көлемі едәуір – бұл рококо шебері шығармашылығының міндетті жағы. Суретші Версаль және Шуази сарайларының, Марли және Стокгольм сарайының, Сюбиз мейманханасының, Ұлттық кітапхананың жабдықтарын безендірді. Бушенің қызметі театр өнерін де қозғады: ол опера спектакльдеріне декорациялар жасауға қатысты және желпуіштерді өте қызықты безендірді. Рококо суретшісінің тағы бір маманданымы – кілем – гобилендер үшін қатты қағаздар (сұлбалар) жас (иесінің аты өнімнің аты болды), шпалерлік мануфактураға сұлбалар жасайды. Буше Севр мануфактурасы фарфоры үшін мүсін үлгілерін орындай отырып мүсінші ретінде қызмет етеді. Оның жанрға ықпалы ұзақ уақыт бойы байланысты болады. 1765 ж. Франсуа Бушені Людовик XV бас суретші қызметіне тағайындайды және осы сапада монарх маркизе де Помпадурге суреттен сабақ береді. Оның шығармашылығында рококо өнерінің декоративті сипаты бар. Зерттеушілердің Бушенің жабдық-безендіру өнеріндегі жетістігін атап көрсететіндіктері кездейсоқтық емес. Ол әрқашан өз мәнерін ұжымдық шығармашылықтың жалпы стиліне бағындыра алды. Буше дәстүрінің жалғасы ***Жан Оноре Фрагонар*** (1732—1806) шығармашылығы болып табылады. Ол мифологиялық сюжеттерден бас тартпайды, сонымен қатар әңгімені едәуір басқа тақырыпқа бұру жай ғана себеп («Похищение рубашки Амуром», «Купающиеся наяды»). Фрагонар темпераментті, кейде қу және әзәзіл. Шебердің импровизаторлық дарыны бар, алайда рококо декоративизмінің шегінен шықпайды. Рокайль сәнділігімен Фрагонар- дың 1760-шы жылдардағы ең танымал жұмысы — ***«Качели» ерекшеленеді*** («Счастливые возможности качелей», 1767—1768) (см. цв. вкл.). Тақырып тапсырыс берушінің сұрауы бойынша таңдалды, ол картинада өзінің сүйіктісін көргісі келді. Парктің шөп басқан бұрышында, раушан гүлдерінің сабақтары арасында бақытты ғашықтар тығылып және жан-жақтарына қарап отыр.

Ж. Л. Давид. Горацлер анты

Әткеншектегітербегенмүсін, раушанның сынған сабағы идиллиялық атмосфера құрады, онда тұғырларда қанатты амур мүсіндеріне жат біткендей көрінеді. 1780-ші жылдардағы «Поцелуй украдкой» картинасында Фрагонар алдыңғы екі онжылдықтағыдайсолқасиеттердітабады. Өнертанушылар суретші шығармашылығының үлкен жанрлық диапазоны туралы айтты: ол пейзаждар, натюрморттар, тұрмыстық көріністер, портреттер, декоративті паннолар жазды. Осының барлығының артында шебердің әлемді толық қамти алу және өзін дәл беру ниеті тұр. Оның мәнерінде тұлғалық аса көп, сондықтан оның шығармашылығы рококо стилінің шеңберінен шығады. Суретші графикада сәтті жұмыс істеді және көптеген көркем суреттер, сепиелердің сұлбаларын қарындашпен жасады. Фрагонар — Лафонтеннің «Ертегілеріне», Аристоның «Неистовому Роланду», Сервантестің «Дон Кихотына» тақырыптық суреттемелердің авторы. Классицистік көркем суреттің жаңа гүлденуі XVIII екінші жартысына — XIX ғ. бірінші жартысына келеді және бірінші кезекте ***Жак Луи Давид*** (1748 — 1825) шығармашылығына қатысты. Осы кезеңдегі классицизм *революциялық* немесе *ағартушылық деген атауға ие. Адам қоғамдық тәрбиенің нәтижесі деген көне идея, ол* XVIII ғ. ортасындағы философия үшін өзекті дұрыс азаматтық тәртіпті қолдау және құру жағдайы. Осы дәуірдің ойшылдары ел өмірін- дегі патриоттың ұлы жолы туралы, адам тәрбиесі мен білім алуы туралы, барлығының ой алдында теңдігі туралы жазды. Ағартушылық классицизм доктри- насы бір жағынан қағидаларға және көнеліктің «қасиетті» дәстүрлеріне негізделді және өткеннің ұлы идеяларын насихаттауда өнердің жоғары қызметін болжады, екінші жағынан Қайта өркендеу дәуірі таңдаулы картиналарда жаңа идеялардың тура ұқсастықтыран көргісі келді. Жак Луи Давид өз шығармашылығында ағартушылық классицизмнің екі жағын бақытты біріктірді. 1784 ж. Давид ***«Клятву Горациев»,*** жазды, сюжетінде өз уақытының көне тарихи жағдайын көрсетті. Картинада ағайынды Горациевтердің өз отан үшін күресу батылдығы әсерлі берілген – бірыңғай екпінде олар үшеуі де алға шықты. Горации ағайынды үш бауырлар көршілерімен Рим соғысын көршілес айпалдан үш ағайындымен соғысты аяқтауды шешті. Екеуі соғыста қаза тапты, ал біреуі жауын жеңіп Римге жеңіс әкелді. Құрбан болғандардың ішінде Горациев әпкесінің күйеу жігіті болды. Әпкесі күйеу жігітін жоқтай бастады, ал ағасы мұндай жоқтауды қылмыс деп есептеп, оны өлтірді. Халық жеңіпазды өлім жазасына кесті, алайда әкесінің сұрауы бйынша өлімнен «тазарған» жағдайда кешіру сұралды. Сюжет азаматтық қызмет пен жеке сезім шиеленісін жасырайды. Көріністің монументалдылығы, назар аударатын ағайындылар мен әкесінің азаматтық қатынастары адам табиғатында өзін құрбандыққа шалу игі іс екендігін көрсетеді. Жеке және қоғамдық драма соңғының жағына шешілуі тиіс. Үш бөлікті аркада түріндегі ұлы ая орын алған оқиғаның маңыздылығын арттырады, ал қайғырған әйелдер тобы Горациевтің қайғылы қазасын меңзейді. 1789 ж. революция атмосферасы ұқсас идеялық бағыттылықты бірқатар картиналардың пайда болуын анықтады. Көне тарих жағдайларының маңыздылығы әрқашан классицизм шеберлері үшін қазіргі жағдаймен салыстырылмайды. Давид осы үрдіске қарсы келген алғашқы суретші-классицист болды. Мысалы, ***«Мараттың өлімі»*** (1793) картинасы нақты болған оиғаға құрылған. Суретші якобиндық қолбасшылардың бірі Ж. П. Маратты көрді, ол тері ауруынан зардап шекті. 1793 ж. 13 шілдеде якобинецтердің төңкерісінен кейін бір жарым ай өткеннен кейін Марат өз пәтерінде Шарлотта Корде дворян қызы түйреп өлтірді. Барлық революциялық жылдар бойы Давид білім алу үшін аса мәні бар жанрға жүгінген замандастарының портретін жазды. Шеберлерді үлгінің психологиялық жағдайы, оның әлеуметтік жағдайы қызықтырады. Давид Наполеон Бонапарттың сарай маңындағы көркем суретші болды. Ол «Коронование императора Наполеона I және императрица Жозефины» (1806— 1807), «Присяга армии Наполеону после раздачи Орлов на Марсовом поле в декабре 1804 ж.» (1810), император портреттері тәрізді картиналар жазды.

ИТАЛИЯ ӨНЕРІ

XVIII ғ. италия өнерінің дамуындағы классикалық кезеңнің соңы. Көптеген суретшілердің шығарашылығы борокко шеңберінен шыққан жоқ. Көркем суреттің венециялық мектебі айрықша орын алды. **Сәулет. Римде ертеректегі христиан базилигінің бірқатар құрылысы аяқталды** (Санта-Мария Маджоре және т.б.), оларға баркалы сәнді қасбеттер қоса салынды. Композициясының күрделігімен және динамикалық нысандарының тиімділігімен сол кезеңде Никколо Сальви жасаған, Треви субұрқағы ерекше. Бұл ғажап субұрқақ барельефтермен және мүсіндермен Үлкен сарай қасбетінде тұр. Рим сәулетіндегі кейінгі борокко- ның түпнұсқа жауһарлары суретшілер А.Спеккидің және Ф. де Санктистің Испания алаңындағы баспалдағы (1721 — 1725). Олар биік белесте орналасқан, Санта-Тринита де Монти ғибадатханасымен Испанияның кішігірім алаңын күрделі кеңістіктік міндетті шеберлікпен шешті. Кең және төмен басқыштарымен баспалдақ балюстрадамен көмкерілген, көзбен шолып қарағанда алаң аумағының мөлшерін ұлғайтады. XVIII ғ. екінші үштігінде италия сәулетіне біртіндеп классицизм бойлады. **Сурет өнері. Кейінгі борокконың жетекші суретшісі** италиялық ***Джованни Баттиста Тьеполо*** (1696 — 1770) болды, оның жазу мәнері Италия, Германия, Испания, Ресей тапсырыс берушілерімен бірдей талап етіледі. Кейінгі борокко стилі Тьеполода жалпы еуропалық сипат алды. Ғажап суретші және реңші Тьеполо келешектегі қысқартулар мен композиция ракурстары бойынша ғажап туындылар шығарды. Оған плафондардың тұтастығы және сарайлар мен ғибадатханалардың тік қабырғалары бағынды. Кеңістіктік тереңдік көркем шарттылық мүмкіндіктерін білумен жасалды. Жазбалардың иллюзионизмі театрландырылған, суретші табиғат өнерінде пайдаланылатын барлық құралдарды еркін меңгерген.

Тьеполо шығармашылық биографиясы жарты ғасырға созылды. Венециядағы Палаццо Лабианы суретші еі фрескамен безендірді — «***Антоний және Клеопатра пирі»*** және ***«Антоний мен Клеопатраның кездесу»*** (1745). Бұл екі тік композициясарайдығ Үлкен(би) залындабір-біріне қарама-қарсы тұр. Нақты сәулетті иллюзиялық бейнелермен үйлестіріп тұр, Тьеполо көрерменнің үйреншікті сезімін жоятын жаңа кеңістік жасады. Тьеполо реңкі сәнді және түссіз: онда крем, қызғылт, алтын, боз-сұр, қыызығылт реңктер көп. 1751 —1753 жж. Тьеполо Германияда жұмыс істеді, Вюрцбургте архиепископ сарайын жазды. Император залын және сарай баспалдағын ол өзінің фрескаларымен жеңіл үйлестірді. Екі аяқты күйме арбада отырған Аполлон Беатриче Бургундская өзінің күйеу жігіті Фридрих Барбароссқа қарай зулайды. Аспан және бұлттар бейнесі сөзбен айтып жеткізе алмайтын кеңістіктік қамтуға қол жеткізеді, Көріністің динамикалығы оның мінезін жояды. Тьеполоның реңктік гаммасына жаңа түстер қосылды: сары, жасыл, көк-көгілдір, күміс. Сарай баспалдағының артында алып плафонда суретші Олимпты бейнеледі, біз тағы да Апполлон заулап келе жатқан түңғиықсыз аспанды көреміз. Жазабалары Тьеполоға әлемдік атақ әкелді. Өмірінің соңғы жылдары испан ко- ролі Карл III тапсырмасын орындайды, оның мадридтік сарайының плафонда- рын жазады (1764—1766). Испан астанасына көшкенге дейін суретші көптеген жұмыстарын жасап үлгерді. Олардың ішінде үздігі – Винченцедегі Вальмаран (1757) вилласының фрескасы. Кешірек Тьеполо тұлғасында өзінің «шеберлігін» ады. Оның декоративті жүйесі осы стильдің монументалды көркем суреттің ұзақ эвалюциясымен аяқталды.

АНГЛИЯ ӨНЕРІ

Англия географиялық, саяси және экономикалық өзіндік ерекшелігіне байланысты еуропа елдерінің арасында аздап шартты орын алды, әйтсе де олармен тұрақты өзара іс-қимыл жасады. XVIII ғ. 1640—1660 жж. мәдениет пен буржуазиялық революцияның жалпы көтерілуімен байланысты англия өнері гүлденді. Англия көркем сурет мектебі көрнекті шеберлер плеядасын шығарды: В.Хогарт, Д.Рейнольдс, Т. Гейнсборо және т.б. **Сәулет.** 1666 ж. Лондон өрттен қатты зардап шекті, сондықтан одан кейінгі кезеңде сәулетші К.Рен бастаған қалпына келтіру жұмыстары белсенді жүргізілді. Оның басты жауһары - Әулие ***Павел соборы*** (1675—1710). Собордың алып күмбезі қаладан биік көтерілген. Сәулет тарихында орта ғасырдағы собормен, классикалық күмбездің үйлесімі едәуір ерекше. Римдегі Әулие Петр соборында да, Әулие Павел соборында да ішкі және сыртқы күмбез бар, таза декоративті, үлкен шаммен аяқталған. Рен ғимаратының бірегейлігі ол күмбез құрылымын үш бөліктен қолданды, себебі ішкі және сыртқы күмбез арасын қосатын кірпіштен конус салды. Рененің жобалары бойынша 52 шіркеу салынды. Ағылшын ғибадатханаларының ерекшелігі олардың қоңырауханаларының биік бола бастағандығы. Ұлттық стильді іздестіруде ағыл- шын сәулетшісі кітаптарға және саяхат- тарға жүгінді. Италиялық А. Палладио- ның көне құрылыстарын өзіне үлгі етіп алды. Осылайша палладианство пайда болды — қатал нысандарымен, тегіс қабырғаларымен, безендірулердің болмауымен ерекшеленетін стиль. Жарқын мысалы – классикалық діңмайдайшамен үй және Лондонға жақын Уонстед-хаус К.Кемпбелл жекежайындағы фронтон. Ағылшын классицизмінің сәулет ерекшелігі Франциядағыдай қоғамдық ғимараттардың емес, осы стильде негізінен жекежайлар мен қалалық үйлердің салынғандығы. Француз құрылыстарымен салысытыратын болсақ англия құрылысы едәуір жеңіл және сәнді болды, әсіресе ашықжәнедекоративтіүйжабдығығажап. Мысалы, Р.Адам (1728—1792) бөлмелерді безендіру үшін көне орыс ою-өрнек сарынын қолданғанды жақсы көрді. Оның ең танымал жабдықтарының бірі Сайонхаус үйіндегі қабылдау бөлмесі, алтын жалатылған капителлдермен және оларда мүсіндерменкөгілдірмәрмәрданжасалған 12 бағанмен безендірілді. Бағандардың құрылымдық мәні жоқ: олар жай ғана қабырғаға қойылған. Адам жабдығы сол кездегі ағылшын сәулетінің жоғары жетістігі болды, сондықтан оның құрметіне аталып кеткен «Адам стилі» пайда болды. Классицизм ғимараттарымен бір мезгілде Англияда готикалық элементтерді пайдаланумен құрылыс пайда болды (тілшелі аркалар, биік шатырлар, витраждар және т.б.). Готикамен айналысыудың осы кезеңін «готикалық Қайта өркендеу» деп атау қабылданды. Ол XVIII ғ. ортасынан бастап XX ғ. дейін жалғасты. **Пейзаж паркі.** Жолдары мен ал- леялары қатал геометриялық дұрыс сызбамен жасалған тұрақты (француз) парктерінен ерекше, пейзаж паркінде (англия) өркениет қолы тимеген, нақты табиғат илюзиясы құрылады.

Д. Рейнольдс. Трагедия музасы бейнесіндегі Сара Сиддонс портреті

Ағылшындықтар XVIII ғ. пейзаж паркін ойластырды. Осы идеяның басында сәулетші мырза Д. Ванбро тұрды. Оксфордттың маңайындағы сарай құрылысы кезінде ол арнайы «Меморандум» жазды, Онда өзінің тапсырыс берушілерін, герцогиня Мальбороны жекежайдағы ескі жартылай бұзылған үйді сақтауға шақырды, себебі бұл руиналар ландшафтты тамаша безендірді. Бірінші пейзаж паркін ақын А.Поуп Лондонға жақын өзінің жекежайында жасады. Ол ағылшын көрінісі бойынша еркіндік және тәуелсіз тұлға туралы жауап беретін парк құрғысы келді. Тұрақты парк, мысалы Версаль паркі оған өзіне табиғатты бағындырған, мемлекеттік тирандықты білдіретін тәрізді болды. Англияны ақын ерікті ел деп санады, және бұл барлығында, оның ішінде табиғатқа қатынаста пайда болуы тіис. Англияның үздік пейзаж паркін сол дәуірде У.Кент жасады. Стоудағы паркті ол (Орталық Англия) әр түрлі стильдерде құрылған павильон- дармен безендірді. Әсіресе қолдан жа- салған, бұрын өтіп кеткен уақытты еске салатын, арнайы жасалған руина- лар айрықша әсер қалдырды. XVIII ғ. ортасында пейзаж паркі кең таралды, және тек қана Англияда емес, сонымен қатар Францияда, Германияда, Ресейде.

Сурет өнері. XVIII ғ. Англияның ең маңызды суретшілерінің бірі — ***Уильям Хогарт*** (1697 — 1794). Әрқашан адамға және қоршаған ортаға қызығушылықты сақтайтын, көркем сурет ұлттық мектебінің өкілі ретінде адамның табиғи өміршеңдігіне қуанушы әнші болды. Хогарттың көркем сурет тілі жартылай тұспалдарға, нюанстарға, реңктер- ге толы және осы бойынша ол рококо өнеріне жақын. Сонымен бірге суретші өмірден ұсқынсыз және сатиралық бейнелерді іздестіруге жақын болды. Ұқсас бейнелер француз рококо шығармаларында, алайда Хогарт оларға күшейтілген полемикалық дыбысталу берді. Сонымен бірге бір-біріне ғана емес, топқа халықтың үлкен жиынын шақырады. Хогарттың шығармашылық мұрасы маймен орындалған бірнеше картиналар сериясынан тұрады, кейін олар әдеби түсініктемелермен гравюралық нұсқаларда тираждалды («Азғынның мансабы», «Сәнді неке»). Басылған гравюралар Хогортқа кең танымалдылық әкелді. XVIII ғ. екінші жартысындағы ан- глия өнерінің жоғары жетістігіне портрет жанры жатады. Суретшілер салтанатты портреттердің дәстүрлі сызбаларына мінездің өміршеңдігін және психологиялық мнездемелердің дәлдігін беруге тырысты. Хогарттың шығармашылық мұраларының ішінде портреттер көп орын алады («Уолластон жанұясы», «Чомли жанұясы», «Капитан Корэма», «Солтер ханым»). Суретшінің автопортреттері және халықан алынған адамдардың типтері қызық, мысалы атақты «Асшаяндармен қыз» — жас және албырт балық аулаушы қыз бейнесі.

Танымал портретшілердің бірі ***Джошуа Рейнольдс*** (1723 — 1792) болды, ол өзінің замандастары – жазушылардың, артистердің, ақсүйек өкілдерінің бейнелерінің галереясын жасады. Оның көркем суретінің мықты жақтары оның натураға ілекендігінен көрініс тапты, портертін жасушыны жанұя ортасында, жұмыс үстінде бейнеледі («Жазушы С.Джонсон портреті», «Апалы-сіңлілі Уолдгрейв портреті»). Сонымен қатар, суретші «Үлкен статуарлық стильде» салтанатты және аллегориялық портреттер жазды (оның жеке көрінісі бойынша), мысалы «Трагедия музасы бейнесіндегі Сара Сиддонс портреті». Рейнольдстің үздік жұмыстарына күрес алаңында бейнеленген офицерлердің бейнелерін жатқызуға болады («Адмирал лорд Дж.О.Хитфтльд портреті»). Суретшінің шығармашылығы баркалы аристократтық портрет дәстүрімен, классицистикалық үрдістермен және ағартушылық гуманизмінің белгілерімен үндеседі. Рейнольдстың кіші замандасы ірі ағылшын суретшісі ***Томас Гейнсборо*** (1727 —1788). Ол басты негізде портрет саласында жұмыс істеді, алайда ғажап пейзаждар жазды. Гейнсборо үздік шығармаларында үлгілерінің мінездерін өткір сезінетін, реалист болды.

Т. Гейнсборо. Сара Сиддонс портреті

Ол композицияның айрықша типін жасады – адамдарды демалыс кезінде немесе пейзаж аясында серуендеп жүрген кездерінде бейнеледі.

Осы полотноларда портреттелушінің көңіл-күйімен үндес, адамды қоршаған табиғат мінсіз орта бола бастайды. Суретші суық, көгілдір-сұр, інжу, зәйтүн және күміс реңктермен жарқырайтын үйлесімділікті пайдаланады. Өзгермелілік және жеңілдік сезіміне шебер жарық пен көлеңкенің нәзік ойынының, алыстан бір тұтастыққа бірігетін, динамикалық жақпалардың көмегімен қол жеткізді. Гейнсбороның көркем сурет мәнерінің ерекшеліктерін герцогиня де Бофор («Көгілдір киімдегі ханым портреті») жас сұлудың баурап алатын, қайырымды және сымбатты бейнесін беретін Сара Сиддонс портреттерінің үлгісінде көруге болады. Гейнсборо портреттерін толық бойымен, белдігімен, кеудесімен, жанрлық көріністерге жақын жұптық және топтық етіп салды. Суретшінің кемелі-не келген стилі А. Ван Дейканың және А. Ваттоның ықпалымен орын алды.

ГЕРМАНИЯ ӨНЕРІ

XVIII ғ. сәулет және бейнелеу өнеріндегі едәуір маңызды ескерткіштер Бавария, Саксония және Пруссия тәрізді мемлекеттерде құрылды. Баварияда және Саксонияда XVIII ғ. бірінші жартысында борокко стилі дамыды. Қанықтылығы мен нысан күрделігі жағынан неміс бороккосын тек Италия бороккосымен ғана салыстыруға болады. Сонымен бірге неміс бороккосы кейбір ұсақталуымен және бөлшектердің құрғақтылығымен ерекшеленеді. Типті баркалық элементтер онда рококо сарынымен жиі үндеседі. Баркалы стильде неміс монумен- талды-декоративтік сурет өнері Д.Б.Тьеполоның ықпалымен орын алды. Франциямен қатар Германияның өнер теориясы саласында XVIII ғ. еуропа елдері арасында жетекші орын алды. И. И. Винкельман қызметі, Г.Э. Лессинг және И.В.Гёте, Ф. Шиллер жұмыстарында еуропа өнерінде классицизмді қалыптастыру үшін маңызды мән болды. Винкельманның «Көне өнер тарихы» кітабы (1763) өнер теориясы бойынша алғашқы ғылыми жұмыс болды және өнертану негізін қалады. Ол өнердің дамуын жалпы барлық көркем процесс талдауына жүгіне отырып, классицизмнің рационалистік әдіснамасының көмегімен қарастырды. Классицизм идеясын көркем суретте саксон суретшісі А.Р.Менгс (1728 — 1779) жүзеге асырды, оның едәуір өзіне тән жұмысы Римдегі Альбани вилласындағы «Парнас» плафонының жазбасы. Менгс жазбаны станоктық картина ретінде ұғындырады. Германияның портреттік сурет өнері XVIII ғ. екінші жартысында айтарлықтай дамыды (А. Граф, А. Кауфман). Классикалық стиль XVIII ғ. соңғы тоқсанында неміс сәулетінде едәуір реттік және нақты сипатқа ие болды.

Сәулет және мүсін. Борокко стиліндегі көптеген неміс құрылыстары жабдығының сәнділігімен **тәнті етеді.** Баварияда сәулетші И. Б. Нейман (1687— 1753) ***Вюрцбургте*** епископ-курфюст Франконийдің ғажап резиденциясын (1719—1744) салды. Сарайдың сәулет шешімі Варсальдың композициясының ықпалымен айқындалды. Ғимарат бас корпустан және екі жағынан салтанатты ашық есіктермен шектелген бүйір қанаттардан тұрады. Созылып жатқан сарайдың қасбетін Нейман ірі ризалиттермен безендірді. Төменгі қабат қарапайымдылығымен ерекшеленеді, ал жоғарғы қабат едәуір сәнді безендірілген. Сарайдың жабдықтары әсерлі ою-өрнек сарыны мен мүсіндерді пайдаланумен аса сәнді рәсімделген. Әсіресі үш маршты салтанатты баспалдақ, плафон Д.Б.Тьеполоның «Олимп және әлемнің төрт бөлігі» тақырыбында жазылды (1750—1753). Ол сарайдың басты императорлық залын жазды. Вюрцбург жабдықтары XVIII ғ. еуропа сәулетінің ішкі әрлеудің ең үздік үлгілерінің қатарына жатады. Сәулетші М.Д.Пёппельман (1662—1736) Саксонияда басым жұмыс жасады. Ол ***Цвингер*** (1711 — 1728) құрылысымен танымал болды — Дрездендегі Саксония курфюсттерінің салтанатты резиденциясы. Цвингер ашық аспан астындағы өткізілетін мерекелерге арналды, сондықтан екі қабатты павильондар үш жағынан қоршап тұрған үлкен ауласы бар. Одар бір қабатты аркадалармен әрленген, әйнектелген галереямен біріктірілген, ауа-райы нашар болған жағдайда астына кіруге болады. Галерей ұзындығы бойынша орталықта сәнді баркалық мүсінмен күмбез салынған. Борокко стилінде сәулетші Г. Кьявери Дрезденде сарай католик шіркеуін салды (1738—1756). Батыс қасбетінің ерекше орналасуымен және бай декорацияланған қоңырауханасымен тартымды. ***Фрауен- кирхе*** п***ротестанттық ғибадатхананы*** (1726—1743) Дрезденде сәулетші Г.Бер (1666 — 1738) борокко стилінде ойластырды, алайда ол сәнсіз және екіұштылықсыз қарапайым жалпақ сәулет безендірулерін пайдаланды. Күмбез нысанының күрделігінің арқасында ғимараттың бұрыш мұнаралары көркем сұлбаға ие болды. Барлық үйжай, оның ішінде күмбез де, жергілікті әкпен әрленді, сондықтан ол тастың бір бөлігінен қашалғандай әсер қалдырды. Өкінішке орай, уақыт өте келе әк атмосфералық ықпалға ұшырап қарайып кетті, бұл Фрауенкирхе кейпін айтарлықтай өзгертті. Бер протестанттық құлшылық ету рухына тамаша сәйкес келетін ғажап ғибадатхана салды. Ғимарат Екінші дүниежүзілік соғыс кезінде қирады, ал бүгінгі күні толық қалпына келтірілді. Пруссия және Берлин сәулеті Германияның әр түрлі бөліктеріндегі ғимараттардың стилистік белгілерін біріктірді. XVIII ғ. едәуір ірі неміс сәулетшісі және мүсіншісі А.Шлютер (шамамен 1660—1714) болды, ол өзіне дейін басталған, композициялық дәлдігімен және қасбетінің пропорциялығымен ерекшеленетін, Берлиннің ең үздік ғимараттарының бірі - классикалық стильдегі ***Цейхгауз*** (Арсенала) құрылысын жалғастырды. Шлютер бұл ғимаратты декоративті мүсіндермен және рельефтермен тамаша безендірді, әсіресе өлейін деп жатқан әскерлердің трагедиялық бетперделері көркем. Шлютердің жарқын мүсіндік шығармаларының бірі – Берлиндегі ***курфюст Ф. Вильгельмге ат қола ескерткіш*** (1696 — 1703). Шлютер өз кейіпкерін көне киімде және XVIII ғ. сән үлгісі бойынша парикте берді. Композицияны Пруссияның жауларын жеңгендігін білдіретін және тұғырға таянып тұрған құлдардың мүсіндері толықтырады. Берлиннің қала маңындағы Потсда- меде, Пруссия королі Фридрих II арнап сәулетші Г.В.Кнобельсдорф (1699 — 1753) ***Сан-Суси король резиденциясын салды*** (1745 — 1747). Атауы француз тілінен аударылғанда «еш қамсыз» дегенді блдіреді. Бір қабатты тартылған сарай ғимараты рококо стиліне сәйкес, карнизі бойынша сәнді балюстрадамен безендірілді. Оның орталығында күмбезбен жабылған сопақша зал орналасқан. Салтанатты сарайдың салтанаттылығы жартылай дөңгелек ұстынтізбектің көмегімен құры-

лады. Жабдықтардың және табиғаттың бірлігі сезіміне астыңғы қабаттың болмауының және алып ашылған терезе-есіктерінің болмауының арқасында қол жеткізілді. Паркке апаратын баспалдақтың көп саны ансамбльге ғажап әсер береді. Кнобельдорфтың маңызды ғимараты қасбетінде көне грек ордерлері қолданылған, Берлиндегі Опера театрының ғимараты (1750). Алдыңғы қасбет коринф стиліндегі діңмаңдайшамен жасалған. Жабдықтары рококо стилінде безендірілген. Пруссияда біртіндеп неміс класси- цизмі сәулеті орын ала бастайды – ресми- суық және ауыр салмақты. Өзіне тән үл- гісі - Берлиндегі ***Бранденбург қақпасы*** (1788 — 1791). Сәулетші К. Г. Лангханс (1732— 1808) олар үшін афина Акроплы Пропилейді үлгі етіп алды. Қақпа бағандармен және аттары жоғары қараған екі аяқты күйме арбамен безендірілген, ғажап әсер қлдырады. Сұсты және салтанатты Бранденбург қақпасының сәулеті неміс астанасының бірқатар едәуір кеш ғимараттарының стилін айқындады.

Сұрақтар мен тапсырмалар

1. Жалпы рококо стилі үшін не тән?
2. Рококо көркем суретіне қандай негізгі белгілер тән?
3. Француз және англия рококо сурет өнерін салыстырыңыз.
4. XVIII ғ. рококо еуропа сәулеті жауһарлары туралы айтып беріңіз.
5. Жаңа классицизмнің негізгі белгілері қандай?
6. XVIII классицизм еуропа сәулеті ескерткіштеріне мысал келтіріңіз.
7. XVIII ғ. барлық еуропа шеберлері қандай суретшінің мәнерін бағдарланды? Ол неден тұрды?
8. Ватто сурет өнеріне қандай жаңа тәсілдер енгізді?
9. Бушенің шығармашылығы рококо стилімен қалай байланысты?
10. Фрагонар шығармашылығының негізгі үрдістері қандай?
11. Давид шығармашылығы туралы айып беріңіз.
12. Хогарт шығармашылығы туралы айтып беріңіз.
13. Рейнольдс және Гейнсборо жұмыстарындағы актриса Сара Сиддонс портретін салыстырыңыз.
14. XVIII ғ. англия сәулеті үшін қандай стильдер тән?
15. Англия пейзаж паркінің негізгі белгілері қандай?
16. XVIII ғ. неміс сәулетіндегі бороккo стилінің дамуы туралы айтып беріңіз.
17. Классицизм стилінде құрылған XVIII ғ. неміс сәулеті ескерткіштеріне мысалдар келтіріңіз.

Рефераттардың тақырыптары

- Рококо стиліндегі еуропа көркем сурет жауһарлары.
- Тьеполо шығармашылығы.
- Француз рококо сәулет ескерткіштері.
- XVIII ғ. француз классицизмі сәулет және сурет өнері.
- Давидтің шығармашылығындағы ағарту классицизмі.
- XVIII ғ. сурет өнеріндегі ағылшын портрет сурет өнері.
- Цвингердің сәулет-көркем ансамблі.
- Классицизм дәуіріндегі Берлин сәулеті.

XIX ғ. БІРІНШІ ЖАРТЫСЫНДАҒЫ БАТЫС ЕУРОПА ӨНЕРІ

XIX ғ. бірінші жартысындағы өнерде ресми түрде біртіндеп догматикалық академизмге өзгерген классицизм әлі де үстем болды, алайда академиялық долбардан еркін романтизм озық рөл атқарды. **Ампир.** XIX ғ. алғышқы үш он жылдығында Еуропа елдерінің сәулетінде, декоративтік-қолданбалы және бейнелеу өнерінде ампир стилі орын алды (фр. *empire* — империя)[3]. Ампир Наполеон Бонапарт (1804— 1815) империясы дәуірінде Францияда туындады және дамыды, кейін басқа елдерге таралды. Ол суық, көз тартатын және елірген – стиль қолдан жасалған орнатылған билік болды. Осы стильді ұтанушы суретшілер үшін шығармашылық қайта ойлаудың және шабыттанудың негізгі көздері көне Греция мен императорлық Римнің мәдениеті, сонымен қатар Көне Мысыр (Бонапарттың Мысыр жорықтарына байланысты) мәдениеті болды. Осы көне мәдениеттерден ампир, бір жағынан монументалды лаконизмді, екінші жағынан – көптеген атрибуттар мен символдардың көмегімен әміршінің жоғарғы билігін бекіту идеясын алды. XIX ғ. адамдары үшін көне грек және рим өмірі сұлулықтың идеалы болып қана қойған жоқ, сонымен қатар олар құруға талпынған әлем үлгісі де болды. Еуропада серпіні бойынша бұрын соңды болмаған қала құрылысы орын алды - көптеген астаналар жаңа сәулет кейпіне оранды. Ампир стилінің айрық- ша белгілері – салтанаттылық, тама- шалық, ірі көлемдердің ауқымдылығы, зерінің байлығы. Ампир сәулетіне монументалдылық, көлемдердің геометриялық дұрыстығы және тұтастық тәрізді белгілер тән (триумфалды аркалар, бағандар, сарайлар). Кең таралым ауқымды діңмаңдайшалар мен дорикалық және тоскандық ордерлер алды. Ғимараттардың зері жиі әскери атрибутикаларға толы болды (жетістіктер, қару, дестелер, геральдикалық қырандар және т.б.). Ампир стиліне тартылатын суретшілер көне ою-өрнектерде өз шабыттарын сарқыды, алайда олардың классицистерден ерекшелігі олар негізінен грек және рим көнелігіне бағдарланды. Ампир шеберлері өздерінің шығармаларын көне мысыр ою-өрнектерімен және символдарымен безендірді, олардың ішінде жектекші рөл сфинкс бейнелеріне берілді. Көне мысыр өнерінің пластикалық жаңалығы қабырғалардың көптеген бөлшектелмеген беткі қабатында танылады. Салтанатты сарай жабдықтары көне мысыр үлгілерін еске салатын рельефтермен, көркем сурет панноларымен, помпей жазбаларымен, құмыралармен, қола және жиһаздармен безендірілді. Жиһаздың күңгірт ағашы мысыр және рим көне безендірулері рухында салынбалы алтын жалатылған қол зермен үйлесті. Ою-өрнек өсімдік нысандарымен (арабескалар, пальметтамилер және т.б.), көне орыс өнерінің фантастикалық сарынымен толтырылды. Осы стильдің артынан сарай суретшілері абсурдқа дейін барды. Мальмезон сарайында Жозефинаның жатын бөлмесі рим қолбасшысының жорық палаталарына ұқсас болды, рим туникаларын киген әйелдер нашыр жылытылатын париж салондарында қысқы суықтан тоңды. Ампир үшін ашық түстер тән: қы- зыл. Көк. Алтынмен ақ. Композиция, қағида ретінде қабырғаның беткі қабаты- ның тегіс алаңы контрастына құрылған. Едәуір жарқын ампир стилі имератордың қала сыртындағы резиденциясының (Фонтенбло) жабдықтарында көрініс тапты. Наполеонның XIX ғ. біріші жартысында сәулет саласындағы басты іс-шарасы даңғылдар жүйесінен, триумфалды аркадан, бағандардан, алаңдардан және сәулет ансамбьдерінен тұратын қатаң жоспар бойынша Парижді қайта құру болды. **Романтизм.** XVIII ғ. соңындағы — XIX ғ. бірінші жартысындағы еуропа мәдениетінде көне дәстүрлерге қызығушылық солады. «Біз гректер де және римдықтар да емеспіз – бізге басқа ән қажет» - осы сөздерде сол кез-

[3] Көптеген өнертанушылар ампирді классицизмнің жоғары деңгейі деп санайды және дербес стильді бөліп көрсетпейді.

дегі адамдардың дүниеге көзқарастары берілді. Әдебиетте, музыкада, бейнелеу өнерінде біртіндеп жаңа стиль – романтизм қалыптасты. Ол классицизмді ұстанушылармен романтизмді жақтаушылардың белсенді полемикасында туындады. Романтизмніңотаны Германия. Романтиктер Ағарту мен классицизмнен бас тартатын, сонымен қатар ұнатпайтын - орта ғасырға назар аударды. Орта ғасырдағы Еуропа христиан өнері романтиктердің зерттеулерінде жеке ұлттық белгілерге ие болды (француз готикасы неміс готикасынан ерекше, испан готикасы – италия готикасынан ерекше және т..б.). Романтиктер «ұлттық рух» деп аталатын мәселені көтерді. Романтизм қарама-қарсы арманды және ақиқаттылықты күрделендірді. Туа біткен күшпен күреске араласқан тұлғаның батырлығы, бостандық пен әділеттік үшін жау күшімен күрес – прогрессивті романтизмнің орталық тақырыбы. Романтиктер күңгірт күнделікті өмірде жек көрушілікті, одан шығуға ұмтылуды, армандаушылықты, жарқын жеке тұлғалықты және ішкі әлемнің нәзіктігін біріктірді. Шарль Бодлердің романтизм — бұл «стиль емес, көркем сурет мәнері де емес, белгілі бір эмоционалдық құрылым» деуі кездейсоқ емес. Жаңа мәдени ағым романтиктердің өзінің жеке бақытын жасаумен айналысатын жеке адамның қайталанбас жеке мәнін ашуға тырысуы болды. Романтизм өнерінің жетекші түрі музыка болды, нақты сол кезде қатып қалған музыка тәрізді сәулет анықта- масы пайда болды. Тек әуен ғана жеке және жалпы – әлеуметтік қақтығысты шеше алды. Шығармашылықта қиял мен интуицияның рөлі артты. Сурет- шіромантик табиғат тілін ұғындырушы, рухани және адам әлемі арасындағы байланыстырушы деп есептелді. Романтизм сәулетін алғашында жаңа готикалық Царицыно (Мәскеу) және т.б. ағылшын ауыл сәулетін еліктеме версаль паркінде Ле Амоның жеке құрылыстарымен ғана ұсынылды. Орыс дворян жекежайларында сансыз «руиналар» мен «үңгірлер» арнайы салынды. XIX ғ. Готикалық сәулетіне қызығушылық оның құрылымдық негізіне байланысты ұзақ болған жоқ. Әр түрлі ғасырлар мен халықтың сәулетіне түпнұсқа, ғылыми назар эклектика дәуірінде ғана басталады. Көптеген романтиктер реңк көрінісі мен түс талдауының ғылыми негізін әзірледі. Романтизм натураны, табиғатты айрықша бояу бойынша, жеке алаңдаушылыққа, түске олардың қызығушылықтарымен импрессионистердің келуін дайындады.

ГЕРМАНИЯ ӨНЕРІ

XIX ғ. бойы неміс мәдениеті еуропа елдері арасында үздік орын алды, алайда бейнелеу өнері мен сәулет музыка және әдебиет тәрізді жоғары деңгейге көтерілген жоқ. Олардың ең үздік жетістіктері XIX ғ. бірінші үштігінде өзіндік ұлттық бояуы бар классицизм мен романтизмге қарсы тұрумен байланысты болды. **Көркем сурет.** Неміс романтизмінде мистикалық және діни көңіл-күй және бейнелер басым болды. Суретшілердің ең қызықты ізденістері портрет және пейзаж саласы болды. *Филипп Отто Рунге* (1777 — 1810) алғашқы суретші-романтиктер бола отырып, өнер синтезі міндетін алдына қойды: көркем суретшілер, мүсіншілер, сәулетшілер, музыка. Көркем суретті қабылдау музыканың сүйемелдеуімен болжанды. Өнердің ансамбльдік дыбысталуы әр бөлшегі ғарышты бейнелейтін, әлемнің діни күшінің бірлігін көрсетуі тиіс. Рунгедегі жарық пен түс өмірдің өзгермелі айналысын бейнеледі («Күн уақыты»). Өзінің «*Автопортретінде*» Рунге суретші-романтиктердің бейнесін берді. Портрет жылдам және көсілтілген мәнерде орындалды. Рунге адам көңіл-күйінің өзгермелі ойынын сезінуге, оның жан дүниесіне үңілуге тырысты. Бұл балалардың портреттерінде жақсы шықты.

Ол XIXғ.екіншіжартысындаплэнерлік жаңалықты болжап білді — картина фоны кеңістіктік қатынасты, реңктік бірлікті және ашық ауада жарық көлеңке әсерін тамаша берген, пейзаж болып табылады. Рунге танымал түс теориясын зерттеушіболды.Ол«Түссаласы»(Гамбург,1810) кітабын жазды, оны осы салада ғылыми ізденістермен айналысушы, ғалым және ұлы ақын И.В. Гёте жоғары бағалады. *Каспар Давид Фридрих* (1770 — 1840) табиғат картиналарында романтизм идеяларын нәзік көрсетті. Өнер-танушылар суретші шығармаларындағы пейзаж сарынының байлығын атап көрсетті – теңіз, таулар, ормандар және жылдың және тәуліктің әр түрлі кездеріндегі табиғат жағдайының әр түрлі реңктері. Ертеректегі кезеңде ол графикада жұмыс жасады, сепиямен сурет салуды қалады, маймен көркем суретке ол едәуір кеш жүгінді («Таулардағы крест», «Ормандағы аббаттылық», «Теңіз жағалауындағы монах» және т.б.). 1811—1812 жж. Фридрих тауларға сапары әсерінен пейзаждар сериясын жасады. Мысалы, «Таудағы таң» пейзажы шығып келе жатқан күннің барлық бояу байлығын бейнелейді. 1820-шы жылдарға қарай суретшінің жұмыстары едәуір қызықты бола бастайды. «Терезе алдындағы қыз» картинасы алдыңғы жоспарда қара және артқы жоспарда – ашық кеңістіктің үйлесімділігінің аса күрделі тәсілін көрсетеді. Фридрих үшін жарыққа бұл қозғалыс шығармашылық кредо. «Айды пайымдаушы екеу» картинасы, мұнда ай жарығымен екі адам мүсінінің сұлбалық дағы, тау тастары және қопарылған тамырларымен ертегі ағаш көрінеді, ассиметриялы композиция романтикалық пейзажды, жарық және көлеңке реңктерін ерекшелендіреді. Фридрих теңіз пейзаждарының нәзік шебері болды («Теңіз үстіндегі айдың шығуы», «Мұздағы «Үміттің» бүлінуі»).

«Алаңдағы демалыс», «Үлкен батпақ» және «Орындаушы таулар туралы естелік» — суретшінің соңғы жұмыстары – романтиктердің кез келген туындысы тәрізді ассоциативті, және оқулар мен ұғынулардың әр түрлі деңгейін болжайды. Фридрих суретте өте дәл, өз шығармаларының құрылымында музыкалық үйлесімді.

ФРАНЦИЯ ӨНЕРІ

XIX ғ. бірінші үштігіндегі Франция өнерінде әр түрлі стильдер анық көрінді, ең алдымен өзара күресетін классицизм және романтизм, олардың басты ерекшелігі белсенді, шабуылдық («революциялық») сипаты. **Мүсін.** Мүсінші-романтиктер шығармашылығы үшін қағидалардан бас тарту, жарқын эмоциялылық, тарихи сюжеттерге жүгіну тән. Делакруа «Еркіндігімен» «Марсельеза» деп жиі атайтын, «1792 жылы еріктілердің қимылы» ***Франсуа Рюданың*** (1784— 1855) монументальды рельефі үндеседі. Ол Париждегі Жұлдыздар алаңындағы Триумфалды арканы безендіреді. Композицияда аллегория мен шынайылық батыл біріктірілген. Ауаны қанатымен кесіп өтетін, жеңіс кемеңгерлері халықты өз артынан шақырады. Монолитті қатарларда қарапайым адамдардың типті бейнелерімен көне киімдер киген батыл әскерлерді көруге болады. Фактуралық тәсілдердің байлығы, жарық пен көлеңкенің өткір реңктері жоғары рельеф нысандарының қуатты үлгісін нақтылы түрде көрсетеді. **Көркем сурет.** ***Жан Огюст До- миник Энгрдің*** (1780— 1867) шығармашылығы өнердегі шешімді өзгерістер кезеңімен тура келеді: классицизм романтизмге орын береді. Энгр, классицизмнің адал ұстанушысы бола тұра, осы дәстүрді өзінше түсінді. 1808 жылдан бастап 1818 ж. дейін «Отырған суға түсуші», «Зевс және Фетида», «Үлкен күң», «Роже және Анжелика», «Паоло және Франческа», «Рафаэль және Форнарина» жасалды. Энгрдің тақырыптық диапазоны классицизм шеңберінен шығады – осы стильмен оны тек ресми ізденістер ғана байланыстырады. Классицизм көсемінің репутациясын Энгр 1824 ж. Салонға жіберілген «Людовик XIII серті» картинасымен бекітті.

Энгр классицист ретінде көркем сурет тілінің мүмкіндігін анық елестетеді және ешқашан романтиктерге ұқсас дәстүрдің шегін бұзуға тырыспайды. Романтиктер қиялды тірек етті, классицизм тарихи және мифологиялық шынайылықты негізге алды. Соңғы классицизм кезеңінде натурализмнің реңкімен қызық қоспаны туындатты. Классикалық мектептің суретшісі ретінде Энгрдің басты қағидалары – мүсінді бейнелейтін дәл контур, нысанның мүсіндік сомдалуы, динамикалық сурет, қатаң, алайда әр түрлі ырғақ, реңктің монохромдылығы – соңғы кезеңдегі үздік жұмыстарда іске асырылды: «Одалиска және күң», «Мадонна қатысумен тостаған алдында», «Венера Анадиомена», «Түрік моншасы» және т.б. шығармашылығының барлық кезеңінде Энгр жолы портрет жанрында ұлғаюмен жұмыс істейді (Ривьер жанұясының, Девосе ханымның, Шовен ханымның, суретші Тевененнің — Римдегі Француз академиясы директорының портреттері). Суретші тек сыртқы ұқсастықты ғана емес, сонымен қатар адамдардың рухани талпынысын да беруге тырысты. Оның картиналарының кейіпкерлері суретшілерге жақын болуы керек, және портреттер әрқашан жақсы бола берген жоқ. Энгрдің кіші замандасы – 1860-жылдарға қарай жаңа стиль – романтизмді анықтаған суретшілер Жерико мен Делакруа терең архаикалық болды. ***Теодор Жерико*** (1791 — 1824) көп өмір сүрген жоқ. Оның көптеген жоспар- лары жүзеге аспай қалды, композицияларының сұлбасы ғана сақталды. 1812 ж. Салонда Жерико «Шабуыл кезіндегі император аттары қорықшыларының офицері» үлкен полотносын көрсетті. Бұл Наполеон даңқы апогеясының және Франция әскери қуатының жылы болатын. Картинада күжірейген атта қылышпен әскерлерді артынан шақырған, салт аттылы бейнеленген. Қиғаш сызықты композия едәуір жақсы бейнеде қозғалыс әсерін күшейтеді. Осы шығармада барлығы жақсы шыққан: Жерикоиың адам ерігіне сөзсіз сенімі, аттардың бейнелеріне ынтық махаббат және бұрын музыкада немесе поэзияда ғана берілетін ісін жаңа бастаған шебердің батылдығы: күреске құмарлық, шабуылдың басталуы, соғысу ырғағы. Осы тақырыппен тағы да бірнеше шығармалар байланысты: «Карабинерлер офицері», «Шабуыл алдындағы кирасир офицері», «Карабинер портреті», «Жаралы кирасир».

Т. Жерико. «Медуза» салы

Суретшінің ең үздік картиналарының бірі - “*Медуза*” салы» — 1819 ж. Салонға қойылды және нағыз күшті әсер қалдырды. Жерико өз шығармаларын нақты орын алған жағдайлардың негізінде жасады. Африка жағалауларында «Медуза» фрегаты суға батып кетті. Батып бара жатқан кемеге сал лақтырылды, оған адамдар жиналды. Олар «Аргус» кемесімен кездеспегенге дейін, он екі күн бойы долы теңізде жүзді. Орын алған жағдай туралы құтқарылған жолаушылар – хирург Савиньи және инженер Корреар то- лық айтып берді. Жериконы адамдардың рухани және дене күші шекті кернеуі қызықтырды. Картинада көкжиектен «Аргусты» көрген кездегі салда он бес құтқарылған жолаушы бейнеленді. “Медуза” салы» суретшінің ұзақ дайындалған жұмысының нәтижесі. Ол долы теңіздің, көптеген нобайын, госпиталдағы құтқарылған адамдардың портреттерін жасады. Алдымен Жерико салдағы адамдардың бір-бірімен күресін көрсеткісі келді, кейін олардың батыл әрекеттерін сюжет етіп жасауды шешті. Адамдар бақытсыздықты ерлікпен көтерді және аман қалу үміті оларды ешқашан тастаған емес. Композицияның құрылымында суретші ойын үстінен таңдады, бұл оған кеңістікті понарамалық қамтуға (теңіз қашықтығы көрінеді) және салдағы барлық адамдарды алдыңғы шепке жақындата отырып бейнелеуге мүмкіндік берді. Қиғаш сызық қауқарсыз жатқан және қарсы келе жатқан кемеге қарап тұрған адамдар арасындағы, әсіресе өтіп бара жатқан кемеге белгі беріп тұрған, қызыл орамалды бұлғап тұрған адам айрықша көрінетін реңкті нақтылы түрде көрсетеді. Ырғақтың анықтылығы, топтан топқа динамиканың артуы, жалаңаш денелердің сұлулығы, картинаның күңгірт реңкі бейнелерге небір шарттылық береді. Полотно романтикалық стильге бағдарламалық болды, алайда ресми шеңберлер сыни памфлет ретінде қабылданды. Жерико литография техникасымен көп жұмыс жасады. Мысалы, «Үлкен ағылшын сюитасы» (1821) қарапайым ағылшын еңбеккерінің өмірін ұсынады. Жан қозғалысын және жарқын эмоциялық жағдайды беруге тырысу Жерикоиы оның досы психиатордың емханадағы кейбір емделушілерді салу туралы ұсынысымен келісуге мәжбүрледі («Есі ауысқан кемпір», «Өзін қолбасшымын деп ойлайтын есі ауысқан адам» және т.б.). Жериконың жаңашылдығы романтизм идеяларының көрінісіне жаңа мүмкіндіктер ашты. Жерико ізденістерін *Эжен Делакруа* (1798—1863) жалғастырды. Ол өнерде ерекше ынтықтық пен қатты эмоционалдық толғаныс кезеңі келгендігін жақсы түсінді. 1824 ж. Салонда «Хиостағы қырғын» картинасы қойылғаннан кейін Делакруа романтизм көсемі болды. 1830 ж. Француз революциясы жағдайына үн қата отырып, ол «Еркіндік, жетекші халық» (1831) картинасын жазды. Дайындық суреттері, сұлбалары жанрлық суреттемеден жалпылауға және символға – тақырыптың қалай дамығандығын көрсетеді. Ең алдымен Делакруа сюжетті үкімет әскерлерімен ұрысқа қалай түскендіктерін көрсетті және революция батырларының портреттерін сұлбаға енгізді. Соңғы нұсқада тек көтерілісшілер, көне құдай анаға ұқсас Еркіндік мүсінінен шабыт алатын басқарушылар ғана бейнеленді. Әйел кейпі көрерменді картинаны символикалық қабылдауға итермелейді. Ол өлтірілген көтерілісшілерден ерекше, тіс батпайтын баррикададан көтерілді. Суретші Еркіндік мүсінінің қасына студентті, жұмысшыны, ер баланы орналастырды, ал қалған топ күрес түтінінен әлсіз көрінеді. «Еркіндік, жетекші халық» картинасы француз көркем суретінде романтизм жеңісін бекітті. 1831 ж. Делакруаның Африкаға сапарынан кейін ол өзін ғажап реңк шебері ретінде көрсетті («Өз жатын бөлмелеріндегі алжир әйелдері», салт аттылар, аң аулау және күрес көріністері). 1840-шы жылдардағы тарихи картиналарда (Константинопольді алу», «Траянның әділ соты») суретшінің жаңа мәнері толық өлшемде берілді. Түс мүмкіндіктерін аша отырып, Делакруа оларды көркем суреттің барлық түрлерінде және жанрларында көруге ұмтылды: ол монументальды декоративті жазбалар жасады, пейзаждар, натюрморттар, портреттер жазды. Пор-

треттері жасалғандардың арасында - XIX ғ. көрнекті өнер адамдары: жазушы Жорж Санд, композитор және пианист Ф.Шопен, скрипкашы Н.Паганини. Делакруа сондай-ақ В.Шекспирдің және Д.Байронның шығармаларын иллюстрациялады, әдеби шығармашылықпен айналысты. Ол суретші-романтиктің шығармашылық жұмысын, өзінің түс бойынша тәжірибесін, музыкаға деген өзара қарым-қатынасын және өнердің өзге де түрлерін жақсы сипаттады.

ИСПАНИЯ ӨНЕРІ

Көркем сурет. Тамаша испан суретшісі суретші *Франсиско Гойя* (1746 — 1828) Наполеон әскерлерімен босату соғысының, екі испан революциясының (1808—1814; 1820 — 1823) және оларды жеңгеннен кейін феодалдардың реакцияларының куәсі болды. Егер Жерико қозғалысты, Делакруа — реңктің ғаламат күшін беруге тырысса, онда Гойя фольклорға жүгінді, оның көркем суреті және графикасы фантасмагорикалық және гротескті сипатқа ие болды. Гойя шығармашылығы бірде бір стильдің сыртқы қалыбына келмейді. Суретшінің қиялы «Капричос» (1797 — 1799), «Соғыс алапаты» (1810— 1820) офортты серияларында, «Диспаратес» («Ессіздік») (1815 — 1820), «Саңыраулар үйі» және Мадридтегі Әулие Антоний шіркеуі (1798) жазбаларында нақтылы түрде көрсетілді.

«Капричос» (исп. *cap- richo* — қиял, елестету ойыны) офортында Гойя қарқынды сезімдердің бір сәттік реакциясын беруде айрықша күшке қол жеткізді. Ол адамдардың нанымдары мен – қорқақтығын, қаталдығын, екіжүзділігін беруде испан халық мысалдарының, мақалдарының, мәтелдерінің айрықша күшіне қол жеткізді. «Капричос» картинасында жақсылық пен зұлымдықтың күресі берілген, және зұлымдық жеңеді. Қараңғы түнде дуагер, жын-шайтан және мыстан шабашта күліп отыр. Олар адами бейбастақтықты және рухани көріксіздікті бейнелейді («Таң атқанда біз кетеміз»). Гойя өзін «Ес түсі албастыны туды» офортасында жазды: адам үстелге жантайып ұйықтап жатыр, оны ұшып жүрген үкілер, ұшатын тышқандар және басқа да құбыжықтар қоршаған. Осы сериялардағы оферталар қи- ялмен нақты өрілген, гротеск карика- тураға ойысады, кәрілік - жастықтан, ақымақтық –ақылдылықтан, азғын- дық – рақымшылықтан үстем. Шын мәнінде Гойя көне Испанияның дәстүрі мен өмір салтын әшкереледі. Суреттермен және оларға авторлық пікірлерден тұратын әр парақ аяқталған шығармадан тұрады. «Капричос» Білім беру идеалына сәйкес келеді, алайда оларда XIX ғ. реализм белгілері бар. Осы серияларға және романтикаға енді. Гойяны испан сарайында, әсіресе портретші ретінде жоғары бағалады. Оның портреттері нәзік әзірленген түс гаммасымен ерекшеленді, мүсіндер мен заттар материалды берілгендігі сезіледі, алайда жеңіл түтінге еріп кеткендей. Гойяның ең үлкен портреті - *«Карл IV жанұясының портреті»* — құрылымы жағынан Веласкестің «Менинасын» еске түсіреді. «Менинадағыдай», топ полотноның қалып қойған көлеңкесінің аясында бейнеленген, ал жырық қырынан түсіп тұр. Оның жүмсақ градациялары нысанмен жақсы үйлеседі және Рембрандт пен Караваджо шығармашылығындағы жарық мәні туралы еске түсіруге мәжбүрлейді. Барак сарай портретінің шартты түпнұсқасынан бас тарта отырып, Гойя ауяшылықсыз кейіпкердің ішкі әлемін жалаңаштайды: тәкаппар патша, күйзеле-қорыққан балалар. Гойя полотноларында әйел бейне- лері құпия және жасырылған сезім хош иісіне бөленген («Киім киген Маха», «Жалаңаш Маха» 1802 жуық; және т.б.).

Мадридтегі Әулие Антоний шіркеуінің жазбаларын суретші бір деммен салғандай әсер қалдырады. Жақпаны темперементтілігі, композицияның лаконизмі, әрекет ететін тұлғалардың сипаттамасының айындылығы тәнті етеді, олардың типаждарын Гойя топ арасынан алды. Нағыз романтикалық шығарма ретінде жазбалар әр көрерменнің ақылы мен сезімін арбайды. 1819 ж. бастап Гойя тұрған, *Кинта дель Сордо («Саңыраулар үйі»*) фрескилермен айрықша күшпен бойлады. Бөлмелердің қабырғалары қиял және аллегориялық сипаттағы композициялармен көмкерілген. Оларды қабылдау терең уайымдауды талап етеді. Бейнелер қалалардың, әйелдердің, ерлердің және т.б. көріні-

стері тәрізді пайда болады. Түс, тұтана отырып, бір мүсінді, не басқа мүсінді ұстайды. Көркем сурет жалпы күңгірт, және онда сезімді алаңдататын ақ, сары, қызғылт-қызыл дақтар байқалады. 1792 ж. ауыр науқас суретшінің то- лық естімеуіне алып келді. Физикалық және рухани зақым жағдайында болған шебер өнері едәуір шоғырландырылған, ойлы, іштей динамикалық бола бастады. саңыраулықтан сыртқы әлем Гойя үшін жабылды, алайда оның ішкі рухани өмірі жанданды. Естуін ғана емес, көруін де жоғалтқансуретшіоныкоршағанадамдар- дың портреттерін жазуды жалғастырды. Гойяныңшығармашылығы ХХғ. дейін еуропа бейнелеу өнеріне үлкен ықпал етті.

АНГЛИЯ ӨНЕРІ

Көркем сурет. XIX ғ. бірінші он жылдығында XVIII ғ. ортасында басталған ағылшын өнерінің даму кезеңі аяқталады. XIX ғ. барлық бірінші жартысында академиялық мектеп басым болды. Алайда академиялық ортада мән берілмеген пейзаж, романтик-суретшілердің ізденістерінің арқасында аса танымал көрініс болды. Олар, бір жағынан, әлемді нақты бейнелеуге тырысты, екінші жағынан – табиғатты ынтықтық әлемі және екпінді қасірет деп қарастырды. Ағылшын көркем суретінің негізгі белгісі әрқашан портрет жанрына жемісті дамуға мүмкіндік берген, адами тұлғалыққа қызығушылық болды. Алайдаосыкезеңдегікөптегентаны- малағылшынпортретшілері XVIII ғ. ағылшын портрет өнері шеберлерінің шыңына жете алмады және тек оларға еліктеді. Ағылшынромантизмінеөзекті Орта ғасыр тақырыбы прерафаэлит деп атала- тын көрініс ті анықтады (Д.Г.Россети, У.Х. Хант, Д.Э.Миллес, Ф.М.Браун және т.б.). Суретші-романтик *Уильям Блейк* (1757—1827) өз жұмыстарында түстердің қиялы әлемін заттандырды. Ол өлеңдер жазды, өзінің және өзгенің кітаптарын суреттеді. Оның едәуір танымал шығармалары библиялық «Иова кітабы», Дантенің «Діни комедия», **Мильтонның «Жоғалған жұмақ» шығармаларына суреттемелер болып табылады. Блейк өз композицияларына кейіпкерлердің титаникалық мүсіндерін кіргізді. Демоникалық, бүлікшілік маңғаздық диссонанстардан құрылған айрықша түрдегі үйлесімділікпен үйлесті. Осындай жұмыстардан рим ақыны Виргилияның «Пасторалям» пейзажды гравюрасы ерекшеленеді – олар суретшінің алдыңғы шығармаларына қарағанда едәуір бірізді романтикалық.** Блейк романтизмі әлемнің өмір- шеңдігінен әлдебір көркем формула табуға тырысады. Ол символдармен ойланады, әлемді біртұтас бірлікте беруге және қамтуға ұмтылады. ***Джозеф Мэлорд Уильям Тёрнер*** (1775 — 1851) — романтикалық пейзаж- дың жарқын өкілі. Ол ғажап акварель- ші болды, бояулардың жеңілдігіне және түссіздігіне, тамаша жарық әсерлеріне қол жеткізді. Суретші романтикалық рухын ұғындыра отырып, К.Лорреннің сарынына жиі жүгінді, теңіз пейзаждарын, тарихи және мифологиялық тақырыптарға картиналар жазғанды жақсы көрді. Оның полотносы динамикамен, таза, ашық бояулармен ерекшеленді. Әсіресе суретшіні полотнода жарқыраған әсерлерді, түтіндерді, заттардың еріп бара жатқан контурларын беру қызықтырды. Суретшіні табиғат қана емес, сонымен қатар техникалық прогреске қол жеткізу де тәнті етті. ***«Жаңбыр, бу және жылдамдық»*** картинасында У.Тёрнер сол кездегі ең жылдам поездың аса жылдам қарқынын берді. Көз шағылыстыратын жарықтан әрең ажыратылатын кең қара жақпалармен белгіленген, ұзын поездың кескіні туындайды. Сол жақта қала әрең көрінеді. Осы фантастикалық пейзажда жалғыз танылатын бөлшек Темза арқылы өтетін көпірдің контуры. Полотно Лондонда ұлттық галереяда сақтаулы тұр. Соңғы кезеңдегі Тёрнер картиналарында қиял бастауы күшейді, дерексз символдар пайда болды. Ол ашық бояуларды, ақ боуды және қоңыр түспен үйлесімділікте сары реңктерді қалады. Тёрнер бірнеше ғылыми жұмыстар арнай отырып, түс жүргізу әзірлемесіне және келешегіне айтарлықтай үлес қосты. Суретшінің реңктік ізденістері импрессионистердің шығармашылықтарынан асып түсті. Ол жаңбыр ағынын, теңіз дауылын, апаттарды жазды. Жаңа жағдайларды елей оты-

рып, суретші «Лондон парламентіндегі өрт» полотносын және «Кеменің еріксіздігі» картиналарын жасады. Тёрнердің терең эмоционалды өнері замандастарына түсініксіз болды. Ол өзінің уақытын анықтады. Ағылшын пейзажды көркем суретінің ірі өкілі ***Джон Констебл*** (1776—1837) болды. Ол XIX ғ. табиғат бейнесінің ашық-жеңіл негізін салды және өнер тарихында алғаш болып өз картиналарын толық плэнерде салды. Констебл батыл жақпалары бала кезінен жақсы таныс орындар, этюд те аяқталған картина тәрізді соншалықты маңызды. Оның картиналары тақырыбының қарайымдылығымен, композицияларының табиғилығымен, табиғат бірлігінің үйлесімділігін сезінумен ерекше («Флэтфордегі диірмен», «Дедхем алқабы» және т.б.).

«Диірмен ағыны», «Плотина және Дедхемдегі диірмен» тәрізді картиналарында Констебл бояулардың қою жақпаларын, таза жасыл түстерді пайдаланады, мұқият берілген бөлшектерден және әсерлі жарық беруден бас тартты. Мұның барлығы оның орта жастағы шеберлігін куәландырады.

«Ақ ат», «Шөпке арналған арба» шығармалары натурамен этюдтің негізінде шеберханада жасалды. Бұдан әрі ол суретшінің шығармашылық әдісі болды. Констебл шығармашылығы отанында танымалдылыққа ие болды. Оның картиналары алғаш рет Францияда бағаланды және француз реалистік пейзажының дамуына айтарлықтай ықпал етті.

Сұрақтар мен тапсырмалар

1. Ампир стилі қалай пайда болды? Оның қалыптасуында жетекші рөл кімге тиесілі?
2. Ампир стиліне қандай негізгі белгілер тән?
3. Ампир шеберлері үшін қандай мәдениет шабыт көзі болды?
4. Ампир стилінің сәулеті туралы айтып беріңіз.
5. Ампир стиліндегі жабдықтарға қандай түстер тән?
6. Романтизмнің негізгі белгілерін атаңыз.
7. Романтикалық әлемді сезінудің мықты және әлсіз тұстары неде?
8. О.Рунге көркем суретіне не тән?
9. Г. Д. Фридрихтің шығармашылық кредосы қандай? Суретшінің көркем суретінде оның қалай берілгендігін үлгілерде байқаңыз.
10. Ж.О.Д. Энгр шығармашылығындағы классицизм белгілерін табыңыз.
11. Т. Жерик көркем суреті қандай жаңалық әкелді?
12. Э. Делакруа шығармашылығы туралы айтып беріңіз.
13. Ф. Гойидің кемеңгерлігі, сіздің пікіріңіз бойынша, неде көрінді?
14. У. Блейк шығармашылығында қандай романтикалық тақырыптар нақтылы түрде көрсетілді?
15. У. Тёрнердің романтикалық картиналары туралы айтып беріңіз.
16. Д. Констебл пейзаждарының ерекшелігі неде?

Рефераттардың тақырыптары

- Ампир стилінің сәулеті.
- Жабдықтардағы ампир стилі.
- Ампир стилінің декоративтік сарыны.
- Классицизм және романтизм өнеріндегі адам бейнесі.
- Романтикалық пейзаж түсі.
- Францияның романтикалық көркем суреті.
- Ағылшын көркем суретіндегі романтизм.
- Гойяның «Капричосы».
- У. Тёрнердегі пейзаж композициясы мен түсі.
- Д. Констебл шығармашылығы.

XIX ғ. ЕКІНШІ ЖАРТЫСЫНДАҒЫ БАТЫС ЕУРОПА ӨНЕРІ

XIX ғ. ортасы және екінші жартысы Францияда әлеуметтік күрестің ұлғаюымен және көркем көріністердің көп түрлілігімен тура келді. Осы кезеңде көркем суретте, графикада және едәуір кешірек мүсіндеуде нақтылы түрде көрсетілген реализмнің теориялық негіздемесі беріледі. 1870— 1890 жж. Францияда көркем бағыт – импрессионизм гүлденеді (Э.Мане, К.Моне, О.Ренуар, Э.Дега және т.б.). Едәуір маңызды суретші-импрессионистер П.Сезанн, П.Гоген, В.Ван Гог және т.б. болды. Импрессионистердің жетістіктерін бойларына сіңіре отырып, олар үйлесімділікті, әсемдікті және ішкі көрініс мәнін тереңірек ашты. Сәулетті дамыту үшін осы кезең аз жемісті болды. Ғасырдың ортасында еуропа сәулетшілерінің негізгі проблемасы стиль іздестіру болды. Кешіректегі классицизмнің ордерлік жүйесі зауыттардың, фабрикалардың, көпірлердің, банктердің және өзге де мекемелердің қарқынды құрылысына ықпал етпей өткен жоқ. Көнедегі романтикалық қызығушылық көне сәулет дәстүріне қайта оралды – осылайша жаңа готика, жаңа ренессанс, жаңа барокко және т.б. пайда болды. Ұқсас күш кейде эклектизмге – бір шығармаға әр түрлі стильдерді біріктіруге алып келді. Алайда қарқынды құрылыс өнер түрі ретінде сәулеттің дамуына қолайлы жағдайлар жасай алмады. XIX ғ. екінші жартысындағы өнерде келешектегі орынды Франция иеленді. Үздік суретшілер академиялық өнер ағынымен күресті, көркем суретте жаңа жолдар ашты.

Реализм

Реализм әдісі шындықты нақтылы түрде көрсетуде анықтылықты талап етеді. Сонымен бірге реалистік өнер суретшілердің шығармашылық мәнерлерінің түрлілігіне жол береді. Реализмнің едәуір толық белгілері XIX ғ. жаңа қоғамдағы әлеуметтік жағдаймен үздіксіз байланыста адам тұлғалығын зерттеген сыни реализмде толық ашылды.

Еуропа елдері мен АҚШ өнерінде орын алған сыни реализм байларға қарама-қарсы, қоғамның бақытсыз тобының өмірін, кедейлердің сәтсіз тағдырларына аяушылық білдіруді бейнелеуге бағдарланған. Пролетарлық идеология еңбек адамының - жаңа кейіпкеріналғатартты,оныңөмірікөркемсуретте және графикада негізгі тақырып болды. Реалистік өнерде Делакруа бастаған романтиктерде көрініс тапқан қызығушылық, барлық әлемді толқытқан ұлттық-босату идеяларында берілген. Романтизмнің орнына келген реализм осы стильге оппозиция ретінде қарастырылады, әйтсе де олардың арасындағы қарым-қатынас едәуір күрделі, себебі романтизм қандай да бір дәрежеде реалистік болды, себебі өз мақсаты ретінде өнерде жаңа, тамаша, әйтсе де идеалистік шынайылық құруды алға қойды. 1848 ж. революция француз ақсүйектерінің романтикалық иллюзиясын сейілтті және осы мәнде Францияның ғана емес, сонымен қатар барлық Еуропаның мәдениет тарихында маңызды кезең болды. Өнер үгіттеу және насихаттау құралы ретінде кең қолданыла бастады. Осыдан барып сатиралық мөрдің негізгі элементі ретінде станоктық және суреттеме-журналдық графика дамыды. Суретшілер қоғамдық өмірдің екпінді аяқ алысына белсенді араласты. 1830 ж. революцияан бастап және 1871 ж. Париж Коммунасы және франк-прус соғысымен аяқталған Францияда орын алған тарихи жағдайлар ірі француз суретшілерінің бірі ***Оноре Домьенің*** (1808 — 1879) графикасында көрініс тапты. Оған алтынмен жұтылған және орнына ордендері мен атақтарын «беруші», Луи Филиппке карикатура - ***«Гаргантюа»*** (1831) литографиясы атақ алып келді. Осы графикалық парақта суретші, композицияның ауырлығын жеңе отырып, монументалды, көлемді-пластикалық нысанға құмарланады, жүзбен заттыңнақтылы көрсетілуін іздеструде деформацияға жүгінеді. Домье бөгде айтулар мен метафора-

ларды қолдана отырып, саяси күрестің күнделікті жағдайларын ой елегінен өткізеді. Ол «Париж әсерлері», «Париж типтері», «Ерлі-зайыптылық адамгершілік» (1838-1843) тәрізді серияларда әлеуметтік типтер мен сипаттарды көрсетті. Суретші жоғары бағаланған жазушы Бальзактың «Рантье физиологиясына» суреттемелер жасады. 1840-шы жылы Домье «Өмірдің тамаша күндері», «Көк шұлықтар», «Сот өкілдері» серияларымен жұмыс жасады. Ол пасықтыққа, көлгірлікке, екіжүзділікке қарсы ынтық күрескер болып қана қойған жоқ, сонымен қатар нәзік психолог болды. Әзіл онда ешқашан арзан болмайды, ол жеке қайғысы мен адам табиғатымен мөрмен айқындалған. Домьенің көркем суреті, оның шығармашылығын барлық зерттеушілер әділ көрсеткендей, қайғылы суықтыққа және айтылмаған шерге толы. Бейнелеу мәні қарапайым адамдар әлемі: кір жуушылар, су тасушылар, ұсталар, кедейқалатұрғындары, қала тобыры. Дәл табылған ишарат және мүсіндердің бұрылысы, сұлбалардың нақтылы түрде көрсетілуі – Домье монументалды бейне құратын құралдар, оның ұлылығын көрсетеді («Кір жуушы»). Сонымен бірге ең өзіне тәнділікті ұстай білудің арқасында ол жалпыланған бейнелерге үлкен өміршеңдік бере білді. Суретші композицияларында жиі фрагменттілікке жүгінеді. Бұл картинада шегінен тыс орын алған бейнені әрекеттің бөлігі ретінде енгізуге көмектеседі («Көтеріліс», «Баррикададағы жанұя», «III сыныпты вагон»). Домьенің көркем сурет полотноларының өлшемдері әрқашан кішірек, себебі үлкен картина әдетте аллегориялық немесе тарихи сюжеттермен байланыстырылды. Домье шығармаларының өлшемі бойынша емес, маңыздылығы бойынша – монументалды шығармалары жаңа тақырыптарда көркем сурет шығармалары ретінде үндескен суретшілерлердің алғашқысы болды. Франк-прусс соғысы кезінде До- мье литографиялар шығарады, соның салдарынан альбомға «Осада» атамен енген, онда шер мен қайғы арқылы халықтың мұңы туралы трагедиялық бейнелерде айтылады. Бұл шығарма суретшінің рухани аманаты тәрізді болды.

Француз көркем суретінде реализм ең алдымен пейзажда көрінді, алғашқы көзқарас бойынша едәуір қоғамдық толқыннан және жанрдың тендензионды бағыттылығынан ажыратылған. Пейзаждағы реализм Парижден алыс емес Барбизон деп аталатын ауылдың атымен аталған, ***барбизон мектебінен басталады. Бұл Барбизонға натуралармен этюдтер жазуға келген жас көркем суретшілердің тобы*** (Т.Руссо, Д.Пенья, Ж.Дюпре, К.Тройон, Ш.Добиньи). Олар картиналарын этюдтердің негізінде шеберханаларда аяқтады, сондықтан натураны тірі сезіну олардың көркем суреттерінде аяқталумен және композицияларымен реңктерінің жалпыламалылығымен үйлеседі. Барлық барбизондықтарды табиғатты мұқият зерттеу және шынайы бейнелеу біріктірді, алайда бұл олардың әрқайсысына өздерінің жеке шығармашылықтарын сақтауға кедергі болған жоқ. ***Теодор Руссо*** (1812—1867) табиғатты терең жақсы көрді және оған адамның варварлық араласуына қарсы болды. Оның бейнелеуіндегі ағаштарды, жайылымдарды, құздарды біз әлемнің заттығын көреміз («Емендер», 1852). Үлкен дәлдікпен суретші ірі ағаштың құрылымы мен табиғатын, жапырақтардың сипатын бере білді. Руссо картиналарының құрылымын мұқият ойластырды, бөлшектерді нақтылы түрде көрсете білді, ағаштардың ауқымдылығына көрініс бере білді, олардың айналасына жануарлардың мүсіндерін бейнеледі. Руссо картиналарының композициялары бойынша едәуір типтісі «Лес Фонтебло» (1848 — 1850) картинасы болып табылады, ағаштар шоғыры кенептің екі жағына орналастырылған. Суретші жиі картинаның ортасына онда ұлылығы мен қуаттылығын нақтылы түрде көрсету үшін қомақты ағаштарды бейнеледі («Шаруа әйелімен пейзаж», 1850 жуық). Сонымен бірге оның картиналарының түсі мен жарығы академиялық шартты. Бір кездері Барбизонда ***Жан Фран- суа Милле*** (1814—1875) жұмыс істеді. Шаруа әлемі оның картиналарының

негізгі сюжеті. Суретші жер жұмысшыларының жалпылама монументалды бейнелерін жасады («Ұшырушы», 1848; «Себуші», 1850; және т.б.). Ол ауыл еңбегін қарапайым адамның жағдайы ретінде, оның тұрмысының нысаны ретінде көрсетті. Осы идея лувр жинағы картинасында берілді («Масақ жинағы», 1857; «Анжелюс», 1859). Милле жазуына шекті локонизм тән: суретші күнделікті өмірдің үйреншікті, қарапайым картиналарында жлпы адамдық мәнде беруге мүмкіндік беретін бастыны тартып алды. Оның шығармаларының арасында «Кетпен ұстаған адам» - бір бейнесі бар (1863), онда суретші шекте шаршаңқылықты, жадаулылықты, ауыр дене еңбегінен шаршағандықты көрсете отырып, еңбек етушінің алып діріл-деген күшін көрсете білді. Суретші осы картина туралы былай деп жазды: «Бұл маңдай терімен тапқан нан, бұл жердің айқайы, мен мұны өзімнен білемін. <...> Алайда мен дәл осыдан түпнұсқа адамзаттылықты және үлкен поэзияны табамын». Миссенің адам еңбегімен таралған, шынайы және адал өнері XIX—XX ғ. екінші жартысында осы тақырыпты бұдан әрі дамыту үшін жолды жалғастырды. XIX ғ. ортасындағы француз пейзаждарының нәзік шеберлерінің бірі *Камиль Коро* (1796—1875) болды. Ол интимді пейзаж жасады – «көңіл-күй пейзажы» («Шөп тасу», «Аржантейдегі қоңырауханa»). Коро Франция-да көп сапар шекті. Ол барбизондықтардан едәуір үлкен болды, алайда Париж түбіндегі кішкентай қала Виль д'Аврэ, Барбизонға орналасты. Мұнда Коро тұрақты шабыт көзін тапты, өзінің үздік пейзаждарын жазды. Коро шығармашылығында тікелей әсер іздері бар және әрқашан шынайы болып қала берді («Мантедегі көпір», «Дуэдегі ратуша мұнарасы»). Коро пейзаждарындағы адам табиғат әлеміне үйлесімді енеді. Бұл классикалық пейзаждың стаффаждығы емес, өздерінің ежелден бергі жұмысын атқарушы адамдар: хворост жинаушы әйелдер; егістіктен қайтып келе жатқан шаруалар («Орақшы жанұясы»). Коро пейзаждарында романтиктер жақсы көрген апатпен күресті, түнгі түнекті сирек кездестіресің. Ол таң алдындағы кезді немесе көңілсіз сағымды бейнеледі, оның полотноларындағы заттар қою қараңғылыққа немесе жеңіл түтінге оралған, түссіз мөлдірлету нысанды бүркеген, күміс жеңілдікті күшейтеді. Бейнелеу әрқашан суретшінің жеке қатынасына, оның көңіл-күйіне бойлаған. Короның түс гаммасы бай емес тәрізді. Бұл күміс інжу және зеңгір-құлпырған реңктердің үйлесімділігі, алайда осы бояу дағы реңкі бойынша жақындық қатынастарында суретші қайталанбас үйлесімділік құра білді. Короның мәнері көсілмелі, еркін, «қорқынышты». Короның көсілмелі мәнері ресми сынға ұшырады. Суретші еркін жазуды ағылшын көркем суретшілерінен, ең алдымен 1824 ж. көрмеде пейзаждарымен танысқан Констеблден үйренді. Пейзаждармен қатар Коро көптеген портреттер жазды. Ол импрессионизмнің тура негізін құрушы болған жоқ. Алайда Короның жарық ортасын бере білу тәсілі, оның табиғаттан және адамнан тікелей әсер алу қатынасының импрессионистердің көркем суреттерін бекіту үшін үлкен мәні болды және көбінесе олар өнермен үндес болды. Жаңа қуатты көркем бағыт ретінде сыни реализм өзін жанрлық көркем су- ретте бекітті. Қоғамдық қайшылықтарды зерттеу Г. Курбеге, Ж. Ф. Миллеге және басқа да Француз суретшілеріне тән. *Гюстава Курбе* (1819 — 1877) шығармашылығындағы реализмге романтизмнің кейбір белгілері тән болды. Қарапайым жанрлық қойылымдарды суретші биіктетілген-тарихи және қарапайым провинция өмірі ретінде ұғындыра білді және оның қылқаламынан романтикалық бояу алды. Курбенің *«Тас қашаушылар»* (1849—1850) картинасында әлеуметік өткірлік жоқ, алайда кедейлер үлесіне аяушылық бар. Осындай тақырыпқа жүгіну әлеуметтік жоспардың міндеті болды. Курбе өз полотноларында туған жерлерін мекендеушілерді бейнелеуге тырысты. Ол Орнан қаласының маңында туды және өзінің ең танымал «Орнандағы жерлеу» полотносында қала басшысымен жергілікті қоғамды бейнеледі. Суретші

жеке арқылы типтікті бере білді, провинциялық сипатпен біраз галерея жасады. Реңктік үйлесімділік, шексіз энергия, қатты пластикалық ырғақ «Орнадағы жерлеуді» еуропа классикалық өнері шығармаларымен бір қатарға қояды. Жерлеу тәрізді рәсімге адам ынтықтығының пасықтығын суретшінің бейнелеуі көпшіліктің наразылығын тудырды. Картина 1851 ж. Салонда қойылған кезде, француз провинциялық қоғамына жала жабу көрінді, содан бері Курбені Салонның ресми қазылар алқасы жүйелі түрде қабыл алмады. Суретшіні «ұсқынсыз даңқын шығарушы» деп айыптады. Курбенің нақтылы түрде көрсет- кен басты құралы түс. Оның гаммасы өте қатал, монохромды, жартылай реңк байлығына құрылған. Курбе жиі жүгінген, түрлі-түсті қабатты қалыңдата және тығыздай отырып, ол қылқаламды шпательге ауыстырды, ол қарқындылық пен реңк тереңдігін қосты. Суретші жартылай реңкті түссіз жарыққа әдеттегідей мөлдірлетіп емес, белгілі бір ретпен бояуларды бірінен кейін бірін жағудың көмегімен қол жеткізді. Әр реңк өз түсіне ие болды, олардың синтезі Курбе бейнелеген кез келген затқа поэтикалық реңк берді. Курбе суретшінің қоғамдағы орны мәселесіне арналған бірнеше бағдарламалық шығармалар жазды. *«Ателье»* (1855) картинасында ол өзін пейзажбен жұмыс істеп жатқан шеберханада көрсетті, композицияның ортасында қатар жалаңаш үлгіні қойды, ізет тұтушы және меркелі көрермендер арасында өзінің достарын бейнелей отырып, жабдықты қызықтайтын көпшілікпен толтырды. Алайда картина аңғал өзін-өзі жақсы көрушілікке толы, ол Курбеде көркем сурет қатынасында жалғыз. Түс бірлігі қоңыр реңкте құрылған, оған көгілдір және нәзік-қызғылт реңк енгізілген, арты қабырғада алға қарай ебедейсіз тасталған натуршының көйлегінің қызғылт реңктері. Күлкі ретінде «Сәлеметсіз бе, Курбе мырза!» деген атпен танымал, «Кездесу» (1854) – картинасы бағдарламалық болып табылады. Онда коллекционер Брюй мен оның қызметшісін ауыл арасы жолында кездестірген қолындағы асатаяқпен және артында этюдшімен суретшінің өзі бейнеленген. Бай меценаттың көмегін ешқашан алмаған Курбе емес, керісінше меценат басын көтеріп, еркін және сенімді келе жатқан суретші алдында шляпасын шешеді. Картинаның идеясы – суретші өз жолымен кетіп барады, ол өз жолын өзі таңдайтындығы бәріне түсінікті, алайда әр түрлі қабылданды және біркелкі емес реакция тудырды. Курбенің реалистік көркем суреті көбінесе еуропа өнерінің бұдан әрі даму кезеңін айқындады.

Импрессионизм

Көркем сурет. 1874 ж. париж Салондарының бірінде сол кезде мүлде танымал емес суретшілердің көрмесі ашылды. Олардың арасында Клод Моне, Пьер Огюст Ренуар, Камиль Писсарро, Альфред Сислей, Поль Сезанн және т.б. болды. Суретшілердің осы тобына Эдуард Мане және Эдгар Дега жақын болды. К.Моненің картиналарының бірі ***«Әсер. Күннің шығуы» деп аталды.*** Онда таң алдындағы айлақ бейнеленді, ол арқылы күн және қайықтың анық емес сұлбасы түсіп тұр. Бояулардың құбылуы салтанатты кез әсерін қалдырады. Осы көрмеден кейін журналистердің бірі оның қатысушылары туралы «импрессионистер» ретінде қорсыта айтты, себебі олардың картиналары көргеннен алғашқы әсерді ғана бейнеледі (фр. *impression* — әсер). Суретшілерге бұл сөз ұнады, және олар өздерін импрессионистер деп атады. Осылайша өнерде жаңа бағыт пайда болды. Суретші-импрессионистер көркем суретте ұлы төңкеріс жасады. Олар академиялық мектептің ережелерімен және қағидаларымен келіспей жұмыс істеді. Библиялық, тарихи және мифологиялық сарында шығармалар жазған академияшылдардан ерекшелігі, импрессионистер нақты өмірді бейнелеуге, тұрмыстық көріністерді көрсетуге тырысты. Олар өздерінің полотноларын плэнерде, яғни ашық ауада жазды. Бұл суретшілер ашық бояуларды басым қолданды, сонымен бірге негізгі назарды мүсіндер мен бөлшектердің нақты салуларына

емес, түс реңктерінің ойынына аударды. Импрессионистерді натураны тірі көру ерекшелендіреді. Белгілі болғандай, бір зат жарыққа, жыл мезгіліне, табиғатқа және тіпті көңіл-күйге байланысты әр түрлі әсер қалдыруы мүмкін. Импрессионистер үшін қолдан ұшып бара жатқан сәтті беру, кездейсоқ бөлшектерді бөлу, әрқашан жаңаны ашу маңызды болды. Суретшілер фотосуретші К.Монеге ұқсас, тұрмыстың қысқа сәтін картиналарында беруге тырысты, мысалы, қозғалып келе жатқан поездың әсерін кинокамера өнертабысынан бұрын бере білді. Олар күнделікті өмірден өз шығармаларына сюжеттер алды, сондықтан композицияларын әрқашан фрагментарлы ғып құрды, бейнелер полотноның шеттерінен кесілді, мүсіндер күрделі ракурстарда көрсетілді. Асимметриялы, динамикалық және ұшқалақ композициялар кездейсоқтық әсер қалдырды, алайда шын мәнінде мұқият ойластырылды. Бейнелердің ұшқырлығы бояу жағудың арнайы тәсілдерін күшейтті. Суретші-импрессионистер арасында көшбасшы болып танылған ***Клод Моне*** (1840—1926). Өзінің ертеректегі «Бақшадағы үйлер» жұмысында ол таза, жарқыраған бояуларды пайдаланды. К.Монедегі табиғат ғажап емес, қарапайым. «Мен сезінгім келген нәрсені беру үшін қаншамакөпжұмысжасауқажет!»- дедісуретші. К. Моне кейбір сарындарды әр түрлі жарық беру барысында көп рет салды (Руан соборы, шөмеле, Сен- Лазар вокзалы, Лондон тұманы). Әр полотнода ол натураның жаңа қырларын ашады. Әр түрлі жарық беру барысында, әр түрлі уақытта бір объектінің әдемілігін беру – бұл міндет К.Монені өте қызықтырды. К. Моненің ең үздік шғармаларының бірі – танымал «Париждегі Капуцинок бульвары» (1873, А. С. Пушкин атындағы ММӨИ сақтаулы). Үстінен көзқарасын таңдай отырып, суретші бульвардың қиғашынан бойынша кеткен келешегін, экипаждар ағынын және топтың қозғалысын бейнеледі. Мұндай нүкте К.Монеге бірінші жоспардан бас тартуға мүмкіндік береді. Ол кетіп бара жатқан экипаждан және әрең көрінетін дірілдеген ауадан әсер береді. Кетіп бара жатқандардың алысқа кетіп бара жатқан мүсіндері ақ жақпалармен әрең байқалады. Бульвардың қарама-қарсы жағында орналасқан үйлердің қасбеттері жартылай платандардың бұтақтарымен жабылған. Мұның барлығы көшенің көпірінде жатқан, үйлерден көгілдір-қызғылт көлеңкеменреңктелетін күн көзінің жарығна еріп кетеді. К. Моне кеңістік иллюзиясын құра отырып және оны жарықпен, ауамен және қозғалыспен толтыра отырып кенептің тұтастық көрінісін бұзады. Көрерменнің назары үздіксіздікке және тоқтайтын шекте нүктенің болмауына аударылады. К.Моне күн жағын қызғылт сары, алтынжылы, көлеңке - күлгін қылады, ал тұтас жарық-ауа түтіні барлық пей- зажға үндес үйлесім береді. Үйлердің және ағаштардың контурлары біртіндеп күн шуағы шашылған ауада беріледі. Түрлітүсті сағымда ғимараттың сәулет бөлшектері батып кеткен, экипаждардың бұтақтары еріп кеткен, кеңістіктің тереңдігі жарқыраған ауа қозғалысында жоғалады. Мұның барлығы картинаны көрермен көздерінің көшенің жалғасын жасырып тұратын жақын жарық берілген қабырғалар мен алыс көгілдір сағым арасындағы шекті жоғалтатындай етіп толтырады. Өнертанушы К. Г. Богемская былай дейді: «Импрессионистер тоқтамайтын өмір қозғалысын сала білді дегенді растау ретінде «Париждегі Капуцинок бульвары» картинасын атауға болады». Импрессионизм өнерінде жаңалық жарықтан және натура түсінен әсер беру, жақпа техникасы болды. суретшілер полотноға таза бояулар жақты, оларды политралармен араластырған жоқ, сондықтан картина өзінің көп түстілігімен және алыстан анықтап қарау барысында өміршеңдігімен тәнті етті. Мысалы, жақын қарау барысында К.Моненің «Ақ құмыралар» (1899) картинасында жақсы көрінеді, ол қою-қызғылт, көгілдір және тіпті күйдірген саздан жасалған реңктермен жазылды. Ашық бояулар құмыралардың ақтығын беріп қана қоймады, сонымен қатар олардың иістері де сезілетіней. Көрермен өзі олардың арасында қаты-

сып отырғандай әсер береді. Бұл әсер – импрессионизм өнерінің ұлы жетісігі. *Эдуарда Мане* (1832—1883) де импрессионистерге жатқызылды, әйтсе де ол олардың көрмелеріне қатысудан мүлде бас тартты. Француз және әлем өнері тарихында Э. Мане шығармашылығы айрықша орын алады, ол суретшінің еуропа мәдениетінің классикалық дәстүрлеріне («Олимпия»; испан көркем суретіне есілген портреттер), плэнерлік көркем сурет саласындағы жаңа ізденістерге («Қайықта», «Берта Моризо» және т.б.) шынайы берілгендігін анықтайды. Жаңа өмірді бейнелеу барысында Э. Маненің классикалық сарынды пайдалануы көрермендердің наразылығын тудырды, әсіресе олардың моральдарын «Шөптегі таңғы ас» картинасы қорлады, онда суретші шалшықта отырған киім киген еркектердің ортасына жалаңаш әйелді бейнеледі. Қазіргі әйел Венера қалпында берілген Э.Маненің «Олимпия» картинасы сыншылардың ашулы шабуылының мәні болды. Газеттер оны тициандық «Венера Урбанскаяға» орынсыз породия деп атады. Замандастар Э.Маненің көне сұлуды емес, француз натурашысын бейнелегендігімен еш келіспеді. Үлкен, массивті қара нәсілді қолына гүл ұстап тұрған мүсін жалаңаш әйелдің нәзіктігін және пәктігін қоюландырады.

«Шөптегі таңғы ас» және «Олимпия» картиналарнының мұражайларда өзінің құрметті орынын алу үшін көптеген жылдар қажет болды. Э.Мане көркем суреттің жаңа құралдарын іздестіру саласында импрессионистерден бастап күн ілгері сезінді. Бұған «Флейташы» картинасы дәлел. Көркем суреттің сұр аясында ер баланың анық сұлбасы көрінеді. Әрекет орны белгіленбеген. Э. Мане сол кезде міндетті, Қайта жаңғыру дәуірінде ашық келешекке жүгінді. Кейбір полотноларында ол Дегамен қатар уақыт пен кеңістікті беруде кинематографияны жаулап алуды пайдаланады. Оның ***«Фоли- Бержердегі бар»*** картинасы — кеңістікте және әрекет уақытында күрделі дамиды. Бар жанында жас әдемі әйелдің артында – айна, онда келушілер көрініп тұр: мысалы картинаның оң жақ бөлігінен біз әлдеқандай мырзаны тыңдап отырған әйелдің бейнесін көреміз. Картинаның жас кейіпкері ойлы қалыпта отыр. Картинаның күрделі композициясы көрермендерге сюжетті қуалап ойлауға мүмкіндік береді. ***Огюст Ренуар (***1841 — 1919) импрессионист деп есептеледі, алайда оның шығармашылығы осы бағыттағы рамкалармен ғана шектелген жоқ. Көркем сурет техникасы бойынша Ренуар шын мәнінде К.Монеге жақын болды, алайда оның пікірлері импрессионизм эстетикасынан ерекшеленді, және ол өзін ешқашан импрессионистпін деп есептеген жоқ, әйтсе де олардың көрмелеріне қатысты. Ренуар өзіне не жақын болса соны салды (билеп жатқан модистер, таңғы ас ішіп жатқан қайықшылар және т.б.), ал импрессионистік кезеңде – олардың өмірінің көріністері париж маңындағы елді мекен, мейрамханалар және қоғамдық балдар («Мулен де ла Галет», «Качели», «Ложа» және т.б.). осы бір сәттік әсерден суретші өмірдің тез ағымы мерекесін және оның бақытты сәттеріндегі қуанышты көрді. О. Ренуардың ертеректегі портреті жалпы сапаға тән болды: суретші қоршаған ортадан үлгіні оқшаулаған жоқ. Өз әсерлерін негізге ала отырып, ол көлеңкелерді көгілдір қылды, ал жүзін күнге алтын-қызғылт қылды. О.Ренуар өзінің алғашқы жұмыстарында-ақ нысанның жарық-үндес үлгісіне назар аудара отырып, әрқашан қылқаламмен сурет салды («Веермен қыз», «Аққұба суға түсуші» және т.б.).

О. Ренуар үшін тартымды міндет өзінің замандастырын бейнелеу болды, әсіресе суретшіні әйелдер бейнелері толғантты – жас париж қыздарының еліктіргіш сүйкімділігі, жалаңаш әйелдің денесінің інжу жылылығы («Кушеткада отырған ерке әйел», 1876). Ренуар қылқаламынан туындаған балалар портреттері ғажап («Су сепкіш ұстаған қыз», 1876; «Балалармен Шарпантье ханымның портреті», 1878). 1878 ж. О. Ренуар (толық бойымен) «Комеди франсез» париж театрының актрисасы - *«Жанна Самараның»* портретін

– және жеке шығарма ретінде жеке-жеке қарауға болатын, осы портретке бірнеше эскиздер жазды. Олар суретші тапсырыс берушінің талғамына сәйкес келу үшін шабытпен және онымен толық келісімде жұмыс істеген бақытты сәттерде жасалды. Үздік сұлбаларының бірінде (цв. вкл. қараңыз) мүсіннің көрінісі біртіндеп пайда болатын сол жалпы орта болып табылатын қызғылт аядан шыққан көңіл-күйді айқындайды. Картинадағы түс тербелмелі. Ақ кенеп, жіңішке түрлі-түсті қабат арқылы көріне отырып, қызғылт түске айрықша жарықтық береді. Осы аяда Жанна Самаридің алтын шаштары жарқырайды. Көрерменді оның әйелдік жеңіл көзқарасы, анық салынған еріндері, актриса басына сәл тіреген алтын білезікті әдемі қолдары қызықтырады. Суретші қылқаламының жеңіл жақпалары оның иықтарын көрсетеді. **Жанна Самари табиғи қалыпта бейнеленген. Оның көзқарасы көрерменге қараған, алайда оның ішкі жағдайында әлдебір қол үзушілік бар: нәзіктік-тамашалық және тартымдылық бар, ол – мұнда, біздің алдымызда және сонымен қатар бізден алыстау тұрғандай әсер қалдырады. Суретші өз кейіпкерінің көңіл-күйінің ауысуын бере білді.** Ренуар картиналары өзінің тыныштығымен, қуанышты көңіл-күйімен баурап алады. ***Альфред Сислей*** (1839 — 1899) париж маңайында тұрақты тұрды. Оны ауыл пейзажының тыныштығы мен кеңдігі қызықтырды. Ол таңғажайып табиғат бейнелерін жеңіл қайғы реңкімен бейнеледі («Аржантейдегі кішкентай алаң», «Марлидегі су басу», «Лувесьеннедегі аяз», «Буживальдағы Сена жағажайы», «Фонтенблодағы орман жұрыны» және т.б.). Сислей қарапайым пейзаждарына монументалды мәнерлілік бере отырып, өз жұмыстарының композицияларын мұқият ойластырды. Ол ашық реңкті жақтаушы болды, плэнерде көп жұмыс жасады. ***Эдгар Дега*** (1834—1917), ишараттың мәнерлі мүмкіндіктерін тамаша меңгеріп, бишілердің («Би сыныбы», «Сахнадағы биші», «Дайындықтағы биші») және жарыстардың («Трибуна алдындағы жарысқа қатысатын аттар», «Жарыстарда», «Жарыс алдындағы шабандоздар») суреттерін салғанды жақсы көрді. Сахнаға шығардың алдында көйлектерін түзеп жатқан үш қыз бейнеленген «Көгілдір бишілер» полотносы сиқырлы көгілдір жарыққа толы, және музыка үні шығатындай болып көрінеді. Картинаның тұтас сериясында нәзік және жеңіл балет бишілерінің мүсіндері көрермен алдында кейде жартылай қараңғы би сыныптарында, кейде демалыста берілген қысқа минуттарда софит жарықтары барысында көрінеді. Олар суретшіге бір қалыпта тұрмайды, әрбіреуі өзінің ісімен айналысуда. Э.Дега картиналарына деректі сенімділік беретін қатысу әсері туындайды. 1880-ші жылдардың ортасында суретшітөсектіпайдаланабастайдыжәнеөзінің жалаңаш натураларының атақты суреттерін сала бастайды («Ваннадан кейін»). Дега әдемі ғана емес, сонымен қатар ерекше нәрселерді де бейнелеу қажет деп санады. Көптеген импрессионистерден ерекшелегі Дега үшін өрнек құралы жақпа емес, сызық болды. Сызық арқылы суретші үлгінің қозғалыс сипатын, эмоциялық жағдайын бере білді.

Мүсіндеу. Огюст Роден **(1840**—1917) мүсіндеуде жарқын эмоциялық жағдайларды, кездейсоқ жан айқайын бере білумен танымал болды. Роден мүсіні мен Дега көркем суретінің ортақ белгілері бар: мысалы, жарық көлеңке жұмсақтығы, ишараттың аяқталмауы.

1880 ж. француз үкіметі Роденге Декоративті өнер мұражайына арналған портал құруға тапсырыс берді. Ол өз жұмысын ***«Тозақ қақпасынан»*** бастады. Ортасынан ашылатын есікпен алып портал аяқталмай қалды. Есіктердің барлық үстіңгі қабаты тегіс емес массамен жабылды, олар жақындап қарағанда адам денесінің топтасуы болды. Қақпаға өліммен күрескен әрекетсіз үш Көлеңке түсіп тұр. Олардың үстінде басын қолымен тіреген Ойшыл отыр. Жалпы шығарма ауырлатылған және құрылымы жағынан бөлшек, бұл сыншылардың оны «ешқайда апармайтын қақпа» деп атауына мүмкіндік берді. Алайда ол орта ғасырдағы соборлардың қола рельефті есіктері туралы, ең алдымен Италияда Роденді таң қалдырған флорентиялық баптистериясының «жұ-

мақ есіктерін» еске сала отырып, шүбәсіз қызығушылықтан тұрады. «Тозақ қақпалары» жұмысы процесінде орындалған сұлбалар өмірге көптеген дербес маңызды шығармалар алып келді («Ева», «Сүйісу», «Мәңгі көктем», «Ойшыл» және т.б.).

«Ойшыл» мүсіні адамзат алдында тұрған тұрмыс мәні туралы ежелден келе жатқан сұрақтардың жауаптарын іздестірудің ауыр процесінің кейіптелуімен көрініс тапты. Қуатты титан ауыр ойдан өз иығын еңкейтті. Оның жүзі солғын.

«Ойшылдың» көңіл-күйінің күрделілігін сезіну үшін, мүсіндеудің әр түрлі ракурстарын қарастыру қызығырақ. Оң жақта бүгілген қолдар мен аяқтардың қозғалысы, маңдай мен мұрынның сызығы, арқаның бүкіреюі мүсінді шиеленістіреді. Оның қалпы азапты интеллектуалдық күш жағдайын береді. Сол жағында әсер өзгереді: сол қолы тізесіне қойылған, шаршағандықты көрсетеді.

1884 ж. Роден қоршалған қаланы құтқару үшін өзін құрбандық еткен, Жүз жылдық соғыс батыры Эсташ де Сен-Пьер ескерткішінің жобасына Кале қалалық муниципалитетінен тапсырыс алды. Ағылшындықтар егер атақты алты азамат ерікті келіссе қалалықтардың өмірін сақтап қалуға уәде берді. Алғашқылардың бірі болып осыған шешім қабылдаған Эсташ де Сен- Пьер болды, оның артынан басқа да батырлар шықты. Оларға арналған ескерткішті мүсінші 1886 ж. аяқтады, алайда тек 1895 ж. ғана «Кале азаматтары» ескерткіші орнатылды – бұл реалистік монументалды мүсін, онда Роден ортақ трагедиялық тағдырға біріктірілген адамдардың бейнелерін нақты көрсетті. Мүсіндік топтың постаменті жоқ, азаматтар мүсіндерінің жерде орналасуы оларды халықпен біріктірді, бұл шығарманың декоративтілігін күшейтеді.

1878 ж. Роден алғаш рет өзінің «Қола ғасыр» мүсінін Брюссельде, кейін Парижде көрмеге қойып көрсеткеннен кейін, статикалық өнерде өмірдің барлық қорқыныштылығын беруге ұмтылу, сонымен қатар тегіс емес бөлшектермен жаңашыл сипатты беру формалары қоғамның наразылығын тудырды. Осы сәттен бастап көпшіліктің сотына шығарылған Роденнің шығармалары полемикаға себеп болды. «Ойшыл», «Ева», **«Адам», «Адасқан**

О. Роден. Сүйісу

бала», «Азап» және басқа да көпеген жұмыстары қатал қабылданды. Өзінің ұзақ өмірінде Роден ғашықтардың жастығына және махаббаттарына таңдана отырып, мәңгілік көктем, өшіп бара жатқан махаббат, қайғы, сүйісу тақырыптарына көп рет жүгінді. Мысалы, ***«Сүйісу»*** (1886) композициясы сезімнің ынтықтығын және күшін көрсетеді. Роденніңшығармашылығындабіртін- деп күрделендірілген символикалық бейнелерге, анық үйлесімділіктен және жұмсақ лиризмнен, амалсыздыққа және күңгірт топталушылыққа дейін - нәзік эмоцияларды анықтауға ұмтылу артты. Мүсінші шығармаларында тұрақтамауға және беткі қабаттың көркем сурет тұтассыздығына байланысты аяқталмаған түр басым. Сонымен бірге нысанның апатты туындау әсері туындайды. Мүсінші әрқашан бейненің көркемділігіне маңызды құрал ретінде фактураға көп мән берді. Роден портрет жанырымен көп және

сәтті айналысты. Әдебиетшілер қоғамы Роденге ***Бальзак мүсінінжасауға тапсырыс берді.*** Мүсінші осы ескерткішпен алты жыл еңбек етті. Импрессионизмге тән емес, жазушы бейнесін ұғындырудың көрсетілген физиологиялығы (Роденнің шығармашылық ізденістерінің түрлілігін куәландырады) өткір қабылдамауға алып келді. Мүсіншілер оны ұлы жазушыға «көнігу көйлегін» кигізді деп айыптады. Роденге қойылған кейбір сөгістердің әділеттілігіне қарамастан (натурализм, модернистік стилизация дәмінде) ішкі қозғалыс шиеленісін, пластикалық нысанның психологиялық алаңдаушылыққа бағыныштылығын тамаша көрсете білгендігін мойындамауға болмайды.

* *
*

Суретші-импрессионистердің жаңалығы басқа өнер түрлеріне, алғашқы кезекте музыкаға әсер етті. Музыкадаға импрессионизм, көркем суреттегі импрессионизм тәрізді француз өнерінің ұлттық дәстүрлерімен, француз поэзиясымен және әдебиетімен үздіксіз байланысты. Композиторлар мен суретшілердің шығармашылығында көптеген ортақ тақырыптар кездеседі: реңкті жанрлық көріністер, портреттік суреттер, алайда пейзаж айрықша орын алады. Импрессионистердің музыкасы (К. Дебюсси, М.Равель және т.б.) тыңдармандардың бай бейнелерді көз алдына елестетеді, көңіл-күйдің аса нәзік және айтарлықтай байқалмайтынкөңіл-күйреңктерінбереді. Импрессионизм осы кезең он жылға жуық уақытқа жалғасқандығына қарамастан, бейнелеу өнері тарихында ең маңызды кезеңдердің бірі болды. Импрессионистер тәжірибесі соңғы ұрпақ суретшілерінің шығармашылығында берілді. Оларменполемикадапостимпрессионизм тәрізді жаңа бағыттар туындады.

Постимпрессионизм

Суретші-постимпрессионистер П.Сезанн, В.Ван Гог және П.Гоген жалпы бағдарламамен де, жалпы әдістермен де біріктірілген жоқ. Әйтсе де осы суретшілер импрессионистермен қатар жұмыс жасай бастады және олардың ықпалына ұшырады, олардың өздерінің басты мақсаты – заттардың көрінбеушілігін емес, олардың белгі, символ ретінде бейнені пайдалана отырып мәнін, идеясын беру. Әлемге деген көзқарасты импрессионистермен жойған, жаңа жолдар іздестіру ***Поль Сезанн*** (1839 — 1906) шығармашылығында орын алды. П. Сезанн импрессионистердің алғашқы көмесіне 1874 ж. қатысты, кейін ол шеттеп және көп жұмыс жасаған туған Провансқа көшіп кетті. Еңбек сүйгіштік оның басты белгісі болды. 20 жылдан кейін Сезанн Парижге 150 картинасын жіберген кезде, оны ұлы суретші ретінде қабылдады. Көркем суретшілердің жас ұрпағы Сезаннан өздерінің жетекшілерін көрді. Әлем, табиғат, адам Сезанн арқылы барлық тұтастықта және материалдылықта бекітіледі (суретшінің өзінің терминологиясы бойынша бұл «натураны іске асыру»). Ол кеңістікті және нысанды зерттеуге, тұрақты композиция құруға тырысты. Суретші туған-туысқандарының (қызыл креслодағы Сезанн ханым»), достарының және көптеген автопортреттер, портреттер-типтер («Шылым шегуші», 1895 — 1900), пейзаждар («Марна жағалаулары», 1888), натюрморттар («Жеміс себетімен натюрморт», 1888—1890), сюжеттік картиналар («Картадағы ойыншылар», 1890—1892) жазды. Өз полотноларында ол әлемді, толық меңзеушілікті, ойлылықты және шоғырланушылықты жасайды. Мысалы, П. Сезанның ***«Пьеро және Арлекин»*** полотносында түрліліктің мәңгі карнавалында өмір сүретін – өнер адамдары бейнеленді. Және сонымен қатаркөрерменалдында– италиятеатрының типті кейіпкерлері. Халық дәстүрі оларды белгілі бір мінез белгілеріне бөледі: сайқымазақ істердің жеңімпазы Арлекинді – ку айлакер; жолы болмағыш және арман қуғыш – Пьеро – ұялшақ жасқаншақ. Поль Сезанн Пьеро мен Арлекинді театрландырылған көрініске қатысу үшін мейрамға бара жатқан кезінде бейнелейді. Актерлар ойнамайды және өздері болып қала береді. Осы полотномен су-

П. Сезанн. Пьеро және Арлекин

ретші ұзақ уақыт жұмыс жасады, ол өз кейіпкерлерін үлгіні толық қозғалыс- сыз ұзақ сағаттар бойы қойып, натура- дан салды. Арлекин костюмінде өзінің ұлы, Пьеро костюмінде баласының досы бір қалыпта тұрды. Дегенмен олар тірі адамдар емес, қиналып жүріп келе жатқан қуыршақтар тәрізді әсер қалдырады. Арлекин тырысқан «доминода» тәкаппар, арам ойлы, маңғаз. Пьеро өз ойының тұңғиығына батқан, оның ақ киімі гипстен жасалған тәрізді әсер қалдырады, ауыр және қимылды ауырлатады. Арлекиннің басы сәл артқа шалқайтылған, оның қырағы және бағалаушы көзқарасы көрерменге бағытталған. Пьероның басы керісінше төмен түсірілген, өз ойына шомған. Суретші осы бейнелерді халық дәстүріне бойлағандай басқаша ойлады. Картинадағы мүсіндер әр түрлі кеңстіктік өлшемдерде орналасқандай, олар бар, бірақ өзара іс-қимыл жасамайды. П.Сезанн дірілдеген боуялы беткі қабат жасайтын, ғажап көркем сурет техникасын меңгерді. Суретшінің көзқарасы бойынша, көркем сурет екі құрамнан тұрады – табиғи нысандар мен реңктің геометриялық құрылымдары. Өз ізденістерін ол былай берді: «табиғатта барлығы шар, конус, цилиндр тәрізді жасалады; осы қарапайым фигураларда жазып үйрену қажет, және, егер сіз осы нысандарды игеріп үйренсеңіз, онда сіз не ойласаңыз да соны жасайсыз. Суретті бояудан ажыратуға болмайды, қалай жазасыз солай салу қажет, бояу қаншалықты үйлесімді болса, соншалықты сурет те салынады. Бояу барынша бай болса, нысан өзінің толықтығына жетеді». Сезанн натюрморттарында қандай жеміс бейнеленгендігін кейде ажырату қиын. Портреттерінде де кейбір шарт- тылық бар, не болмаса суретші түс ара-қатынасымен берілген заттық әлемнің негізгі нысанын қаншалықты бергендей, рухани әлем мен үлгілердің мінезін соншалықты алмайды. Сезанн өнеріне тән абстрактылау элементтері оның көптеген ізбасарларын көркем суретпен айналысуға алып келді, не болмаса олар оның тек ресми жетістіктерін меңгеріп қана қойды.

Винсента Ван Гогты да постимпрессионист (1853 — 1890) — адамның жан айқайын нақтылы түрде көрсете білген суретші деп атайды. Оның жұмыстарында көне голланд дәстүрінің белгілері бар («Картоп жеушілер», 1885). Жеке картина галереясында қызмет ететін ағасы Тео арқылы Ван Гог импрессионистермен жақындасқан кезде, оның техникасы едәуір еркін, батыл бола бастады, политрасы ағарды («Жаңбырдан кейінгі Овердегі пейзаж», 1890). Кейін Ван Гог Арль (Прованс) қаласына көшіп кетті, онда Гогенмен бірге суретші ағындылығы тәрізді бір нәрсе ұйымдастыруды армандады. Мұнда, Францияның оңтүстігінде, ол оған аз уақыт берілгендігін сезінгендей жанталаса қимылдап жұмыс істей бастайды («Арльдағы қызыл жүзімдіктер», 1888). Ван Гог аса жоғары эмоциямен адамдарды ғана емес, сонымен қатар пейзаждарды және зат әлемін де бейнелейді (цв. вкл. қараңыз). Суретшіге тән қабылдаудың айрықша өткірлігі оның шығармаларының бірін-бірі жоққа шығаратын көңіл-күй тәрізді күрделі иірімдерінің бар екендігін хабарайды: әлем алдындағы таңданыс және өткір жалғыздық сезімі, жан тебіренерлік сағыныш, тұрақты тиышсыздық. Тіпті қарапайым үйлер мен

бөлмелер («Лашық үйлер», 1888; «Жатын бөлме», 1888) Ван Гогта түпнұсқа драматизмге ие. Ол өзінің ащы амалсыздығын бере отырып, заттар әлеміне жан бітіреді. Ван Гог бояуды өткір, кейде ирек, «Лашық үйлерде» берілгендей жиі параллельді жақпалармен жаға отырып, экспрессияға қол жеткізеді. Қауырттылық сезімі әр түрлі бағыттарда келе жатқан, түс реңктерінің және жақпалардың көмегімен жасалады. Ван Гог көбіне натурадан салды, тіпті оның этюдтарында аяқталған кар- тина сипаты болды, не болмаса ол тіке- лей әсерге толық берілген жоқ, бейнеге идеялар мен сезімнің күрделі кешенін, көп түрлі ассоциацияларды енгізді («Сотталғандардың серуені», 1890; «Байланған құлақпен автопортрет», 1889).

Өмірінің соңғы жылдарын Ван Гог есі ауысқандарға арналған ауруханада өткізеді. Осы кезеңдегі оның шығармашылық белсенділігі ғажап. Қандай да бір ыждаһаттылықпен табиғатты, сәулетті, адамдарды салады («Жаңбырдан кейінгі Овер», «Овердегі шіркеу», «Дәрігер Гаше портреті» және т.б.). Тірі кезінде Ван Гог таны- мал болған жоқ. Оның өнерге үлкен ықпалы кейіннен орын алды. ***Поль Гоген*** (1848—1903), Ван Гог тәрізді, көркем суретпен кеш айналысты. Банктегі жұмысын тастап, өз өмірін өнерге арнай бастаған кезде ол 30-да болды. Суретшінің алғашқы шығармасында импрессионизмнің ықпалы болғандығы аталды, алайда Гогеннің өз мәнері орын алды. 1891 ж. ол өзінің пікірі бойынша адамның балалық шағына тән жайбарақат тыныштық, бүлінбеген тазалық және тұтастық сақталған, полинезиялық тайпалардың анайы өміріне бұғауланып Таитиге кетеді. Ол өзінің экзотикалық, романтика мен аңызға толы шығармаларына символика элементтерін енгізеді («**Таитян пастораллы», «Біз қайдан келдік? Біз кімбіз? Біз қайда барамыз?», 1897). Суретші полотноларында қызғылт құммен жабылған жердің әсемдігін, экзотикалық ақ гүлдерді, тас идолдар мен осы идолдарға ұқсас адамдарды бейнелейді. Тузем өнерінің көркемдәстүрлеріне жақындауға ұмтыла отырып, Гоген нысанды жалпылауға, оның тұтас шешіміне, ашық бояуға, композицияның орнаменттік сипатына келді. Таитян заттарының алғашқыларының бірі «Әйел, дірілдеген іштегі нәресте»** (1893) (цв. вкл. қараңыз) таитян әйелінің қараторы денесі тұтас берілген, сұлбасы контурмен сызылған, бет әлпеті қатып қалған. Қызыл юбкасындағы сары ою-өрнек оның басындағы ағаштардың жапырақтарынан туындаған безерлерді қайталап тұрғандай, және әйелдің өзі – осы мәңгі табиғаттың ажырамас бөлігі. Гоген келешекте қасақана бұзады, импрессионистер тәрізді жарық орта ауасының әсерін ұғынбай емес, керісінше нақты табиғатты декоративті боуялы бедерлермен айшықтай отырып жазады. Суретші реңктердің қарқындылығын күшейтеді, және оны Клод Моне тәрізді нақты уақытта, белгілі бір жарықтағы шөптердің түсі емес, жалпы шөптердің түсі қызықтырды. Ол түс көлеңке үлгілерін пайдаланбайды, түсті реңкті салыстыра отырып, тегіс салады. Гоген түсті символикалық түсінеді, сондықтан нақты натураның түсін қиялға ауыстырады. Ол өзіне қажетті желілік ырғақты көрсете отырып, заттардың нысанын стилизациялайды. Тұтастық, ою-өрнектік, бояу дақтарының ашықтығы – Гоген өнерінің декоративтілігі оның стилін кілем стилі деп атауға мүмкіндік берді. Оның көптеген полотнолары шығыс декоративті маталарын еске салады («Сен қызғанасың ба», 1892, А. С. Пушкин атындағы ММӨИ). Таитян өнеріндегі өзінің стилімен Гоген еуропалық емес халықтың өнеріне қызығушылық танытты. Сезанн,ВанГог,ГогенЖаңакезеңдекөркеммәдениеттіңдамыуыназорықпалетті.

Сұрақтар мен тапсырмалар

1. Реализмнің романтизмнен басты айырмашылығы қандай?
2. Реалистік әдістің мықты жақтары неде және оның шектеулілігі неде?
3. Сыни реализм шығармаларына тән негізгі нышандарды атаңыз.
4. О.Домье графикада көркем мәнерліліктің қандай құралдарын қол-

данады, ал көркем суретте қандай құралдарын қолданады?
5. Барбизон мектебі суретшілерінің шығармашылығын айқындаушы қандай белгілер?
6. Ж.Ф.Милле қандай сюжеттерді бейнелегенді жақсы көрді? Оның жазуына не тән?
7. К. Коро қандай пейзаж сарынын жазды?
8. Г. Курбе көркем суреттінде не басты болды? Ол қандай шығармалар жазды?
9. Импрессионизмнің ерекше белгілерін атаңыз.
10. К. Моне шығармашылығын сипаттаңыз.
11. Суретшілер Э.Мане және К.Моне көркем суретін салыстырыңыз.
12. О.Ренуар көркем суретінің негізгі белгілері қандай?
13. Э. Дега картиналарына не тән?
14. О. Роденнің шығармашылық іздестері туралы айтып беріңіз.
15. Постимпрессионистер шығармашылығында импрессионистердің идеялары қалай кіргенін қараңыз.
16. П. Сезанның шығармашылық әдісіндегі жаңашылдық неде?
17. Ван Гог пен Гогеннің шығармашылығын салыстырыңыз.

Рефераттардың тақырыптары

- К. Короның пейзаждық көркем суреті.
- Барбизон мектебі суретшілерінің шығармашылығы.
- Милле және Курбе көркем суретіндегі сыни реализм.
- Домье — сатиралық бейне шебері.
- Көркем суреттегі, мүсіндегі және музыкадағы импрессионизм.
- Көшпелілер және импрессионистер.
- О. Роден шығармашылығы.
- Постимпрессионистердің көркем суреттегі жаңалығы.

XIX — XX ғғ. АРАЛЫҒЫНДАҒЫ БАТЫС ЕУРОПА ӨНЕРІ

XIX ғ. соңы — қарқынды техникалық даму кезеңі. Ғасырлар тоғысында сондай-ақ модерн стилі, символизм көркем ағыны және т.б. - өнерде жаңа үрдіс қарқынды пайда болды. Сәулетте болат, цемент, бетон, темір бетон, әйнек және т.б. тәрізді материалдарды қолдануға негізделген жаңа құрылымдарды белсенді іздестіру орын алды. Жаңа сәулеттің техникалық мүмкіндіктері күнқағар тәрізді аспалы жабындарды салуға, тоғыспа- лыкүмбезді жүйелердің негізінде үл- кен кеңістікті жабуға мүмкіндік берді. Жаңа сәулет үлгісі француз инже- нері А.Г. Эйфель 1889 ж. Дүниежүзілік көрмеге дайындалу барысында Парижде салған Эйфель мұнарасы болды. Мұна- раның жұқа сұлбасы жеңіл көрінеді, әй- тсе де ол 300 метрлік биіктіктегі алып метал құрылымынан тұрады. Ол сол кездегі үздік техникалық жетістік бол- ды, алайда париждықтар оны бірден қабылдаған жоқ. Қазіргі кезде Эйфель мұнарасы қаланың символына айналды. XIX ғ. соңында - XX ғ. басында еуропа мен америка өнерінде Франция мен Англияда Ар нуво (фр. ***art nouveau*** — жаңа өнер; «Жаңа өнер үйі» париждегі дү- кенсалон атауы бойынша), Германияда югендстиль (нем. ***Jugendstil*** — жас стиль; жаңа өнерді насихаттайтын «Югенд» мюнхен журналының атауына сәйкес), Австрия-Венгрияда сецессион (лат. ***seccessio*** — бөлімше, күтім; жас суретшілер бірлестігі) деп аталатын модерн стилі (лат. ***modernus*** — жаңа, заманауи) таралды. Модерннің жаңа нышандары Еуропа елдерінде де бір уақтта пайда болды. Суретшілер эклектика жасауға, әмбебап синтетикалық стиль жасауға ұмтылды. Модерн өнерінен көптеген бұрынғы ертеректегі стильдерге жаңа суреттеме табуға болады. Бұл жай ғана эклектикаға тән сыртқы нысандарға еліктеу емес, әлем мәдениетінің жетістіктерін саналы пайдалану. Модерннің өзіндік және жарқын эстетикасының пайда болуы өнердегі синтез идеясына ықпал етті. Синтездің негізі көркем суреттен сәнге дейін – өнердің барлық өзге де түрлерін біріктіретін сәулет санал-

ды. Жаңа стиль тұрғын-үй құрылысын, қалалық ортаны, үй жағдайын, киім-кешекті, әшекейлерді, бейнелеу және декоротивті өнерді, театрды қамтыды. Модерн туындылары өте сәнді: оларға нысандардың бірқалыпты сызықтары, контрасттытүрлі-түстіүйлесімі, көркем сурет, жиһаз, шырағдан, мүсінше, кілем және айна зерінің байлығы тән. Модерн мүсіні нысанының тұрақсыздығымен және мүсіншенің хикметтілігімен ерекшеленеді (француздар А.Бурдель, А.Майоль). Декоративті-қолданбалы өнерде әсіресе тірі және өлі ұқсастықтар мен түгендеулер, ақиқат және қиял жарқын көрініс тапты (испандық А. Гаудидің керамикасы). Табиғи қолдан жасалған нысандарды пайдалану қағидасы – модерн эстетикасындағы шешуші қағидалардың бірі. Суретшілерді өсімдіктер, қабыршақтар, су ағындары, шаш бұрымдары және т.б. шабыттандырды. Бұл даму алған сәулет нысанының, ғимарат бөлшектерінің, ою-өрнектің айнасы. Сәулет нысанының қисық сызықты негіздері, паркет суреті, қабырға панносы, жиһаз бұйымдарының кескіні, құрылымы жағынан фантастикалық зергерлік әшекейлер және қолданбалы өнердің басқа да бұйымдары сәтті біртұтастықты құрады. Ою-өрнек сызығы рухани-эмоционалдық және символдық кернеуліктен тұрды. Модерн шеңберінде өнер жанрлары мен түрлерінің ажыратылмаушылығы айтарлықтай көркем сурет, графика және мүсін дербессіздігіне алып келді. Көптеген суретшілер «станоктық» және «қолданбалы» салаларда сәтті жұмыс жасады. Модерннің маңызды белгісі ұлттық дәстүрлерді қолдану. **Сәулет. Модерн сәулетінде құрылымдық және декоротивтік элементтердің органикалық бірігуі берілді, себебі құрылым эстетикалық қайта ойластыруға ұшырады және ғимараттың декоротивті жүйесіне енді**. Өнер синтезінің едәуір тұтас үлгісі жекежайлар, павильондар, модерн дәуіріндегі қоғамдық ғимараттар болып табылды. Қағида ретінде, олар «ішінен сыртына» салынды, яғни ішкі кеңістік ғимараттың кейпін анықтады. Мұндай үйлердің қасбеттері симметриялы емес және табиғи нысандар мен мүсіншінің ерікті шығармашылығының нәтижесін бір мезгілде еске түсіретін ағымдағы туындыларға ұқсады. Испан сәулетшісі ***Антонио Га- уди*** (1852—1926) өз құрылыстарында модерн идеясын жарқын пайдаланды, тарихи және табиғи сарынды тең қолданды. Ғимараттардан басқа ол ғажап жиһаздарды, қоршаулар торларын, қақпаларды және қанаттарды тамаша өрнектермен жобалады. Гауди, көптеген испандықтар тәрізді бояулар мен нысандар сотқарлығын жақсы көрді. Гаудидің модерн стиліндегі жұмыстарының бірі ірі өнеркәсіп иесіне арналып салынған Барселонадағы ***Батло үйі*** болып табылады. Сәулетші бірінші үш қабатқа кең апартаменттер жасай отырып, үйдің жоспарын толық өзгертті. Сыртынан олар балкондар мен терезелердің шошақтарынан құралған, иілген тас қоршаулармен безендірілді. Бұл шошақтар фантастикалық жануарлар қаңқаларын еске түсіреді. Басты қасбет жылан терісімен қапталған тәрізді. Ол көгілдір түстің әр түрлі реңктерімен үгілген әйнектерімен әрленген. Үйдің шатыры, айдаһардың артында тістерге ұқсас шатырда ойып жасалған атша рельефті жабынқышпен жабылған. Жоғарғы қабаттардың балкондары карнавал бетперделеріне ұқсайды, сондықтан бұл ғимаратты барселондықтар «бетперделі үй» деп атап кеткен. Гаудидің модерн үрдісіне жауап беретін соңғы аяқталған жұмысы Мила үйі болды. Мила үйінің кейпі терезелері мен балкондары шабылған құздың бейнесін көрсетеді. Толқынды сыртқы қабырғалары еркін жәнекүрделіішкіжоспарлаудыайқындайды. Үйде бірдей екі бөлме, тура бұрыштар және тік дәліздер жоқ. Шатырда серуендеуге болады. Мұржалары тас гүлдер тәрізді безендірілген, ғажайып кіші мұнаралар, баспалдақтар, таяныштар салынған. Бай өнеркәсіпші және Гаудидің дарынын құрметтеуші Эусебио Гуэль сәулетшіге Барселонаның солтүстік-батысында тұтас қала маңындағы аудан салуды ұсынды. Ой толық жүзеге асқан жоқ, алайда Гауди бұрын сусыз және жасыл-же

Г. Гимар. Метро станциясына жер үсті кіреберіс

лексіз болған орынға таңғажайып бақ салып үлгерді. Мұнда суретші керамикалық плиткалар мен мозаикалардың көмегімен қол жеткізген декоротивті әсердің байлығын мейлінше бағалауға болады. Кіреберісте толқынды қыш тақта- шалы екі павильон тұр. Ортасында жүз бағаннан тұратын (дегенмен олардың саны тек 86) Зал деп аталатын бағанды зал орналасқан. Мұнда дорикалық стильдің элементтерін сәулетші ерекше пайдаланған. Залдың үстінде ала мозаикамен безендірілген, ұзын иілген орындықтармен қоршалған терраса бар. Гауди шығармашылығының шарықтау шегі 1884 ж. басталған ***Саграда Фамилия шіркеуі*** **(**Киелі Жанұя шіркеуі) құрылысы болып табылады. Ол католик дінінің символы ретінде ойластырылған және ғимарат кешенінің орталығы болуы тиіс еді. Саграда Фамилия — латын кре- стімен ғимарат. Орталық апсидтердің айналасында жеті кішкентай шіркеулер орналасқан. Осы классикалық сызбада сәулетші кеңістіктік символизацияның екінші деңгейін тұрғызды: айналасында (інжілдер) бағандардың төрт шатырымен аяқталған орталық шатыр (Христос); тағы бір тік – алтарь үстінде (Мария); үш алып портал басты және қапталдағы кіреберіске сәйкес келеді. Ғибадатхананың едені жерден 4 м белгіден асатындықтан, баспалдаққа үлкен рөл жүктелді. Соборда соны құрылым көп: басты нефтің алғашқы қабатының еспе тіреулері; екінші және үшінші қабаттар – ассиметриялы капительдермен еңіс тіректер; шексіз қималар тоғыспалары және т.б. Тіреулердің тарамдануы таңғаларлықтай. Тірі ағаштарды еске сала отырып, олар бүйіртірек құрылғыларының қажеттілігін шешу және кернегішті жою үшін жобаланды. Күнбағыс гүліне ұқсас саңылаулармен шексіз тоғыспалардың үстіңгі қабатына өсе отырып, бағандардың тарамдары ажыраған. Жоғарыда — екінші жабын, сондықтан нефтің барлық биіктігі жоғарыдан түсіп тұрған шашыраңқы жарықпен құйылған. Ғимарат тірі ағза тәрізді қабылданады, ол жерден таралғандай. Оның бедерлерінде және ою-өрнегінде өсімдік сарыны пайдаланылған. Готика ұқсас ешнәрсені білген жоқ. Гауди ғимараттың қандай нысанда болуын бақылай отырып, кез келген уақытта қажет болған жағдайда өзгерістер енгізу үшін құрылыс алаңында тұрақты болуға тырысты. Ол ешқашан өз жобаларын басқа біреуге сеніп тапсырған емес. 1926 ж. сәулетші трамвайдың астына түсіп кенеттен қайтыс болғанда, кемеңгер шебердің туындысын жалғастыру өте қиын болды. Қазіргі кезде кубизм стилінде салынған және мүсінші Д. Сабирачи безендірген собордың қасбеті Гаудидың ойына толық қарама-қайшы келді, және біздің көзқарасамыз бойынша үлкен көркем құндылық емес. Гауди шіркеуді үш қасбетпен салғысы келгендігі бәріне аян, оларда келесі тақырыптар көрсетілер еді: «Рождество», «Христос іңкәрлығы» және «Жандану». Әр қасбет 1950-ші жылы салынып біткен «Рождество» қасбетін безендіріп тұрған төрт мұнарамен аяқталар еді. Бұл ғаламат қасбет аса соны мәнерде христиан өнеріне дәстүрлі дәлелдер береді: онда жануарлар мен өсімдіктердің екі жүз-

ден астам түрі мұқият бейнеленген. Гаудидің өзі шіркеу құрылысын аяқтағанда, ол тастың табиғи бояуын сақтаған, қазіргі колориттік шешіміне риза болмас еді. **Оның көп жұмыстары түс реңкінің, әрлеу материалдарының және әрлеу тәсілдерінің түрлілігімен ерекшеленеді**. Гаудидің еңбегі оның табиғи айнала- дан әлемге сәулет ғасырлары өткен бірқа- тар сәулет нысандарын шығарғандығын- да. Бұл табиғат көшірмесі, оған еліктеу сәулеттегі түпнұсқалық еліктеу болды. **Мүсін.** Француз мүсіншісі ***Эмиль Антуан Бурдель*** (1861 — 1929) алғашында О.Роденнің оқушысы болды, кейіннен сәулетке тән мүсінде заңдылықтарды іздестірді. Бурдельдің 1910-шы жылдардағы едәуір сәтті жұмыстары — «Би» және «Музыка» (екеуі де — 1912). Олардың біріншісі танымал бишілер А. Дунканның және В. Нижинскийдің Парижде көрсеткен өнерінен әсер ала отырып жасалды, ал екіншісі – флейтист-қызды бейнелейтін көне барельефтің негізінде пайда болды. Одан кейінгі жылдары А. Бурдель ұлттық батыр генерал Альвеар қола ат монументін; Бірінші дүниежүзілік соғысқа арналған «Франция» ұлы ескерткішін; поляк ақын-романтигі А.Мацкевичке арналған ескерткіш және т.б. орындады. ***Аристид Майоль*** (1861 —1944) жүзім өсірушінің ұлы болды (maillol сөзі каталондық түсінікте «жүзім сабағы» дегенді білдіреді), Парижде көркем суретшілер мен гобилендер дайындау мектебінде оқыған, қырық жасынан бастап мүсінмен айналысқан. Оның алғашқы жеке көрмесіне О. Роден келді және «Леда» (1902) жұмысын мақтады. А. Майольдің ең үздік мүсіндері — «Жерорта теңізі. Ой» (1901 —1905), «Шырмалған еркіндік» (1905 —1906)— әйел бейнелерін ұсынады. «Шырмалған еркіндік» — әлемді түрлендіруге қабілетібар, өмірлікэнергияны іскеасыратын, қарымды әйелдің кеуде мүсіні. Мүсін композициясы қарапайым және қисынды, нысан пластикасы табиғи және таза. Көне грек мүсіні мен сәулетінің түпнұсқаларымен танысқаннан кейін А. Майоль көне гректердің пластикалық ойлауымен жақындықты сезінді. Осылайша көне әйел құдайды еске салатын мүсіндер пайда болды: байсал-

А. Гауди. Батло үйі. Барселона

А. Гауди. Саграда Фамилия шіркеуі.

ды және ақылды «Флора» (1911), сәнді «Иль-де-Франс» (1910— 1932), жас, мықты және икемді «Гармония» (1940—1944). 1930-шы жылдары Майольды табиғат едәуір қызықтырды. Ол «Тау» (1935—1938), «Өзен» (1939—1943) аллегориялық мүсіндер жасады. А. Майоль шығармаларының классикалық қарапайымдылығы академизмнің соңғы ізін жойып, XX ғ. мүсінге оның көне негіздерін, әдемілігін және үйлесімділігін қайтарды.

Сурет өнері. Модерн көркем суретіне нақты салынған бөлшектермен үйлесімді зерлілік, ою-өрнек тән. Суретшілер үлкен түс кеңістігімен жұмыс жасады, ал қуатты контурлы сызықтары картиналарға қосымша декоративті әсер берді. Жарқын үлгісі — чех сәулетшісі ***Альфонс Муханың*** (1860—1939) сурет өнері. Декоративті паннода ол үнемі өзінің жақсы көретін тақырыптарын қайталады: шашы жалбыраған әйел, мәнерлі сабақтар, гүлдер. Модерн стилінің әр түрлі комбинациясына тән үлгі А.Мухидің «Декоративные документы» (1902) және «Декоративные образы» (1905) кітаптары болды. Суретші «Славян эпопеясы» тарихи картиналардың үлкен сериясын жасады, онда фольклорлық негіз символизм реңкімен толықтырылды. А. Муханың соңғы жұмыстарының бірі — «Үш жас» лирикалық композиция. Суретшіге шиыршық пішінді сызықтар мен күрделі шиыршықтар, сәнді түс гаммасы ғажап пайдаланылған афиша үлкен жетістік әкелді. Австрия суретшісі ***Густав Климт*** (1862—1918) — модерн стилінің басты өкілдерінің бірі. Шығармашылық жолының басында ол вена театрлары мен мұражайларын безендірді. 1897 ж. Климт веналық Сецессион — Австрия суретшілерінің бірлестігін басқарды, олар академиялық өнермен қоштасып, жаңа жүйе құру үшін бірікті. Климттің маңызды жұмыстарының бірі ***«Бетховен-фриз»*** (1901 — 1902) бол- ды — 34 метрден асатын қабырға көркем суреті, ол композитордың Тоғызыншы симфониясымен үндескен өнер арқылы адамзатты құтқару идеясын сипаттады. Қабырға көркем суретінің қою аллегориялары мен символдарынан басқа Климт ғажап портреттер жасады, әйелдер портреті басым. Бұл жұмыстардың өзіне тән нышаны – ақиқат пен зерлілікті біріктіру – адам денесінің ою-өрнекті бетімен натуралистік бейнелеудің өзара байланысы. Климт мозаикалық ашық дақтарды және тегіс боялған қабатты үйлесімді пайдаланды. Суретшінің өзіне тән мәнері бейнеленетін әсемдіктің түссіз әлеміне ауысуға ықпал етті.

«Юдифъ» (1901) картинасында Климт, басты кейіпкердің қайырымдылығы туралы аңызға қарамастан, оны «қатерлі» әйел ретінде ұсынды (цв. вкл. қараңыз). Юдифъ киімі күрделі өрнектермен көмкерілген, фонмен біртұтастықты құрайды. Осы композицияда суретші алғаш рет көркем суретке одан да көп зер беретін, алтын бояуды қолданады. Алтын түс Климттың сүйікті түсі болды. Жартылай жалаңаш мүсін жұмсақ, тегіс жақпамен салынды, сезімтал әсемдікке толы. Бұл бейнені жиі Климт шығармашылығына Nuda veritas (лат. «жалаңаштанған ақиқат») деп аталатын, маңызды кейіпкермен байланыстырады. Жалаңаштанған әйел мүсіні Климтта зұлымдық әкелетін, сезімтал инстинкті білдіреді, алайда оның көркем суреті арбап алады. Климт пейзажы сәнді зерлі панноны еске салады. Олардың ең үздіктерінде («Күнбағыстармен шаруалар бағы», «Каммер сарайы алдындағы саябақтағы аллея») суретші пуантилизм тәсілін қолданады (бөлшектелген жақпалармен сурет өнері), сондықтан бояу жарқырайды, шағылысады және жылтылдайды. Климттың едәуір танымал картиналарына модерннің ерекше белгілері тән: символикаға, ерекше зерлі әсерлерге ұмтылу, түске және материалға эксперимент жасауға ұмтылу («Сүйісу», «Соломея», «Юдифь және Олоферн», «Әйелдің үш жасы», «Адель Блох-Бауэр I» портреті).

Графика. Модерн шеңберінде кітап және журнал (Англияда О.Бёрдсли, Францияда О.Редон), афиша және плакат (Францияда А.Тулуз-Лотрек және Э. Грассе, Чехияда - А.Муха) графикасы кең таралды. ***Обри Винсента Бёрдсли*** (1872 — 1898) ағылшын графикасының шығармашылығы модерн стилінің барлық

көріністеріне айтарлықтай ықпал етті. Суретшінің суреттері сәнді және зерлі. Олар қызықтырғыш және ұятты, Бёрдслидің көптеген картиналары ашық жанжалды мазмұнда болды. Суретшінің алғашқы ірі жұмысы - Т. Мэлоридің «Артурдың өлімі» кітабына суреттеме. Суреттердің көп бөлігі қошқыл фон және ақшыл мүсіндер кереғарлығына құрылған. Нәзік иілгіштік түстер, ағаштар, теңіз толқыны суреттеріне тән. Кейіпкерлер қозғалысы айқын. Көлеңкелі саябақтармен пейзаждар әрекетке құпия романтикалық әсер береді**. О.Уайльдтың «Соломея» пьесасына суреттемені экстравагантты ойын желісі мен ашық фондағы сұлбалар ерекшелендіреді. Бёрдслидің өнеріндегі мазмұны бойынша күрделі әр түрлі дәуірлердегі бейнелер және стильдер XIX—XX ғг. тоғысында қайта ойластырылды, бұл модерн үшін аса маңызды.**

Сұрақтар мен тапсырмалар

1. Эйфель мұнарасының негізгі құрылымдық-көркемдік ерекшелігі қандай?
2. Модерн стилінің негізгі белгілерін атаңыз.
3. Модерн эстетикасында қандай қағида шешуші болып табылады?
4. А. Гауди шығармашылығы туралы айтып беріңіз.
5. Гаудидің өзі және жаңа сәулетшілер салған Саграда Фамилия соборының қасбетін салыстырыңыз. Сіз қалай ойлайсыз, бір ғимаратқа әр түрлі стильдерді араластыру орынды ма?
6. А.Гаудидің Саграда Фамилия соборы мен Франциядағы готикалық Шартр соборын салыстырыңыз.
7. А. Бурдель және А. Майоль шығармашылығы туралы айтып беріңіз.
8. А. Муханың көркем суретіне не едәуір тән?
9. Г. Климт қалай модерн белгілерін көркем суретте көрсетті?
10. О. Бёрдсли графикасына сипаттама беріңіз.
11. Қандай модерн шығармасы басқаларға қарағанда сізге ұнайды? Өз таңдауыңызды негіздеңіз.

Рефераттардың тақырыптары

- Модерн сәулеті.
- А. Гауди шығармашылы.
- Модерн мүсіні.
- А. Муханың сурет өнері және графикасы.
- Г. Климттің шығармашылық әдісінің ерекшеліктері.
- Модерн стиліне О.Бёрдсли шығармашылығының ықпалы.

4 бөлім

ОРЫС ӨНЕРІНІҢ ТАРИХЫ

КӨНЕ ОРЫС ӨНЕРІ

Мәдени мұраның маңызды біртекті бөліктерінің бірі көне орыс өнері болып табылады. Византиядан Руськa келген шіркеу өнері бірден отандық мәдени дәстүрдің ықпалына ұшырады. Орта ғасыр дәуіріндегі (IX—XVII ғг.) орыс өнері христиан нанымымен, библиялық бейнелермен және сюжеттермен үздіксіз байланысты.

Сәулет[4]

Көне орыс сәулетшілері ғибадатханалардың құрылысы барысында византиялықтардың сәулет тәсілдерін меңгерді. Мұны сақталған ескерткіштер растайды. Олардың көркемдік әсерінің құралдары көлемдер композициясы, ғимараттардың өлшемі, олардың ішінде ***хорлардың*** (ашық галереялардың) болуы, бағандардың көптігі және ішкі көрініс жарықтандыру ерекшеліктері болды. Ғибадатхананың сыртқы түрі, қағида бойынша, оның ішкі құрылымына сәйкес келді. ***Жиектер*** қабаттарының ырғағы (ғимараттың сыртқы қабырғасының жоғарғы бөлігін жартылай дөңгелек немесе қыртөсті нысанда аяқтау) әйелдердің бас киіміне ұқсас нысанда қайталанды, бұл қосымша сәндік әсер берді. Ғибадатхана күмбезінің әр түрлі нысаны бар: жұмыртқа тәріздес, дулыға тәріздес немесе майшам жалынын еске салатын пияз текті. Күмбездер саны да әр түрлі болды: екі күмбез Христоста құдайшыл және адамзат бастауының көрінісін, үш күмбез – Құдай Әке, Құдай Ұл және Киелі Рух бірлігі, қасиетті үштікті, бес күмбез – төрт інжілдіктің (Лука, Марк, Иоанн және Матфей) ортасындағы Христосты білдіреді, он үш күмбез – Христостың өзінің оқушыларымен – он екі апостолымен өзара байланысын білдіреді. Ғибадатхананың шығыс бөлігінде ***алтарь*** орналасқан. Оның тереңдігінде ***тақ*** болған. Ғибадатхананың алтарь жақ бөлігінің сыртында ***апсидтерді*** — жартылай цилиндрлі дөңестер бойынша оңай ажыратуға болады. Көне ғибадатханалардың батыс жағында ***притвор*** — жабық галерея немесе ашық діңмаңдайшаа түріндегі үй-жай жасалды. Онда құлшылық ету кезінде ғибадатхананың басты үй-жайына кіруге рұқсат берілмегендер тұрды. ***Гульбище*** — ғибадатхана сыртындағы галерея - ғимаратты қоршаған кеңістікпен байланыстырды. Көне орыс сәулетшілері алтын қағиданы ұстанды: қолмен жасалған нысандар мен табиғаттың үйлесімділігіне талпына отырып, айналадағы ландшафтқа ғибадатхана сәулетін кіргізу. ***Переславль-Залесскдегі Спасо-Преображенский соборы*** (XII ғ.) қарапайымдылығымен және келбетінің суықтығымен тәнті етеді. Ол бір күмбезді айқыш – күмбез үй-жайды көрсетеді.

Ғибадатхананың ені биіктігіне қарағанда көбірек, сондықтан ол қуатты немесе аласа әсер қалдырады. Ғибадатхананың ерекшелігі зердің толық жоқтығы болып табылады. Күмбезінің қуатты дулығасы әскери дулығаға, ал күмбездің асындағы тіс тәрізді үш бұрышты әшекейі (қалашық) – қолбасшының салтанатты дулығасының зеріне ұқсайды. Русьтағы алғашқы ғибадатханалар жиі ағаштан жасалды, мысалы Новгородтағы (X ғ.) он үш күмбезді София соборы. Олар төртбұрышты немесе көпбұрышты жоспарда орындалды. Барлық дерлік ағаш ғибадатханалардың композициялары бірдей: негіз ретінде қызмет ететін төменгі текше (ширек) бөлігінде цилиндрлік мойындармен, қисық сызықты бөшкелермен, күмбездерді біріктіретін сегіз қырлы қима (сегіз қыр), сонымен қатар төрт-, алты- немесе сегіз-қырлы шатыр салынды. Алайда, сәулетшілер, осы жалпы сызбаға ілесе отырып, таңғаларлық түрлілікке қол жеткізді, және бірде-бір

* Православ сәулеті фресканы, икон жазуды, мүсінді және өнердің басқа түрлеріне бірыңғай ансамбльге біріктірді, сондықтан 21 тарауда біз зерді де, және көне орыс ғибадатханаларының фрескаларын да қарастыратын боламыз. Икон жазуларына жеке тарау арналды.

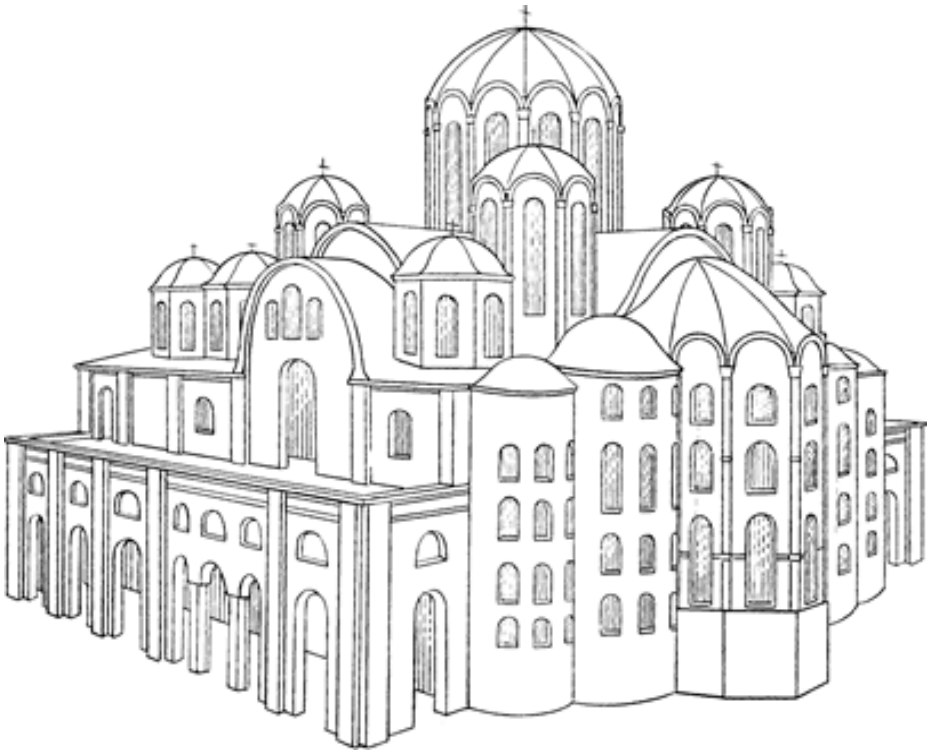
шатырлы ғибадатхана қайталанған жоқ. Оның әрбіреуінің өзіндік сұлбасы болды, ал қосымша безендірулер мен жалғай салу осы немесе басқа ескерткіштің ерекшелігін көрсетті. XIV ғ. соңына жатқызылатын ағаш сәулетшілердің ең көне еркерткіштерінің бірі - Муромск монастырынен Лазарьдің қайта тірілуі шіркеуі - Кижи (Карелия) аралында орналасқан. Осы шіркеудің маңында ширек сегізқырлы типті тоғыз күмбезді ***Покровскийшіркеуі*** (1764), шатыр сияқты шіркеу мұнарасы (1874) және ағаштан жасалған керемет - XVIII ғ. басында белгісіз шебер бірде бір шегесіз салған, (ішінде төрт қабатты иконостас сақталған) 22 пияз текті күмбезімен ***Преображенский шіркеуі*** көтерілді. Орыс ағаш сәулет өнері тас сәулет өнерінің негізіне жатты және тас сәулетінің кейбір тәсілдерін өзіне сіңіре отырып онымен қатар дамыды.

Киев Русі сәулеті

Орыс жерінде православ өнерінің бастауы X ғ. соңына келді. Сол кезде грек-шеберлері (грек тілінде сөйлейтіндіктен барлық византиялықтарды осылай атаған) тұтас артельдермен Руськa келді. Олар мозаикалармен, фрескалармен, икондармен безендірілген көптеген тамаша ғибадатханалар салды. **Киев сәулеті.** Шоқынуды қабылдаған Русьтағы алғашқы қала Киев болды. Киев Русінің сәулеті византиялық шеберлер жасаған ең жақсыны өзіне сіңірді. XI ғ. Киевтің барлық ғибадатханалары византиялық сәулетшілердің дәстүрінде плинфадан (тегіс шаршы кірпіш) салынды. Мұнда ашық-сары және асқан жіңішке (2,5 – 3 см) - айрықша плинфа пайдаланылды.

Киевтің алғашқы маңызды ғибадатханалық құрылыстарының бірі Успения Богоматери көп күмбезді шіркеуі (Ондық) болды. XI ғ. ортасында ол үш жағынан галереялармен қоршалды, бұл

Жиектер және әйелдер бас киімдері.
Никитникадағы Троица шіркеуі. Мәскеу



София соборы. Киев. Қайта құру

моңғол дәуіріне дейін көне орыс ғибадатханаларына тән болды. Оның бай ішкі жабдығында мозаика кең қолданылды. Киев Русінің сәулетшілер тарихын- дағы жаңа кезең Ярослав Мудрыйдың басқару уақытына келді. XI ғасырдың 30-шы жылдарының соңы мен 50-ші жылдарының басында князьдің тапсырмасымен барлық орыс ғибадатханаларының ішіндегі ең ұлы және танымал – София соборы (София – Премудрость Божья) салынды. Оның сәулетіне князьдің беделі мен жас мемлекеттің ұлылығын растаумен байланысты триумфалдылық және мерекелік тән. Алып бес нефті собор византиялық айқыш-күмбезді ғибадатхана құрылымына сәйкес келді. Ғибадатхананың ортасында – күмбезбен аяқталған крест тәрізді еркін кеңістік бар. Кең хорлар батыстан шығысқа қарай ғибадатхананы бес нефке бөлген қуатты бағандарды тірек етті. XI ғ. София соборы он күмбезді болды, алайда кейін маңызды қайта салуға ұшырай отырып, күмбездер саны азайтылды.

Көне орыс монументалды сурет өнері византиялық дәстүрдің негізінде қалыптасты. Соборды безендіре отырып, шеберлер монументалды сурет өнері техникасының екі түрін пайдаланды: мозаика және фреска. Византиялық жүйеге сәйкес ғибадатхана кеңістігінің көркем суретін Құдай қатысатын «жер аспан» ретінде қабылдау қажет. Шіркеу қызметі кезінде діншілдердің назары ғибадатхананың екі негізгі бөліктеріне аударылады: күмбез астындағы кеңістік және алтарь. Сондықтан ғибадатхананың ішкі көрінісі ойша екі аймаққа бөлінеді: «аспан» (күмбез және апсид) және «жер» (қабырғалар және батыс бағандар). Құлшылық етудің өзі символ ретінде Христос және оның періштелері жасайтын аспан қызметіне лайықталады. Киелі тарих кейіпкерлері соборды әшекейлеу барысында литургия (құлшылық ету) барысымен шарттасқан, қатаң тәртіпте орналастырылады. «Аспан» аймағында Христостың бейнесі орнатылды.

Қолында Інжілмен Христос Пантократор (Барлығын ұстаушы) Киевтегі Софияның орталық күмбезіне орналасқан. Қатаң Пантократор, әлемді жаратушы және әмірші, аспаннан жерді барлаушы тәрізді. Оның қуатты жартылай мүсіні аспан әскері – архангельдер қоршаған мойынтұмарға жасалған. Собордың орталық күмбезінің барабанында апостолдар бейнеленген. Күмбезді ұстап тұратын бағандарда Жаңа Өсиет авторлары – төрт інжілдіктердің мүсіні берілген. Көне фрескалар собор қабырғала- рында әрең көрінеді, ал мозаикалар көп ғасырлар бұрын қалай анық көрінді, дәл солай әлі де анық көрінеді. Олармен ғибадатхананың басты бөліктері безендірілген: күмбез — Аспан Шіркеулері символы және алтарь — Жер Шіркеулері символы. Осы алтарьда ұлы құпияшылдық жасалады. Христосқа екі қатармен баратын қолдары кешірім ишаратында қалған, ал үлкен көздері Құтқарушыға арналған апостолдар евхаристияны (причасия) – Құдаймен қосылуды, рухани өмірдің жаңаруын күтеді. Византиялық жүйе бойынша ретпен орналасқан көрініс түрінде Иисус Христостың жердегі өмірі, кереметтері және іңкәрлігі (азаптары) туралы жазбалар ғибадатхана қабырғаларының көп бөлігін алады. Қабырғалар мен бағандардың төменгі бөлігінде әулие әскерлер мен Шіркеу Әкейлерінің, азап шегушілердің және тақуалардың көптеген бейнелері орналастырылған. Олар шамамен адам бойымен бірдей биіктікті орналасқан, және барлығымен бірге Құдайға құлшылық жасайтын тәрізді. Зерделі көрерменге осы барлық көріністер мен композициялар жарқын, түрлі-түсті бейнелердегі Киелі тарих оқиғалары туралы жүйелі әңгімені құрады. Киевтегі София алтарьында орталық апсид қабырғасында қолмен құлшылық ету ишаратында жоғары дабыралы биіктікте Құдай ана Оранта (құлшылық етуші) монументалды мүсіні бейнеленген. Басы мен иығын жабатын шие түстес киімі азапты біл-

София соборы. Новгород

дірді. Оның бейнесі алып ішкі күшке ие.

Новгород және Псков сәулеті. Новгород сәулет өнерінің ең маңызды ескерткіші—***София соборы.*** Ол1045–1050 жж. Новгородта әкей Ярослав Мудрый «отырғызған», князь Владимир Ярославовичтің әмірімен Киевтегі София үлгісі бойынша салынды, алайда солтүстік сәулетшілері византиялық дәстүрді танымастай етіп қайта өңдеді. Киевтегі Софиямен Новгородтағы Софияның негізгі сәулет элементтерінің ұқсастығына қарамастан, ғибадатханалар әр түрлі әсер қалдырады. Новгород ғибадатханасы қатаңдау, қаһарлы және монументалды болып көрінеді. Оның бес қуатты күмбезі ғимараттың монолитті үшінші дәрежелік көлемінен жоғары көтерілген. Осылайша дәстүрлі бес күмбезді орыс ғибадатханалары бастау алды. Қабырғалары массивті, дөңіс жерлері мүлде жоқ және тар терезелері сирек. Новгородтағы Софияның ішкі сәулет жабдығы ғажайып тік қозғалысты энергия сезімін тудырады: собор Киевтегі Собордан бір жарым есе биік, аркалары ұзартылған, ірі биік бағандары ғибадатхана ішіндегі кеңістікті бес нефке бөледі.

Ильин көшесіндегі Қайта өзгерту Спас шіркеуі. Новгород

XI ғ. Новгородтағы Софияның тас қабырғалары төмен ағаш палаталардың үстіне салынды және барлық жағынан жақсы көрінді. 1187 ж. оның қасбетінің әшекейі трофей ретінде Новгородқа келген неміс жұмысы қола Магдебургск қақпасы болды. Кейіннен қабырғалары сыланды, және ақ түс ғибадатханаының сәулетті қарапайымдылығын одан әрі ажарландырды. Бүгінгі күнге дейін XIV—XVII ғг. икондармен көне иконостас, XI — XII ғасырлардағы орыс монументальды сурет өнерінің шығармалары, византиялық және батыс еуропа өнері ескерткіштері сақталды. Собордың ішкі жағы фрескалармен көмкерілген, осы күнге олардың шамалы фрагементтері жеткен: әулие Константин және Елена, пайғамбарлардың және т.б. бейнелері XII ғасырдың ғибадатхана құрылы- сына сәулет нысандарының жеңілдетілгендігі, шіркеу ғимараттарының көлемі азайғандығы және көп күмбездер бір күмбезге ауысқандығы тән. Соңғы князь құрылысы 1198 жылы салынған Нередицадағы Спас ғибадатханасы болды. XIII ғ. екінші жартысында — XIV ғ. ортасында новгородтық шеберлер ғибадатхана құрылысының айрықша стилін жасады. Осы кезеңде ғимаратқа пропорциялы үш дәрежелі кішігірім төрт қайырмалы бір күмбезді ғимараттар салынды. Бай қала тұрғындары қатарынан тапсырыс берушілер өз нысандарының көркемділігімен және зерінің сонылығымен басқа шіркеулерден ерекше болуын қалады. Ғибадатхана ғимараттарының қасбеті кішкентай мәнерлі текшелермен, табақша нысанындағы тереңдетулермен, жонылған кірпіштерден қаланған айқаршықтармен безендірілді. Күмбездердің барабандары назды аркалар және ұшбұрыштар қатарымен белдеуленді. Алғашқы кезекте шығыс қасбетінен қабырғаның барлық биіктігі бойымен жартылай доға апсидтер салынды, ал қабырғаның өзі жартылай доға жиектермен аяқталды. Кейіннен апсидтерді қабырғаның биіктігінен жартысына дейін түсірді, ал жиектерден үш қалақшалы жабынның пайдасына бас тартылды. Шіркеу қабырғалары иілген

жиектерімен қарақаттың немесе қарлығанның алып жапырағын еске салатын үш мәнерлі қалақтармен аяқталды. Зерлі аркамен салынған үш қа- лақты жабын уақыт өте келе новгород сәулетшілерінің жақсы көретін тәсіліне айналды және XIV—XV ғг. ғибадатхана құрылысындағы Новгород стилінің нақты символына айналды. Мысалы, ***Ильин көшесіндегі Қайта өзгерту Спас шіркеуі*** (1374) жалғыз апсидімен және қасбетін үш қалақпен аяқтаумен бір күмбезді төрт бағанды шаршы түріндегі ғибадатхананың әдеттегі үлгісі болып табылады. Ғибадатхана бірегей зерімен және сәулет сұлбасының тұтастығымен ерекшеленеді. Бұл ғибадатхананы Константинопольдан келген шебер Феофан Грек безендірген. Әшекей ансамблі жартылай ғана сақталған, алайда бүтін қалған бөлігі анық көрінеді, олар арқылы кемеңгер суретші жасаған тылсым жарықпен нұрға бөленген ғаламат әлемді елестетуге болады. Ғибадатхананың үстіндегі кеңістікте күмбезде бейнеленген Барлығын ұстаушы Христостың ұлы бейнесі үстемдік етеді. Күмбездің орта бөлігінде аспан күші – архангельдер, Құдайды дәріптейтін херувимдер мен серафимдер бейнеленген. Төмен қарай, барабандар терезелері арасындағы қабырғаларға барлық адамзаттың тегін кейіптейтін көне тақуалар мен ата-бабалар бейнеленген. Алтарьда «Причащение апостолов» және «Служба Святых Отцов» - дәстүрлі литургиялық сюжеттер фрагменттері сақталған. ***Хорларда Торицк орнауларының көркем суреттері*** Феофан Гректің шығармашылығына едәуір тән. Оның фрескаларында барлық құралдар шіркеудің тұтас ішкі кеңістігін жасауға бағытталған. Феофан Гректің бейнелері монументальды және жалпылама нысандарға ие, олардан ғаламат күш, мұқалмас ерік және сезілетін физикалық күш сезіледі. Суреттердің ірі масштабы, жақындастырылған күңгірт колорит әулиелердің мүсіндері шарықтаған және діни заңдар орнаған ғарыштыққартиналаржасауғашақырылған.

Тылсым жарық Феофанның сурет өнерінде көркем мәнерліліктің маңызды құралы болды. Екпінді дақтың, өткір шұғыланың арқасында Троицк шегінің фрескалары найзағай жарқылымен жұлып алынған түссіз шынайылық тәрізді көрінеді. Феофанның қылқаламының қуатты экспрессиясы киелі тұрақты мүсіндерге жоғары қырағылықты күту ретінде қабылданатын күшті ішкі кернеуді хабарлайды. Каноникалық суреттермен біріктірілген қарқынды сұлба нақышында Феофан өнерінің экспрессивтілігін және оның византиялық қоғамның шығармашылық элитасына тәнділігін растайтын рух еркінділігі мен асқан шеберлік байқалады. Феофан Грек өзінің көркем ізденістерінде жалғыз болған жоқ. Оның шығармашылығымен ұқсастықты Волотовадағы Успения (1363) және Ручьюдегі Феодор Стратилат (1380) шіркеулеріндегі көркем суреттерінен байқауға болады. Соңғысы рельефті зерлі элементтермен және қасбеттерінде көптеген терезелермен ерекшеленеді. Терезелер саны төменгі жағынан жоғары жағына қарай көбейеді және барабанды әшекейлеуде шегіне жетеді. Қабырғаларының айдынына және тар терезелеріне қатысты, порталдар мен терезелерінің шошақ аяқтауларында солтүстік готикасының сарқыны байқалады. Сонымен бірге барабан терезелерінің үстінде жартылай доға жиектерді пайдалануда, үш қалақшалы аяқтаумен қасбет композицияларында смоленск сәулетінің ықпалы байқалады. Ғибадатхананың ішкі жабдығы күмбез асты кеңістігінің ауқымдылығымен және тұтастығымен тәнті етеді, оларға, әсіресе, бағандардың қуатты тіреулерінің ғибадатхананың бұрыш бөліктеріне жақындығымен қол жеткізілді. Хорларға алып баратын баспалдақтың қабырғалары XIV— XV ғг. графиттермен айғыздалған. Мұнда алфавит, әріптер және аяқталмаған фразалар жазбалары кездеседі. Моңғол дәуірінен кейін новгородтық сәулетшілер ғибадатханаларды негізінен өрескел жонылған әк тасты плиталар мен қойтастардан салды. Бұл құрылыстың үстіңгі қабатын ирек қылды, геометриялық қатаңдығынан айырды. XIV— XV ғасырлардағы новгородтық үш дәрежелі ғибадатханалар қуатты әсер қалдырады, алайда оларға зерінің көркемдігі және ны-

сандарының ойланып жасалғандығы тән. Ұлы Новгородта шіркеулерден бөлек зайырлы сәулет те дамыды. XI ғ. қалада ***Детинец*** (XIV ғ. бастап Детинецті Кремль деп атай бастады) – тас қамалы болды. Соның салдарынан новгородтықтар қала бекіністерін бірнеше рет салды және қайта салды. Кремльде София қоңырау ілетін күмбезді мұнара (1439) және тас ***Грановитті (Үстемдік) палата*** (1433) салынды. Кеш қайта салуларға байланысты ғимараттың сырты өзінің көне нысанын толық жоғалтты. Үстем палата салтанатты қабылдауларға, бояр соттарының отырыстарына арналды. Алайда қала кейпінде зайырлы емес, шіркеу құрылыстары әрқашан жетекші рөл атқарды. XIV—XV ғғ. солтүстік сәулетшілері барлық Руськa өздерінің шеберліктерімен танылды. Псков алғашқы кезекте новгород жерінің құрамына енді. XI ғ. Псковта тас құрылысы кең өріс алды. Қалада және оның айналасындағы ауылдарда көптеген шіркеулер салынды. Олардың кейпі орын алған дербес псковь сәулет мектебі туралы куәландырды. Новгородтыққа ұқсас әдеттегі псков ғибадатханасында бір және кішкентай күмбез болды. Псков ғибадатханаларының ерекшелегі – жекелеген жаппалармен (жоғары орталық крестпен және төмен бұрыштарымен «16 еңіске» жабын) жабылған, күмбездердің жартылай цилиндрлі нысаны. Псков шіркеулерінің өзіне тән ерекшелігі оларға көптеген бекітпелерді, галереяларды, қанаттарды қоса салу. Сонымен бірге ассиметриялы көлемдері бірін-бірі теңдестірді және үйлесімді бірлікті құрады. Псков діни құрылыстарында ертеректегі мәскеу сәулетінің кейбір нысандары болды (мысалы, үш апсидтің және жиектер бойынша жабудың болуы, сатылы аркаларды пайдалану және хорлардың болмауы). Псков сәулетімен ертеректегі мәскеу сәулетінің байланысын Горкидағы Василий шіркеуі куәландырады. Осы ғимараттың екі аркадасы және сатылы аркалары бар. Үш ою-өрнекті фризалармен аяқталған апсидтер мен барабан барлық псков ғимараттарына әдеттегі элемент болды. Шіркеулер құрылысындағы тағы бір псков элементі шаршы бағаналарға қарағанда аз орын алатын дөңгелек бағаналар. Ол ғибадатхананың ішкі кеңістігін едәуір кең етеді. Соның салдарынан шіркеудің негізгі ғимаратына күрделі ассиметриялы нысан композициясынан тұратын көптеген үй-жайлар қоса салынды. XIV ғ. ортасында Псков дербес феодалды республика болды. XIII—XIV ғғ. псковтықтар немістермен үздіксіз соғысуға мәжбүр болды, бұл псков сәулетіне де әсер етті: сол кезеңде сәулет өнері негізінен қорғаныс мақсатында қызмет етті. Псков орыс жерінің батыс шекарасындағы ірі қамал болды. Псков бекінісінен басқа бірқатар қамалдар салынды, мысалы Изборскіде және Аралда. XIV—XV ғғ. Псковта қоңырау ілі- нетін күмбезді мұнаралардың қарапай- ым түрі салынды. Алдымен оларды ағаш құрылыс материалы ретінде пайдалана отырып, салды. Кейін тас қоңырау ілінетін күмбезді мұнаралар салынды. XV—XVI ғғ. псков шеберлері артел- дері қаланың аумағынан тыс жерлер- ге әйгілі болды. Оларды мәскеуді қоса алғанда, Ресей мемлекеттінің көптеген қалаларына ғибадатханалар мен қамалдар салуға шақырды. Псков сәулетшілері инженерлік-құрылыстық шеберліктерімен әйгілі болды. Олар ғибадатхананың күмбезін жоғарыға жоғары көтерілген тартпалы аркаларға шығара алды немесе оны күмбезге қатысты аркаларды төмендете отырып түсіре алды. Бағанасыз ғибадатхананы олар жартылай цилиндрлі күмбездердің екі кесігімен жаба алды, ал олардың арасындағы саңылауға күмбезге салмақ түсетін бір-біріне үймелетілген аркалар қойды. Псков сәулетшілері Примостьедегі Козьма және Дамиан, Запсковьедегі Богоявление, Пароменьедегі Успения, Усохадағы Никола, тас қоршаудағы Никола және т.б. ғибадатханаларын лайықты ұсынды. XVII ғ. Мәскеу сәулетшілерінің ықпалымен қарапайым және қатаң псков сәулетінің орнына декоративті және сәнді сәулет келді. Мұны Псковтағы бояр Яковлевтің үйінің жақтаулары растайды, оның ойықтары ортасында сәнді

теріс ұштығы бар екі жартылай цилиндрлі кіші аркалармен безендірілген. XVII ғ. соңында Псков сәулеті өзге де орыс қалалары тәрізді жоғары көркем кемелге және стилистикалық бірлікке жетті.

Владимир-Суздаль жерінің сәулеті.

Владимир-Суздаль жерінің ғибадатханалары ақ тасты болды. Ең көне ғибадатханалардың ерекшелігі (XII ғ.) зердің толық болмауы болды: аркалық белдікті апсидтер безендерді, ал ортасындағы қабырғалардан көлденеңінен жарқыраған-сөрелер қиыс өтті (оның жоғарғы жағындағы қабырғалар жіңішкелеу жасалды). Аз ғана тар терезелер атыс ойықтарын еске салды. Ішіндегі жуан крест тәрізді бағаналар күмбезді ұстап тұрды. XII — XV ғг. едәуір кеш ғибадатғаналардың ерекшелігі ақ тасты өрнектер болды. Юрий Долгорукийдің ұлы Андрей әкесі қайтыс болардың алдында Құдай ананың ғажап иконын өзімен ала оты- рып, Киев жерінен өз еркімен кетті, кей- іннен оны Руськ Владимир атымен әйгілі етті. Аңызда иконаны алып келе жатқан аттардың Владимирден он екі шақырым жерде тоқтағанын және олар- ды орындарынан қозғалта алмағандығын айтады. Бұл Құдай ананың одан әрі сапарға баруға ниетінің болмағаны деп пайымдалды. Андрей князьдықтың астанасын Ростов емес және Суздаль да емес, жас қала Вла димирді астана қылуды шешті. Владимирдің түбіндегі, тоқтаған жерге Андрей Боголюбовь деп аталатын қамал-қаланың негізін қалады, сол үшін өзіне Боголюбский деген атақ берілді. ***Рождество Богородица шіркеуі*** Боголюбовь қамалы (1158—1165) сәулетінің салтанатымен және әдемілігімен ерекшеленді. Оның күмбезін бағандар емес, тәжді еске салатын мол алтын жалатынған капительдермен аяқталған дөңгелек тіректер ұстап тұрды. Іші жарық және кең, қабырғалары фрескалармен көмкерілген, едендері қызыл мыс тазартылған плиталардан жарқырап тұрды. Ақ тасты қамал қабырғаларының үстінен алыстан Рождестволық шіркеудің алтын күмбезі және екі қабытты ақ тасты сарайдың екі биік баспалдақ мұнаралары көрінеді. Нерлидегі әйгілі ***Покров шіркеуі*** (1165) — бір күмбезді ақ тасты төрт бағанды соборды — Андрей Боголюбскийге қызмет еткен сәулетші салған. Бұл моңғол дәуіріне дейінгі Русьтағы ең жетілген ғимарат. Өзінің сымбатты және таңдаулы кейпімен ғибадатхана Дева Марияны еске салады. Кең мағынада, кез келген орыс шіркеуін Құдай анамен ұқсастыруға болады, себебі Мария православ дәстүрінде Жер Шіркеуін білдіреді. Шіркеу үлкен емес және ғажап үйлесімді. Апсид жартылай цилиндрлері ғибадатхананың денесіне батырылғандай және шығыс бөлігі (алтарь) батыс бөлігінен аспайды. Қасбеттері оларға берілген жартылай бағандармен көп қабатты төрт сатылы қалақшалармен бөлінген; қалақшалардың өткір бұрыштары және жартылай бағандардың өзектері жоғарыға талпынған тік сызықтар түйіндерін құрайды. Тік ұмтылу біртіндеп жартылай доға жиектер сызығына ауысады. Олармен сәнді тартылған терезелер, порталдар, бүгілмелі белдік аркалары қайталанады. Шіркеу бұрын дулыға тәрізді болған, пияз текті күмбезбен аяқталады. Шіркеудің оюлы жасауы әдемі. Әр қасбеттің (шығыстан басқа) ортасында, жоғарғы жағында, еденде жиектерде библиялық патша Давид-псалмопевецтің рельефті мүсіні бар. Патша Давид лирада ойнайды, оны өзінің арыстандары, құстары және барақ иттері тыңдайды. Құс – адам жанының көне символы, ал арыстан — Христос символы. Орта ғасырлардағы аңыздар бойынша, қаншыр өз балаларын өлі туады және өзінің тынысымен тірілтеді. Бұл Христостың қайта тірілуі бейнесі ретінде қабылданды. Адамзатты қорғай отырып, Құдайдың ұйықтамайтындығына ұқсас, арыстанның ашық көздерімен ұйықтайтындығына сенді. Ақыры, арыстан – аң патшасы, ал Христос – Аспан Патшасы. Соңғы пайымдау арыстанды князь билігі идеясына жатқызды, себебі жер билеушілері Құдайдың жердегі билеуші өкілі деп есептелді. Әр түрлі арыстандар ғибадатхананың ішіне күмбездерді тіреп тұратын бағандардың жоғарғы бөлігіне орналастырылды. Шіркеу күмбезі – бұл жер үстіне жайылған аспан. Аспан күмбезі билік жер әлемдегі

Нерлидегі Покров шіркеуі

тәртіпті бекітетіндей, арыстандарға бекіді. Арыстандар мен құстардың жоғарғы жағындағы сылақта жұмбақ бетперделер берілген: алып жанарлар мен жіберілген шаштар бейнесі. Кейбір ғалымдар оларды Әулие Дева басын әлі жаппағанға дейін, оның Иосифпен білім алуына дейінгі Құдай ананың бейнесімен байланыстырды. Алайда, бетперделер Давидтітыңдауға және Богородицаның атағын шығаруға келген періштелерді бейнелейтін сияқты. Князь бұршағы, тіпті ең мықтысы, ғибадатханасыз өмір сүре алмады. Владимирде дұрыс емес төрт бұрышты қамалдың ішінен Спас тас шіркеуі салынды. Онымен көршілес князь сарайы салынды. Владимирдің сәні бізге дейін жет- кен жалғыз XII ғ. әскери-инженерлік өнер ескерткіші Алтын қақпа болып табылады. Қақпа, қазіргі кезде өзгертілген түрде де салтанат пен күш әсерін қалдырады. Олардың алтын жарқылы Владимирге кірген барлық адамның көзін соқыр қылды, қаланың ғажап байлағы туралы ой тудырды. Қақпаның күмбезді массиві XVIII ғ. салынған шіркеумен аяқталды. Қақпа ойығының биіктігі өте үлкен (14 м жуық), бұл шеберлерге осындай мөлшердегі қақпалық жайматөсемін дайындауға мүмкіндік бермеді. Оларды қақпаны қорғаушы – әскерлерге төсем жасалған деңгейде аркалық маңдайша биіктігінің жартысына дейін жабуға тура келді. Владимирде Алтын қақпадан басқа тағы да Күміс және Мыс қақпалар болды. Владимирлік Алтын қақпа биіктігі жағынан киев қақпасына жол берді, оның ойық биіктігі Киевтегі Софияның орталық өткел-нефінің биіктігімен теңесті. ***Андрей Боголюбский негізін қа- лаған Владимирдегі Успен соборы*** (1158— 1160) Русьтағы ең биік собор болды. Ол таңғаларлықтай жеңіл және сәнді. Қабырғалары мен бағандары Юрий Долгорукий құрылысына қарағанда жіңішкерек. Владимир – суздаль ғибадатханаларының жаңашылдығы мен өзіне тән ерекшелігі тегіс төрт қырлы жартылай тіректер – төрт қырлы ұстындар. Оларға салынған жіңішке жартылай тіректер жоғарыға қарай өсіп келе жатқандай, сәнді жапырақты капительдермен аяқталды. Аркалар тіректерден әдемі белдік құрастырды. Тіректер арасында, алтын жалатылған әулиелердің бейнелері жазылды. Сондай-ақ, алтындатылған мыстан порталдар, күмбездер және оны ұстап тұрған барабандар жарқырады. Успен соборы әр түрлі тасты рельефтермен безендірілді. Олардың біріндегі барақ иттер (арыстанның денесімен, қыранның басы және қанатымен қиялдағы тіршілік иесі) Александр Македонскийді аспанға көтерді. Успен соборына кіргендерді жарқыраған көркем суреттер, күйдірілген саздан жасалған және әшекейлер жалатылған түрлі-түсті майоликалы плиталардан ендер, бағалы маталар мен кілемдер таңқалдырды. Собордың барлық кейпі нәзік-сәнді болды және замандастардың таңқалысын тудырды. Соборда византиялық шеберлер жасаған әйгілі орыстың аса құрметті – Владимир Құдай ана иконы болды. Ғибадатхана салынғаннан кейін екі жарым ғасыр өткен соң Андрей Рублев оны тамаша фрескалармен безендірді.

«***Екінші және қорқынышты Христос***

қиямет-қайымы» монументалды картинасында, драмалық көріністер мен қиялдағы көріністерде ол жауыздықты жақсылықтың жеңгені тәрізді Қорқынышты сотты ұсынды. Христостың «жарқыраған көзі» мәңгілік тозақ оты – отты қорқауға күнәһарларды құлатады, алайда тақуаларға құтқару сыйлайды және жұмақ қақпасын ашады. Құдайшыл тәртіп салтанаты идеясы байсалды және әдемі көмпозициямен берілді. Барлық көріністер жоғары аспан күшімен қоршалған («Күштегі шыдау») – тақтарда отырған апостолдар мен періште топтардың артында Христостың бейнесіне ұмтылды. Рублевтың ойы бойынша сот көрінісі сенімділік пен әділдікті ұялататын діншілді қорқытатын емес керісінше рухтандыратын көрініс болуы қажет, сондықтан апостолдардың бейнесі жарқын, мейірімділік пен қайырымдылыққа толы. Владимир сәулеті жауһарларының бірі - ***Дмитриев соборы*** (1194—1197) — христиандықпен пұтқа табынушылықты біріктірген, орыс екі дінді ұстанушылық ескерткіші деп аталады. Ол ғажап ақ тасты ою-өрнектермен безендірілген: періштелер, құстар, аңдар, қиялдағы тіршілік иелері және өсімдіктер көп қабатты қалақтарды толық жауып тұр. Владимир – суздаль сәулеті үшін міндетті болған қатар доғалы – буынды белдіктен бастап ғибадатхана қабырғаларының барлық жоғарғы жақтары әр түрлі ою-өрнектермен көмкерілген. Буынды белдіктің аркаларының астында көптеген әулиелер, ал жиектердің сызықтарында сюжетті көріністер, оның ішінде ***«Александр Македонский ғибадаты» орналастырылған.*** Басқа қасбетте орыс дәстүріне тың Всеволодтың өзінің және оның балаларының портреті бар, жаңа туған баласын князь қолына ұстап тұр. Осы сюжеттерді таңдау соборды – князь үй ғибадатханасын тағайындаумен, сонымен қатар оның ұлы тапсырыс берушісін ұлықтау ниетімен бұйырған. Дмитриев соборының мүсіншілері мен ойып өрнек жүргізушілері ұсақ бөлшектерге дейін көріністердің орналасуын ойластырған. Ең көрінетін жерлерге олар библия кейіпкерлерін және библия символдарын орналастырған. Қабырғаның участогы қаншалықты алыс және көруге қиын болғанша, соншалықты онда көне славян мифологиясымен және пұтқа табынушылықпен байланысты безендірулер көп. Владимир – суздаль сәулетін ұлы зерттеуші Н.Н. Воронин ғибадатхананың ою-өрнектерінде әр түрлі аңдардың (арыстанды қоспағанда) 243 рет, арыстандар – 125 рет, құстар – 250 ретке жуық бейнеленгендігін санады. Олармен бірге әулиелердің және салт аттылардың жартылай мүсіндері көршілес, үш рет қайталанған (әр түрлі қасбеттерде) олардың барлығына библиялық діни ән айтушы мүсіні үстемдік етіп тұр. Шеберлер барлық әлемді, Құдай сөзін тыңдайтын барлық туындыларды көрсеткілері келген. Дмитриев соборын Константинопольдан шақырылған грек шеберлері безендірді. Оларға жұмыс барысында мұндай ынтымақтастық үздік мектеп болатын орыс суретшілері көмектесуі мүмкін. Фрескалар нақты суреттермен және суреттермен жасалған орындаулармен ерекшеленеді. Владимир фрескаларының түрлі-түсті палитрасы әр түрлі және түс үйлесімділігіне бай: алтын-қоңыр реңк басым, оларды сары-жасыл, көгілдір, қызғылт, ашық-көк және қызыл-қоңыр түстер толықтырып тұр.

Бүгінгі күнге дейін көркем суреттің тек екі фрагменті ғана жетті – «Қорқынышты сот» және «Жұмақ». Үлкен күмбезде арқасы биік тақтарда отырған он екі апостол бейнеленген, олардың артында періштелер тұр. Киевтегі София кезеңінен бері монументальды сурет өнерінің қағидалары айтарлықтай өзгерді. Владимир фрескаларында апостолдар динамикалық қалыпта көрсетілді. Кең түсірілмейтін жиырулармен плащ киген олар ақырын әңгімелесіп тұрған көне философтарға ұқсап бір-бірімен қарым-қатынас жасап тұр. Олардың кейіптері өте жеке, көлемді, көлеңкеден жарыққа ауысу бірқалыпты. Апостолдар қолдарына Қорқынышты соттың басталуын көрсететін белгі – ашылған Інжілді ұстап тұр. Бұл собор Андрей Боголюбский шір- кеуі тәрізді салынбаған, алайда оның

Дмитриев шіркеуі. Владимир

әкесінің ғибадатханасы тәрізді призе-мист емес. Ол олардың арасында алтын орта болып көрінеді. Алғашқы кезде Дмитриев соборы салтанатты галереялар-мен қоршалды, ал батыс қасбетінде екі алып баспалдақ мұнарасы көтерілді. XIII ғасырда Әулиелер Русьті та-тар-моңғол жер қайысқан қолынан сақтай алмады. Владимир князі шай-қаста мерт болды. Алайда ерекше вла-димир-суздаль сәулет дәстүрі ұмы-тылған жоқ. Олар ғасыр өткен соң ақ тасты Мәскеуде қайта жаңғыртылды.

Мәскеу сәулеті

Мәскеуде ауқымды тас құрылысы XIV ғ. басталды. Ертеректегі мәскеу сәулетін-де алдыңғы кезеңдегі орыс сәулет дәстүрі жалғасты. Қасбеттер мен барабанның зер-лі жабдығын шеберлер негізінен влади-мир-суздаль сәулеті мәнерінде орындады. Мәскеу сәулетінің ерекше бөлшегі қыртөсті әйелдер бас киімі тәрізді бол-ды. Олар күмбездің биік барабанының айналасына қабаттармен топтасты, бұл ғимараттың сәулетіне динамикалық және көлемділік берді. Бұл тәсілдер XVI—XVII ғғ. бұдан әрі орыс сәулетінде дамыды. **Мәскеу Кремлі.** Кремль — берік қабырғаларымен және биік мұна-раларымен басыбайлы үй-жай. XVI — XVII ғғ. Кремльде алтын күмбездермен және биік шатырлар-мен соборлар, маңғаз сарайлар, назды үйлер құрылысы белсенді жүргізілді. **Ұлы князьдық сарай.** Бұл ғимарат-тардың сәулет кешені (XV ғасырдың соңы — XVI ғ. басы) тастан және ағаштан жасалған көптеген биік және аласа ғи-мараттарды құрайды (қырлы палата, киелі ауыз үй және т.б.). Өткелдер са-райдың барлық бөліктерін және Кремль мен Благовещенск соборын бір-бірімен байланыстырады. Сарайдың барлық бөліктері әр түрлі уақытта бөлшектен-ді және қайта салынды. Ұлы князьдық сарай туралы көрініс елестетуге Қыр-лы (немесе Үлкен) палата көмектеседі. Марко Фрязин және Пьетро Анто- нио Солари 1487—1491 жж. тұрғызған Қырлы палата Мәскеудің ең алғашқы азаматтық үй-жайларының бірі болып табылады. Ол салатанатты рәсімдер-ге арналған және барлық Русь патша-сының тақ залы ретінде қолданылды. Қарапайым тікбұрышты көлемнің айқын сұлбасымен палата ғимараты Со- бор аумағына шығатын басты қасбеттің айрықша жабдығымен ерекшеленеді. Ол төрт қырлы ақ плиткалармен қапталған (осыдан Қырлы палата аталып кеткен). Сәулет жауһарының түпнұсқасы палатаның екінші қабаты – орталық бағанды тіреу ететін, айқыш күмбездер-мен үлкен шаршы зал болып табылады. Палатаның қабырғаларындағы су-рет бірнеше рет өзгертілді. Алғашын-да бұл суреттер библия тақырыбында болды. 1668 ж. патша изографы Симон Ушаков қабырға жазбасын жаңартты және сюжеттердің толық тізімін құрды. Оңтүстік жағынан палатаға арыстан-дардың бейнелерімен безендірілген кең баспалдақ салынды. Көне заманда қы-рлы палатаның мерекелік бөлмелеріне алтын жалатылған тас шілтермен иілген күмбезді жабатын, ұзынша бөлме – Ки-елі ауыз үй арқылы өтті. Жабдыққа ай-

рықша салтанаттылық пен сәнділікті ою-өрнекті есіктермен алты портал берді.

Кремльдің собор алаңы. Бұл Мәскеудің көне алаңдарының бірі. Олар мұнда тас ғибадатханалар салынып жатқан кезде, XIV ғ. басында пайда болды. Солтүстік жағынан алаң Успен соборын, оңтүстік жағынан - Архангель, оңтүстік-батыс жағынан — Благовещенск, шығыс жағынан — Иван Великий қоңырауханасын шектейді. ***Успен соборы*** 1475 — 1479 жж. ескі ғимараттың орнына салынды. Соборды Иван III шақырған италиялық сәулетші Аристотель Фиораванти тұрғызды. Мәскеудің алғашқы ғибадатханаларының үлгісі Владимир қаласындағы Успен соборы болды. Алайда жаңа ғибадатхана владимирдегі собордың көшірмесі болған жоқ, дегенмен жалпы идеясын негізге алды. Кремльдегі Успен соборы қасбеттерін безендіруде сәнді қарапайымдылығымен, көлемінің асқан тұтастығымен ерекшеленді. Бес қуатты барабандары алтын жалатылған, көне орыс әскерінің дулығаларын еске салатын күмбездермен аяқталды. Төрт қырлы ұстындары ғимарат қабырғаларын кең тұтастыққа – кермеге бөлді, олардың әрқайсысы жартылай доға жиектермен аяқталды. Оңтүстік, батыс және солтүстік жағынан соборды аркатурлы белдік безендірді. Ғибадатхананы салу барысында А. Фиораванти құрылымның беріктігін ұлғайту үшін қалауға салынған темір байланыс ретінде жаңалықты пайдаланды. Күмбездер жеңіл болу үшін оларды бір кірпіш қалыңдығында салды. Күмбездердің барабандары да салмағын жеңілдеті үшін кірпіштен жасалды. Собор аумағына шығатын ғибадатхананың оңтүстік қасбеті басты болып саналды. Қасбет асимметриясы әлсіз қабылданатындығын атап өту қажет, себебі кішігірім қабырға апсидтерді жабады. Успен соборының құрылысында италиялық сәулетші орыс сәулетінде алғаш рет ауыр салмақта тікбұрышты тіреулердің орнына дөңгелек бағандарды қолданды. Нәтижесінде ішкі кеңістік кең, жарық және ауаға толы болды. Еденді мозаикадан салды, батыс кіреберісіне ашық терраса салынды, бұл да жаңалық болып табылды.

Ғибадатхананы әшекейлеу үшін сол кездегі танымал орыс шеберлері шақырылды. Алтарь бөлігінде, мысалы, Дионис пен оның көмекшілері орындаған бірнеше сюжеттер бар: «Поклонение волхвов», «Похвала Богоматери», «Рождество Иоанна Предтечи», «Сорок севастийских мучеников». Успен соборы Орыс мемлекетінің негізгі ғибадатханасы ретінде салынды, мұнда орыс патшалығына патша таққа отырғызылды, митрополиттер мен патриархтар сайланды,маңыздымемлекеттікжарғыларжарияланды. Собор аумағының оңтүстік-батыс бөлігінде 1484-1489 жж. салынған сәнді тоғыз күмбезді ***Благовещенск соборы*** орналасқан. Ол ұлы мәскеу князінің үй шіркеуі ретінде салынды және сараймен арнайы өткел арқылы біріктірілді. Собор аумағында өткен салтанатты рәсім кезінде ғибадатхана князь (кейіннен патша) және оның көмекшілері сарайынан салтанатты шығуға қызмет етті. Благовещенск соборы — ертеректегі мәскеу сәулетінің тамаша ескерткіші. Оны псковтықтар салды, және мұнда псков және владимир – суздаль сәулетінің ерекшеліктері бар: орталық барабан астында сегіз қырлы күмбездерінде ою-өрнекті белдік, апсидтерде «қауын» еспе баған және басқа да зерлі элементтер. Благовещенск соборы — сәулет ескерткіші ғана емес, сонымен қатар орыс шіркеу сурет өнерінің асылдарының бірі. Иконостас үшін икон бөлігін 1405 ж. ұлы көне орыс суретшісі Андрей Рублев және Феофан Грек жазған. Әйгілі Дионисийдің ұлы, Феодо- сий басқарған суретшілер артелі 1508 ж. орындаған собордың қабырға жазбалары біраз қызығушылық тудырды. Собордың іші библия тақырыбындағы фрескалармен безендірілген («Чудо с пророком Ионой», «О тебе радуется», «Троица», «Подвиги монастырских затворников»). Қабырғаларында, күмбездерінің еңістерінде және төрт қырлы ұстындарында толық бойымен көне философтар және жазушылар бейнеленген:

Аристотель, Плутарх, Гомер, Вергилий. Сол кездің өзінде Русьта білімді адамдар олардың шығармаларымен таныс болған. Көркем суретте библиялық сюжеттер үлкен орын алады, әсіресе Апокалипсис тақырыбындағы сюжеттер. Олардан басқа қабырғалардағы көркем суретте зайырлы дәлелдер де бар – византиялық императорлар мен орыс князьдарының бейнесі. Собордан шығып келе жатқанда Симоном Ушаков орындаған Спас Нерукотворный бейнесі еріксіз назар аудартады. ***Архангель соборы*** — Мәскеу Кремльіндегі ең әдемі соборлардың бірі. XVI ғ. басында Иван III мәскеу князьдарына арналған қабір ретінде қызмет ететін ғибадатхана салуды шешті, себебі Иван Калита жерленген бұрынғы қабір Михаил Архангель (XIV ғ.) - Иван III аса қарапайым болып көрінді. 1505 ж. италиялық сәулетші Алевиз Новый Архангель соборының құрылысына кірісті. Осы монументалды ғимарат құрылысын аяқтау үшін сәулетшіге барлық үш жыл қажет болды. 1508 ж. собордың салтанатты ашылуы өтті. Таңқалған мәскеуліктердің көз алдында Успен соборын еске салатын, алайда зерлі жабдығымен жасақталған ғимарат тұрды.

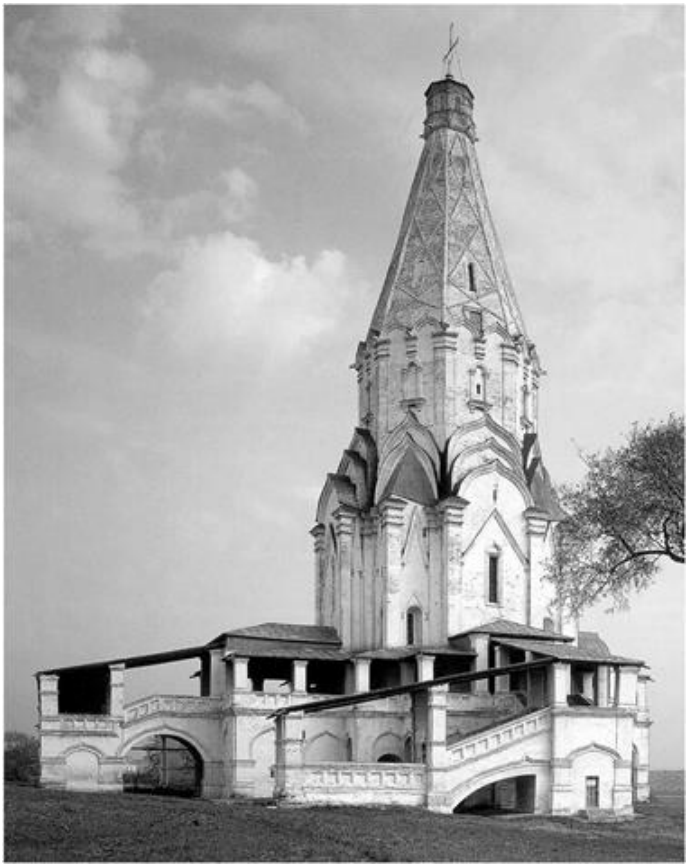
Иван Великий Қоңырауханасы XVI ғ. басында салына бастады, ал 1600 ж. ғана құрылысы аяқталды. Қоңыраухана ақ тастан жасалған арнайы іргетастың үстінде тұр, бұл асқан беріктілік береді. Бұл қоңырау ілетін күмбезді мұнарада 21 қоңырау бар, оның ішінде салмағы 70 т. Успен қоңырауы. Ұлы мерекелер күні мұнда алғашқы қоңыраулар соғылады, оған барлық басқа мәскеу қоңыраулары жауап береді. Ұзақ уақыт бойы Иван Великий қоңырауханасы Мәскеудегі ең биік ғимарат болды, себебі қалада одан биік ғимарат салынса бақытсыздық болатындығы туралы сенім болды. 1836 ж. қоңыраухананың жанында тасты тұғырда әлемдегі ең үлкен қоңырау – Қоңырау патшасы ілінді, ол өзінің құйылған кезінен бастап бір- дебір рет сыңғырлаған жоқ, себебі 1737 ж. өрт кезінде шытынап кеткен. Оған мөлшері бойынша да, көркем құймасы бойынша да тең келетін қоңырау жоқ.

XVII ғ. Кремльдегі құрылыстар. XVII ғ. Кремльдің кейпі айтарлықтай өзгерді — орыс сәулетшілерінің монументалды және ықшамды мәнерінің орнына зерлі және көркем сурет стилі келді. Ғимараттардың нысандары күрделенді, олар түрлі-түсті ою-өрнектермен көмкерілді және ақ тасты ою-өрнектермен, кірпіш айшықтарменжәнеқыштарменбезендірілді. XVII ғ. бірінші жартысында діни сәулетте алдыңғы ғасырда орын алған зерлі сәулет нысанының жүйесі нақтыланды. Осылайша, сол дәуірдегі шіркеулер мен монасттырьларға тән белгілі бір стиль туындады. Мысалы, теріс ұштықпен аспалы аркалар, ауқымды алмұрт тәрізді баған-тіреулер, шаршы ойыс-кеңдік, әйелдер бас киімі және т.б. тәрізді элементтер танымал болды. Кремль мұнараларына барлаушы, жабынқыш шатырға және алтын жалатқан желбағарға арналған алаңдармен жаңа шатыр жабыны жабылды. ***Терем сарайы.*** Сол кезде сәулеттегі жаңа бағыттың жарқын үлгісі Мәскеу Кремльінің Терем сарайы болды. Бұл сәулет жауһарын XVII ғ. Михаил Федорович патшаға арнап орыс сәулетшілері Б. Огурцов, А. Константинов, Т. Шарутин және Л.Ушаков салған. Сарайдың баспалдақты үш қабатты сұлбасы болды және гульбищемен қоршалды. Жоғарғы Теремнің биік шатыры уақыт өте келе алтын жалатылды. Сарайға алтын жалатылған күмбездермен аяқталған үй шіркеулері жапсарлай салынды. Олармен бірге Терем шатыры күн көзіне шағылып жарқырады. Ғимараттың барлық кешені мерекелік атмосфера құрды. Сарайдың бөлмелеріне сәнді алтын торкөздерден жасалған баспалдақ салынды. Бірінші қабатта қызметтік үй-жай орналасты, екінші қабатта – патша тұрды, ал (Теремнің) үшінші қабатында Боярлар думасы жиналатын үлкен зал болды. Сарайдың жабдықтары күмбездермен жабылған және бай жиналған. Патша апартаменттері сәнділігімен және молшылығымен ерекшеленді. Әр түрлі жақтаулар және порталдар, терезелердегі гүл құмыралары, қыш тақташалы пештер, алтыны

мол жарқын қабырға суреттер – мұның барлығы таңқалдыруға, таңдандыруға, таңырқатуға жасалған. Өкінішке орай, Симон Ушаков орындаған сарай қабырғаларының алғашқы суреттері сақталмаған. Сарайға оны қоршаған баспалдақтар мен кіреберіс айрықша салтанатты келбет берді. Ғимараттың қасбеттері қабаттарға айқын бөлулермен, терезелердің тең орналасуымен, рельефтерінің қоюлығымен және зерлі бөлшектерінің молдығымен ерекшеленді. Сарай келбетін қызыл кірпіш қабырға аясында ақ бөлшектер айрықша көрсетті және шатырлары алтын жалатылды. Нағыз осы кезеңде ғимараттың сыртқы түрін байытуға арналып қолданылған құймалы қыш тақташалардың кең таралғандығын атап өткен жөн. ***Күлдіргі сарай.*** Ол 1651 —1652 жж. салынды және алғашқы кезекте патша Алексей Михайловичтің қайын атасы бояр Илья Данилович Милославскийге арналған көп бөлмелі әсем үй ретінде қызмет етті, ал 1679 ж. бастап патшаның жанұясына және оның айналасындағыларға әр түрлі думан және ойын-сауық құратын орынға айналды.

Кейінгі ғасырларда сарай бірнеше рет қайта салынды, алайда ғимараттың негізгі бөлігі бүгінгі күнге дейін сақталған. Жақында жүргізілген қалпына келтіру жұмыстары ғажап ақ тасты ою-өрнектерді анықтауға мүмкіндік берді: өсімдік бедерлері, фантастикалық жалғыз мүйіз, ертегілердегі құстар. Қалпына келтірушілер ескерткішті XVII ғ. екінші жартысындағы сәулет жабдықтарының элементтерімен байытты, қоңыраудың үстіндегі саңылаулы терезелерді, жабдықтардағы порталдарды, төменгі қабаттың терезе саңылауларын, ақ тасты баспалдақтарды қалпына келтірді. XVII ғ. соңына қарай Мәскеу Кремльінде жүздеген құрылыстар пайда болды: ол сарайлар, жеке үйлер, монастырлар, бау-бақшалар және субұрқақтар бар қалаға ұқсады. **Шатыр тәрізді сәулет. Тастан жасалған** шатыр тәрізді ғибадатханалар құрылысы ағаш сәулетінің дәстүріне негізделді. XVI ғ. жаңа үлгідегі ғибадатханалардың пайда болуы Русьті біріктіру идеясына ықпал етті. Ең жақсы түрде шатыр осы идеяны білдірді, себебі ғибадатханалардың-мұнаралардың мемориалды сипатына сәйкес монументальды әсер берді. Тас құрылыстарды бұл әсер жатық кіреберістермен аркадаларда кең жайылған гульбищелермен, қуатты тік бөлшектеулермен – гульбище парапеттерімен, карниздермен күшейді. Биік, алыстан көрінетін сұлбасымен, алайда кішігірім ішкі кеңістігімен шатырлы ғибадатханалардың құрылымы ғибадатханалар-ескерткіштерге өте жақсы келді. XVI ғ. 50 — 60 жылдары мемориалды шатырлы үй-жайлар Мәскеуде, Балахнада, Муромада, Коломнада, Старицада және басқа орындарда салынды. Ең алғашқы тасты шатырлы ***Вознесение шіркеуі*** 1532 ж. ***Коломенск ауылында*** (қазіргі Мәскеу) салынды. Ғибадатхананың нышаны айқын. Оның бар келбеті ұлы және салтанатты, екі жағдайды сипаттады: аспан (оған ат берген) — Құдай Ұлының Әкесіне ғибадаты, Патшалардың патшасы тағына, және жер (құрылысқа түрткі болған) —Василий III баласы — болашақ патша Иван Грозныйдың туу туралы. Коломенскідегі ғимарат жоспарының ерекшелігі – қатаң орталықтас және онда апсидтердің болмауы. Тік көлемі биіктігі жағынан үш бөлікке бөлінген: ширек сенек, оның үстінде сегізқыр, одан әрі кішігірім барабанмен шатыр және алтын жалатылған, күнге шағылысқан крестпен жинақы күмбез. Шатырдың шегі бағалы меруерт жіпке ұқсас тар тасты әшекейлермен көмкерілген. Нақты осы тасты (кірпішті) шатыр осы ғимаратты дөңестермен жабылған күмбезі бар барлық қалған орыс ғибадатханаларынан ерекшелендіріп тұрды. Коломенскіде шіркеулердің сәулет прототиптерін табу қиын, әйтсе де оның Солтүстіктің ағаш шатырлы шіркеулерімен ұқсастығы байқалады. Төрт жағына сырғымалы жабын жабылған басты төрттік әйелдер бас киіміне ұқсас екі қатарға орналасқан сегізқырдың іргетасы ретінде қызмет етеді; негізгі төрттікке жан-жағынан бөшкелермен жабылған кеспектерге ағаш жапсарлы құрылысқа сәй-

кес шошақтар жалғасып жатыр. Тіпті ағаш төрттаған ғибадатханаға тән алтарьдың тікбұрышты нысаны сақталған. Апсидтер – византиялық прототипті шіркеулердің маңызды бөлігі – мұнда сыртқы жағынан мүлде жоғалып кеткен. Кеспекке төменгі жағынан көлемді сегізқыр қою - батыл ой – қарапайым және жеңіл, ағашта орындалған құрылыс тәсілінің негізінде туындауы мүмкін: сегізқырлы және шаршы кесінді кресттерді құрайтын кеспектермен үйлеседі. Мұндай ойды кірпіште орындау қиын, оны коломенск сәулетшісі жалпы құрылымын және ғибадатхана пропорциясын жоғалтпай жасап шықты. Ақ тастан сәулет бөлшектері кір- піш қалауды сәтті толықтырды. Се- нектің (гульбище) үш кең таралған баспалдақтарымен дөңгелек ашық галереясы коломенск шіркеулерінің ағаш сәулетпен ұқсастығын күшейтті. Ғибадатхананың ішкі үй-жайы қабырғаларының үлкен қалың- дығының салдарынан мардымсыз. Тас шатыр оның биіктігінен шамамен 2/3 биіктікте иілген тоғыспамен аяқталған. Көркем суреттің болмауы жабдықтың әрінің қарапайымдылығын және жұпынылығын көрсетеді. Вознесение шіркеуі жабдықтарының жақсы жарықтандырылуына тас шіркеулерде алғаш пайда болған сегізқырлы жарық құрылғысымен және шатыр жарығымен қол жеткізілді. Үлкен биіктік және төбеден түскен жарықтың молдығы ескерткіш-ғибадатхананың жабдықтарына тамаша әсер береді. Коломенскіде сымбатты ғибадатхана Мәскеу-өзенінің жоғарғы, шұғыл жағасына тұрғызылды және қоршаған табиғатқа қожалық етті. Ол өзінің биіктігінің (крестпен 62 м жуық) және сенегінің қанатын кең жайған галереяларының арқасында керемет әсер берді және орыс сәулетіндегі барлық биік ғимараттардан асып түсті. Вознесение шіркеуінде көне орыс сәулетінің ең үздік жетістігі үйлескен. Нысандарының тұтастығы және негізгілігі, тәуелсіздіктің патриоттық идеясын және орыс мемлекетінің салтанатын бейнелейтін сәулет үлгісі идеясының молдығы, эмоцияналдық әсердің алып күші және қоршаған табиғатпен үйлесімді байланыс осы ғимаратты әлем сәулетшілерінің ұлы ескерткіштерінің қатарына жатқызуға мүмкіндік береді. Вознесение шіркеуінің сәулеті орыс сәулетінің бұдан әрі дамыуына зор ықпал етті. Ансамбль композициясындағы жоғары доминанта қалалық, ауылдық және монастырлық сәулетке тән. Барма және Постник орыс шеберлері салған ***Қызыл алаңдағы Покровск собоpы*** (1555— 1560) – Мәскеу мемлекетінің басты ғибадатхана-ескерткішінің орталық көлемі сәнді шатырмен жабылды. Алғашында оның орнында қабырғаларына танымал мәскеу диуанасы Василий жерленген Киелі Троица шіркеуі тұрды. Осыдан барып оның екінші атауы – Василий Блаженный ғибадатханасы. Собор құрылысы орыс тарихындағы - Иван IV әскерлерінің Казаньды алуы (1552) айтулы оқиғасымен байланысты. Ғибадатхана орыс қаруының құрметіне және шайқас алаңында барлық қаза тапқандардың құрметіне Покров Богородица мейрамының құрметіне салынды (уақыт бойынша – қазанның басында – ол орыс әскерінің Казань хандығы әскерлерін жеңуімен тұспа-тұс келді). Сәулетшілер әдеттегі композицияны таңдаған жоқ: 1545—1552 жж. казань жорықтарында негізгі оқиғалар орын алған күндердегі әулиелердің құрметіне салынған сегіз шіркеу Покров мейрамына арналған орталық, тоғыз айналасында топталған. Төрт үлкен ғибадатхана жарықтың тараптары бойынша табылған, ал кіші ғибадатханалар диагональ бойынша орналасқан. Барлық шіркеулер айналмалы галереялармен және ішкі тоғыспалы өткелдермен, жалпы негіздемемен біріктірілген. Оларды (орталық шатырды қоспағанда) түрлі-түсті күмбездер аяқтап тұр. Әйелдер бас киімі тәрізді қатарлар тартылған барабандар негіздемелеріне қарай жоғары көтерілген. Алғашында қасбеттердің түс гам- масы алдыңғы ғасырларға қарағанда едәуір ұстамды болды: ақ тас және қы- зыл кірпіш. Түс түрлілігі сәулет бөл- шектері бояуына (XVIII ғ.), күмбездердің күрделі көп түсті суреттеріне, шатыр



Коломенск ауылындағы Вознесение шіркеуі

қырына керамикалық безендіру енгізді. Собордың жабдығы көп емес, нашар жарықтандырылған, сондықтан негізгі назар оның сыртқы монументалды кейпіне аударылады. Көп жалғастырып салу (жалғастырып салу – құлшылық ету орын алатын шіркеудің жалғай салуы) орыс ғибадатханаларында танымал әрі ертеректе болған, алайда тек Покров соборында бір ғимаратқа жекелеген ғимараттар тобын біріктіру алғаш рет аяқталды және жетілдірілді. Коломенскіде алғаш тас шатырлы ғибадатхана пайда болғаннан кейін барлығы екі он жылдықта сәулеттің бұл жаңа түрі орыс сәулетшілері арасында әуестікке ие болды, олар шатырлы ғибадатханаларды көптеген қалаларда және ауылдарда әдеттегі крестті-күмбезді ғибадатханалармен қатар сала бастады. Мысалы, Александровск Слободада Иван Грозный кезінде бірден екі тас шатырлы ғимарат салынды: Распятск шіркеу- қоңыраухана және ***Покров шіркеуі. Оның ерекшелігі Покров шіркеуінің шатырына сурет салынған***. Осы күнге дейін әулиелер келбетінің көп бөлігі тамаша сақталған. Олар нәзік суреттің кемелімен және сурет тілінің қысқа сипаттауымен тәнті етеді. Орыс князьдарының және ескірген патшаларымен бірге азап шегушілердің және тақуалардың бейнелері, олардың рухани бірлігі мәскеу патшасының және Ресейдің құдайшыл таңдау идеясын іске асырды. Бұл сюжетті көркем суреттермен XVI ғ. Ресейдегі жалғыз танымал шатыр. XVII ғасыр жаңа сәулет үрдісін алып келді. Шатыр сәулеті де өзгеріс- сіз қалған жоқ. Кейде шатыр барлық көлемді емес, тек оның бөлігін аяқтады немесе тіпті шіркеу күмбездерін алма- стырды, осылайша, ол негізгі жабыннан аяқтаудың зерлі бөлшегіне айналды. 1652 ж. Никон патриарх шатырлы шіркеулер салуға тыйым салды, алайда осы тыйым салуды Иерусалимдегі Вос-

кресение христиан киелі – ғибадатханасы нысанын қайталайтын ғибадатхана салуды ойластыра отырып, өзі бұзды. Патриарх Мәскеу түбіндегі Истра қаласында ***Воскресенск Жаңаиерусалим монастырыне негізделген*** Воскресение ғибадатханасына жалғасқан, ротонда үстіне болып көрмеген көлемде шатыр салуды бұйырды. Алайда мәскеу сәулетшілері мұндай еркіндікті жасай алмады, әйтсе де шет аймақта XVIII ғ. шатырлы ғибадатханалар пайда болды. Бұдан әрі қоңырауларды аяқтау үшін ғана сүйікті шатырлар пайдаланылды. XVI—XVII ғг. шатыр сәулеті — басқа елдер мен халықтарда ұқсастық жоқ, орыс сәулетінің бірегей бағыты болды.

Икон жазу

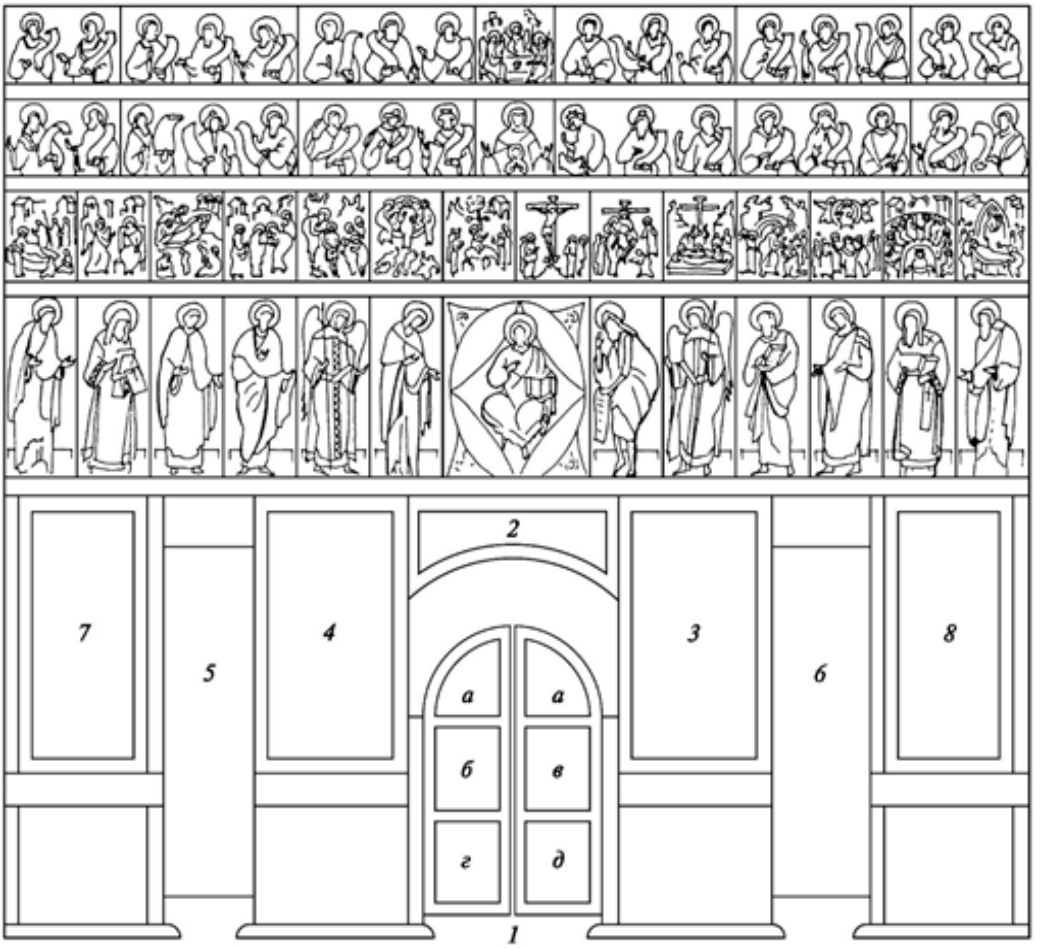
Икондарды Русьте әдетте ***бейнелер*** деп атады. Алғашында икон дін, табыну мәні ретінде қалыптасты. Оның қызметі Сөзді көрсету, яғни құдай сөзін, христиан дін оқуын көркем сурет бейнесінде беруден құралды. «Сөз» — ең аддымен Қасиетті Жазу - Библия, әулиелердің тіршілігі (олар туралы биографиялық повестер), сонымен қатар құлшылық етуде қолданылатын поэтикалық шығармалар, Көне және Жаңа Өсиет оқиғаларына арналған гимндер, олардың өмірлерінің киелілігі және эпизодтары. Сөзді адамды сенімге жақындастыру үшін мүмкіндігінше анық нақты көрсету қажет, сондықтан икон жазушылары көптеген икондарды жазды, оларды «Сауатсыздарға арналған библия», «Суреттер мен бояулардағы библия» деп атады. Қарапайым көркем сурет полотноларына қарағанда, икондарға сурет салу тәсілі өзгеше. Орта ғасырдағы икон жазушылары бір ғана емес, бірнеше жағынан затты көруге тырысты. Олар үш өлшемді кеңістікті, заттардың көлемдерін бейнелеуге тырысқан жоқ, керісінше шартты әлемді салды. Көне икон жазушылары кеңістікке ғана емес, сонымен қатар уақытқа да ерекше көңіл бөлді. Бір иконда бір уақытта бірінен кейін бірі болатын оқиғалар бейнеленді. Басқа өмірді – құдайшыл, жоғары, «таулы» деп жазды, онда жердегі өмірге қарағанда мүлде басқа діни көзқарастар, кеңістік заңдары, қозғалыс, уақыт үстем болды. Орта ғасырдағы өнердің негізгі нышандарының бірі ***каноникалылық.*** Көне орыс икон жазушылары суреттердің тұрақты жиынтығын пайдаланды, бастысы – дәстүрмен және Шіркеумен бекітілген бейнелер типі және құрылымдық сызбалар. Көркем тәжірибеде сурет – үлгілер, кейіннен - анық суреттер (контурлы көшірмелер) деп аталатындар жиі қолданылды. Суретші иконография тәсілімен жүруі тиіс болды, яғни ол құрылымдық сызбасын және кейіпкерлердің кейпін өзінің қалауы бойынша өзгерте алмады. Қағида шығармалардың сюжеттері мен мағынасына тез бағдарлануға көмектесе отырып көрерменді тәрбиеледі. Иконжазуларыныңтарихы– бұлқағидалар құру және оларды жеңу тарихы. Бір жағынан, қағида орта ғасыр суретшісінің ойын тұсады, оның шығармашылық мүмкіндіктерін шектеді. Екінші жағынан – суретшіні тәртіпке үйретті, себебі бөлшектерді мұқият зерттеуді көздеді. Икон жазбаларының жоғары өнері шебердің шығармашылық еркінің қағидаларды қопармай, оны жеңген кезінен басталды. Икон – діни әлемнің шартты бейнесі. Сондықтан ол кейіпкерлердің денелілігін және оларды қоршаған заттардың көлемдігін жеңуге әуестенді. Иконда әсіресе «кері келешекте» берілген кеңістіктің кішігірім тереңдігі көзге түседі». Икон фоны жиі қызыл немесе алтын болды. Ғибадатханада алтынды қолдану діни жарық идеясын іске асырды. «Кері келешекпен» үйлесімділікте фонның өтімсіздігі бейнені жойған жоқ, керісінше оны көрермендерге жақындастыра түсті. Икон кеңістігі өзіне елте отырып, көрерменнен «кеткен» жоқ (картинаны пайымдау барысында болатындай), керісінше ондағы бар киелілікпен оған қарсы жүргендей болды.[5]

Иконостас ғибадатхананың алтарь бөлігін кеңістіктен ажыратады. Визан-

[5] «Кері келешек» — көне орыс көркем суретінде кеңістікті тегістікке берудің шартты тәсілі, мұнда алысқа апаратын параллельді сызықтар сызықтық келешекте жинақталмайтын, ажыратылатын бейнелерді сомдайды.

тиялық өнер иконостастың дамыған нысанын білген жоқ, оны жасауды орыс өнерінің жетістігі деп есептеу қажет. Биік иконостас қабырға құратын, бірнеше қатарға қойылған икондардың жүйесін құрайды. Оның туындауын XIV ғ. соңына — XV ғ. басына жатқызуға болады. Иконостастың ең биігінде Керу бар.

Одан әрі белгілі бір тәртіпте бірнеше қатар икондар орналасқан. Жоғарғы қатар (XV ғ. бастап таралған) — ***праотетикалық*** (Көне Өсиет кейіпкерлерімен). Оның орталығында Троица бейнесі орналасқан. Төменгі жағында — ***көрегендік қатар*** (христостың пайда болуын болжаған көне өсиетті пайғамбарлардың бейнесімен). Осы қатардың орталығында - ***Знамение Құдай ана иконы.*** Келесі қабат — кішірек икондармен ***мерекелік*** (Рождество, Пасха және басқа да шіркеу мейрамдары оқиғаларын бейнелейтін). Бұдан әрі деисусты атақ, немесе деисус, - бұл басты қатар. Ортасында тақта отырған деисус, оның жан-жағында бастарын төмен түсірген және қолдарын жайған, - Мария және Иоанн Предтеч бейнеленген. Құдай анадан кейін архангел Гавриил, одан кейін апостолдар Петр мен Павел және «атағы» бойынша орналасқан басқ ада әулиелер. Төменгі жергілікті қатарда басқа икондармен бірге осы ғибадатханаға арналған киелі немесе мерекелі ғибадатханалық икондар орналасқан. Иконостаста қақпа бар, үлкен иконостастарда үш қақпа болады. Олардың ортасындағы патшалық деп аталады. Бұл алтарьдың басты кіреберісі. Қағида ретінде, патша қақпасы Благовещения Пресвятой Богородицы және төрт інжілдіктің бейнелерімен безендірілген. Құпия кеш иконы патша қақпасының үстінде орналасқан, олардың оң жағында – Құтқарушы иконы және сол жағында сәбимен Богородица. Құтқарушыдан кейін бірінші оң жақта – ғибадатханаға арналған мереке немесе киелі бейнемен ғибадатханалық икона. Құтқарушы иконасының оң жағында – оңтүстік қақпа, Құдай ананың иконының сол жағында – солтүстік қақпа. Әдетте осы қақпаларға архангелдер Михаил мен Гавриил орналастырылады. Иконостастың бірінші қабаты бүйіріндегі қақпалардан кейін айрықша оқылатын киелі икондар жалғастырады. Үлкен ғибадатханаларда болуы мүмкін және бүйірдегі қақпаларға дейін болуы мүмкін. Иконостастың барлық мүсіндері ашық немесе алтын фонда ғажап сұлба болып көрінеді. Иконостас жалғыз сымбатты композицияны құрайды. Орыс биік иконостасының негізгі идеяларының бірі діни көзқараста адамзат тарихын ұғыну. XVI ғ. бастап иконостастарда ағаштан безерлі ою-өрнектер кең қолданыла бастады. Икондар қымбат меруерт және асыл тастармен безендірілді. Көптеген ұлы орыс икон жазушы- лары белгісіз, алайда Феофан Грек, Ан- дрей Рублев, Дионисий және Симон Ушаков тәрізді шеберлер туралы кейбір мәліметтер бүгінгі күнге дейін жеткен. ***Феофан Грек*** XIV ғ. орта жасында, шебер атанған, шығармашылық күшінің гүлденген шағында Византиядан Новгородқа келді. Олар бірнеше новгородтық және мәскеулік ғибадатханаларды жазды. Куликов шайқасының қарсаңында ол жасаған Русьті құтқарушы ретіндегі Құдай ана ***Донская иконасын дон казақтары князь*** Дмитрий Ивановичке сыйға тартты. Иван Грозный оны өзімен бірге Ливон соғысына алып барды, ал 1591 ж. ол аңызға сәйкес татар шабуылынан Мәскеуді құтқарды. Желісінің ғажаптығына, түс пен жарықтың жұқалығына байланысты монолиттік тұтастыққа ие. Ішкі драматизмненқалыс қалмағанбейне Мария мениисустың рухани ажырамау идеясын береді. Феофана Грек көркем суретіне ынтық темперамент және түпнұсқа монументалды пәрмен тән. Суретшінің шығармашылығы ойластырылғандықпен және композицияны анық құрумен, иконаның жағымды колоритімен және бастысы жарық идеясын беретін энергетикалық үзік жақпалармен ерекшеленді. Замандастарды дана және философ атағын қамтамасыз еткен Феофан Гректің терең ойыжәне білімділігі тәнті етті. Оның көркем сурет жетістіктеріне мұралық еткен суретшілердің тұтас шеңбері болды. Мәскеуде тағдыр Феофан Гректі дарынды икон жазушысы ***Андрей Рублевпен*** (1360— 1430) жолықтырды. Бұл есім



Иконостас. Сызба

1 — патша қақпасы (а — Благовещение; б — д — інжілдіктер немесе литургия жасаушылар); 2 — Апостолдар үстелімі; 3 — Құтқарушы немесе ғибадатхана иконасы; 4 — Құдай ана иконасы; 5, 6 — архангелдер немесе әулие диакондар бейнелерімен солтүстік және оңтүстік есіктер; 7, 8 — өзге де икондар; 9 — деисусты қатар; 10 — мерекелік; 11 — пайғамбарлық қатар; 12 — ата-баба қатары

екі рет қана жазбаларда кездеседі. Біз Реблевтың өмірбаянын мүлде білмейміз. Нұсқалардың бірі бойынша Андрейдің лақап аты астанадан алыс емес Мәске- уөзенінде орналсқан Рублев ауылымен байланысты. Екінші болжам - шығармашылық жолы Старице қаласында басталуы мүмкін. Қырық жасына дейін Рублев ұлы князь сарайындағы шеберханада жұмыс істеген деген болжам бар. Кешірек ол Троицк монахы болды, кейін Мәскеудегі Спас-Андроников монастырінде монах болды, және сол жерде жерленген. Андрей Рублев және оның айналасындағы суретшілердің шығармашылығында көрініс тапқан көне орыс кескіндемесіндегі ойшыл-лирикалық бағыт алаңдаушылық тудырды және бұрынғы дәуірдің қауіпті, кейде қайғылы көңіл-күйлерін алмастырды. Рублевтің икон жазуы үлкен танымалдыққа ие болды және еліктеуге үлгі болды. Бұл біртұтас ғасыр бойы кескіндеменің мәскеулік мектебінің келбетін қалыптастырды. Рублевтің ертедегі туындыларында («Періште» /«Ангел»/ – Евангелиенің Хитрово Звенигородтық шен және Звенигородтағы Успен соборының

фрескиі) XIV ғасырдағы византиялық өнердің озық үлгілерінің ықпалы басым. Андрей Рублевқа Мәскеулік Русьтің маңызды ғибадатханаларының иконда-рына тапсырыс берді. 1405 жылы Феофан Грек және Городецтегі Прохормен бірге Андрей Рублев Мәскеу Кремлінің Благове-щение соборының жабдығын бояды (1547 ж. болған жойқын өрт бұл қолтаңбаны жойып жіберді). Осы собордың заманауи иконостасының мерекелік қатарындағы иконның сол жақ бөлігі – сол дәуірдегі сақталған Рублевтің бірегей туындысы. Бұл икондар поэтикалық деп атауға бола-тын таза және дыбысты колорит болуымен ерекшеленеді. Бұл туындыға толығымен көз салсаңыз, түс толқындары мерекелік қатар түзгендей қалып танытады. «Бла-говещение» жасыл және қоңыр бояумен, «Рождество Христово» және «Сретение» қоңыр және қызыл түске боялған. Қа-тардағы ең әдемі икондар — «Крещение» және «Преображение» жасылдау түтін түстес. «Лазарь воскрешениесі» тағы да қызыл, бірақ ашық, айқын, көңілді және қауіп-қатерді қатар көрсетеді. «Ие-русалимге кіру» туындысында түстік гамма әлдеқайда ашық және тыныш. 1408 жылы Рублев Даниил Черный- мен бірге монғол-татарлардан қатты зорлық көрген Владимирдегі Успен со- борының сурет өнерін қайта қалпына келтірді. 1410 жылдан кейін олар бізге белгісіз икон жазушыларымен ынты-мақтастықта осы соборда монументтік иконостас жасап шығарады. Ол жалпы биіктігін 6 метрге дейін жететін үш қа-тардан тұрды. Осы иконостастың компо-зициясы ұзақ уақытқа дейін үлгі болды. XV ғ. 20-сыншы жылдары Рублев Да-ниилмен және өзге де суретшілермен бір-ге Троица-Сергиев монастырінде орыстың ең құрметті ресейлік қасиеттілердің бірі – Сергий Радонежскийдің жерленген жері-не тұрғызылған Троицк соборын бояды. Рублевтің ең ұлы туындысы «Түрлен-діру» («Преображение») болып табылады. Шебер бұл туындыда құдайдың нұрын түсіндіреді және оның жарқырауы үшін өзіндік бейнелеу шешімін ұсынады. Ру-блев таң қалдырарлық жарық жолақтар мен ұзын сәулелердің салмайды, бірақ икона өз ішінен жұмсақ күміс сәулелер-мен жарқырайтын тәрізді. Пайғамбарлар-дың киімдерінің және бастарының кон-турлары Христтің дөңгелек «даңқының» жоғарғы бөлігімен жабылып, төменге қа-ратылған доғаны тудырады. Нәтижесінде, фигураның жоғарғы тобын төмендегімен байланыстыратын шебердің бейнесі пай-да болады. Христос және пайғамбарлар иконаның ең жоғарғы бөлігінде бумен пісіргендей көрініс қалыптасады. Ру-блев персонаждарының қимыл экспрес-сияларын өте сақтықпен бейнелейді. Звенигородтық деисустық шеннен Рублевтің «Спас» иконасы (XV ғ. басы) – құдай мағынасының, ақылдың, ізгілік пен сұлулықтың іске асуы. Икона дұрыс сақталмаған, бояу қабатынан айрылу қа-упі бар, дегенмен бұл тек бейненің құпия мәнің айқындай түседі. Рублевтің туын-дыларының ең беделдісі – «Троица» ико-насы– өнердегікереметтуындыжәнеикон жазуындағы діни танымдардың айқын пайда болуы. Иконада үстелдің айнала-сында отырған үш періштенің пішіндері бейнеленген. Олардың ішкі жағдайлары-ның бірлігі шоғырлану, олардың қайғылы түрлерінің салқынқандылығы, ырғақта-рының, қимылдары мен қалыптарының ортақтығы арқылы берілген. Періште-лердің ұлылығы мен құдайға тән қадір-қасиетін сезіну сезімі пайда болады. Періштелердің киімдерінің түстері мен бояуларының шебер сәйкестігінің арқасында жоғары талғамды түстік гармо-ния туындайды. Иконография ережелері бойынша сол жақтағы періштесі көк хи-тонға (кең бүктемелері құламайтын жей-деге) және қызғылт гиматийге (иықтан тастайтын мата бөлігінен тігілген сыртқы киім) киінген. Періште ортада қоңыр күл-гін түсті хитон мен көк гиматийдің арқа-сында ерекшеленеді. Оң жақтағы періште көк хитон мен ашық жасыл гиматийкиген. Ортадағы періште өзгелерден сәл жоғарырақ отыр. Оның қызыл хитоны кең алтын жолақпен – Иисус Христ киімін ғана белгілейтін кескіндемедегі патшалық белгімен көмкерілген. Бұл Құдай Ұл, оған өзінің жанын пида етіп өлуі арқылы адам-заттық күнәсін кешуі бұйырған. Оның сол жағында Құдай Әке тұр, оның еркімен

Әлем пайда болған, ал оң жағында Ұлға Жұбатушы Рух сүйеніп тұр. Періштелердің қолдарында қолдарында күштің белгісі ретінде жіңішке ұзын асатаяқтарды ұстап тұр. Шыныаяқ құрбандықты білдіреді. Рублев «Троицада» құдайдың үш ипостастары: Құдай Әке Құдай Ұл және Қасиетті Рухтың бірлігі туралы догматтарды суреттейді, бұл Русьтің рухани өмірі үшін XIV ғасырдың соңы мен XV ғасырдың басында өте өзекті болды Пропорциялардың нақтылығы, ал- тын қордың шексіз кеңістігіне көтерілген көлемді пішін сезімін бір сызықпен туғыза білу, сыртқы тыныш бет-әлпеттерде уайымдаудың толық гаммасын жеткізе білу қабілеті Рублев шығармашылығын сипаттайды. Өз замандастарының таң қалуы мен моындауы керемет сұлулықтың әлемін адамға танытатын сурет өнеріндегі дарындылығын тудырды. Дионисий (1430) 1440 шамасы – 1505 шамасы) XV-XVI ғ.ғ. ең үздік мәскеулік икона жазуы ретінде танылды. Оның астанада жекеменшік шеберханасы болды, Мәскеу Кремлінде Благовещенск және Успенск соборларын бояу оған тапсырылған болатын. Бақытсыздыққа орай, Мәскеуде және Волоколамскіде салынған суретшінің барлық дерлік фрескилері кеш жасалған қайта жасау нәтижесінде жойылып кетті. Тек Вологда жеріндегі жекеленген Ферапонтов монастырінде Богородица Рождествосының шіркеуіндегі фрески ансамблі толығымен қалды. Кескіндеменің барлық композициялары мен сюжеттері Құдай-Анаға арналған. Фрески ашық, мерекелік жоғары көңіл күймен боялған. Суретші «Құдай-Ананың өлімі» дәстүрлі қайғылы көрінісінен бас тартты. Осының арқасында фрески ансамблі бояулармен орындалған Құдай-Ананың құрметіне салтанатты әнұран ретінде қабылданады. Кескіндеменің басты тақырыбының «Акафист» Құдайы тектен-текке емес. Фрески төрт қабатқа орналасқан. Төменгі қабатта – «орамалдар», оюлы жолақтар елу шеңберден тұрады, оюлар бірде бір рет қайталанбайды. «Орамалдардың» үстінде әлемдік соборлардың сахналары өтеді, ал одан да жоғарыда – Марияның ғұмырнамасы, ал сводтар мен люнеттерде (қабырғалардың жартылай шеңберлі жақтауларында) Евангелийден бергі библиялық притчалар мен оқиғалар бейнеленген. Осы қабырғаларда Дионисийдің композициялық дарыны айқын ашылған. Сахнаның ортасында «Сен туралы қуанады» - періштелер қоршап тұрған, тронда отырған Мария. Олардың нимбалары үздіксіз жартылай шеңберге бірігеді. Екі шеткі фигуралар ұзына бойына жазылған, олардың қанаттары мен иықтарының сызықтары люнеттің жартылай шеңберін қайталайды. Тегіс дөңгеленген сызықтардың мотиві композицияға керемет үйлесім мен толықтық береді. Ғибадатханада сақталған жазбаға сәйкес, Дионисий ұлдары Феодосий және Владимирмен бірге жұмыс істеді. Ғалымдар фрескилердің негізгі бөлігі өте аз уақытта – 34 күнде (1502 жылдың 6 тамызынан 8 қыркүйекке дейін) орындалды. Андрей Рублев өнерінің ықпалы байқалатын Дионисий шығармашылығының жаңа сипаттары болды. Византиялық дәстүрден шыға отырып, шебер көп жағдайда маңызды бейнелеу принциптерін өзгертті. Қасиеттердің фигуралары оның фрескилеріндегі монументтік ескерткіштерде ұқсамайтын олардың пропорциялары ұзара түсті. Көлемін жоғалта отырып, денесіз қалғандай, әсем фигуралар кеңістікте компзицияның баяу ырғағына бағына отырып қалықтайды. Олардың ұзын, қымбат безендірілген киімдері тегіс бейнеленген, бұл жазбаның декоративтік әсемдігін одан сайын айшықтай түседі. Персонаждар мен оқиғаларда руханилық басым, аспанға жұмақ, әлемге есік ашылғандай керемет үйлесімге толы болады. Дионисийдің шығармашылығы фрескилермен ғана шектелген жоқ. Біздің заманымызға дейін оның керемет иконалары мен кітап миниатюралары жеткен. Уақыт өте келе, шіркеудің фре- скилік жазбаларының сюжеттері күрделене түседі, көтеріңкі бастамасы мен декоративтілігі күшейе түседі. Мұның барлығы монументальдіктің жойылуына әкеп соқты. Қатал канондар локальдік дәстүр-

лердің әртүрлілігіне негізделген кең стилистикалық диапазонда алмасты. Ертеде Русьте көптеген түрлі икона жазбаларынынң мектептері болған, әсіресе Новгород, Псков және Мәскеу ерекшеленді. Новгородтық Икон жазуы XIV ғасырдың екінші жартысы – XV ғасы- рдың басында жоғары деңгейге жет- ті. Егер XIV ғасырда фрески жазылса, ал XV жүзжылдықта жағдай күрт өз- гереді. Осы кезеңнен бастап әсіресе иконалар өте танымал бола бастады. Новгородтық иконаға «Чудо Георгия о змие» тән болып табылады. Всадниктің фигурасы талғаммен тақтаның форматына жазылған. Көлденең сызықтардың белсенді сәйкестігіне интенсивті түстердің күшті дыбыстары сәйкес келеді. Формалар айқын бейнеленген силуэттерге жалғасады. Композицияның динамикасы суреттің кей жерлерде белгіден асып кететіндігімен ерекшеленеді. Әскердің фигурасының сабырлы қимылсыздығынан оның сенімділігі мен күші сезіледі. Георгий кеудесінің алдында әскери символ ретінде алып найза ұстап тұр. Персонажды бұлай қабылдау жаумен соғысуға жиі шығатын новгородтықтар үшін өте өзекті болатын.

«Новгородтықтардың суздаль-дықтармен шайқасы» (1460 жылдар) әйгілі иконасының сюжеті Мәскеу мен Новгородтың (суздальдықтар дегеніміз – мәскеуліктер) соғысымен байланысты. Нәтижесінде новгородтықтар өзінің тәуелсіздігінен айырылады. Алайда, олар батыл шайқас туралы аңызды сақтайды. Осындай аңыз икона сюжетінің негізі болып табылады: суздальдық әскер Новгородты басып алды, бірақ Құдай-Ананың қолдауының арқасында оның тұрғындары жауды жеңді. Бір композицияда әр кезеңдегі оқиғалар біріккенін атап өткен жөн. Жоғарғы регистрде Ильин көшесіндегі Спас шіркеуінен Новгород кремліне Знамение иконасын көшіру бейнеленген. Ортаңғы регистрде жауласушы жақтардың өкілдері мен қоршаудың басталуы көрсетілген. Астыңғы бөлікте шайқас бейнеленген. Құдай-Ананың елшілері бастаған новгородтықтар қатарлары жауын ығыстыруда. Мысалы, үлкен орданың әсерін жеткізуі үшін шебер бір-біріне өте жақын көптеген дулығалар мен найзаларды бейнелеген. Әйгілі новгородтық иконалардың бірі – кең таралымға ие болған Покров сюжеті. Симметриялық композиция ғибадатхананың ішкі жағынан алтарлық бөлікті тудырады, ғибадатхананы тәж ететін 5 күмбезі сыртқы жағынан әрекет орны туралы көрініс береді. Композицияның үш қабатты құрылымы құбылыстың мәнін айқын анықтауға мүмкіндік береді. Суреттің қарапайымдылығы түстердің мерекелік көрінісімен сәйкес келеді, бұл, әсіресе, новгородтықтардың сүйікті түсі – қызыл түстің басты рөлде екендігін айқындайды. Псков және новгородтық икон жазулары арасында көптеген ұқсастықтар бар, алайда айырмашылық та жоқ емес. XIV-XV ғ.ғ. орын алған әйгілі Псков мектебі өзіндік стилін тудырды, бұл архаикалық қарапайымдылықты түстің ұстамдылығы мен пішінін жоғары экспрессиямен байланыстыра білді. Симметриялық композицияға деген тенденциялар қарқынды динамикамен Псков иконаларында біріктірілген. Оларда жасыл, ақ және ашық қоңыр түстердің бірігуі бар. Икона жазуының Псков мектебіне «Сошествие в ад» («Тозаққа түсу») иконасы мысал бола алады. Ол XIV ғасырдың аяғы – XV ғасырдың бірінші жартысында белгілі бір аңыздың негізінде туындаған, ол аңызда Христос шегеленгеннен кейін ата-бабаларынан, пайғамбарларынан және аталарынан алынған жер асыт дүниесіне келді. Псков кескіндемесінің маңызды ескерткіштерінің қатарына «Құдай-Ана соборы», «Таңдаулы қасиеттілер: Параскева Пятница, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, Василий Великий» және «Троица» (XV ғ. Аяғы — XVI ғ. басы). Олар жігермен жазылған тұлғалар трактовкасы Феофан Гректің стилін еске салады. Бірқатар таңдалған қасиетті иконалардың құрамына Николай Чудотворецпен бірге дәл ортада суреттей отырып, композицияға енгізу Псков мектебіне тән. Христтің бейнесі миндаль тәрізді рамамен аяқталады (даңқ символы) және күрделі диагональдық

қозғалыста берілген. Иконаның колориті, мысалы, Мәскеу мектебімен салыстырғанда, өшірілген болса да, түстері ішкі энергиямен толықтырылған. Композицияның классикалық аяқта- луы мәскеулік икон жазуы мектебін ерекшелейді. Мәскеу мектебінің бет-бейнесін Рублевтің стилі анықтады, оның стиліне жаңа эстетикалық идеал, үйлесім және әсемдік кіргізетін иконаның сызықты және колористикалық құрылымы жатады. Икона жазуының мәскеулік мектебі ***«Сретение»*** (кездесу) (XVғ. басы) иконасыныңмысалындақарастырылады. Мария мен Иосиф белгіленген мерзімде бастама салтын жүзеге асыру үшін Иерусалимге нәресте Иисусты әкелді. Бұл жерде оларды Христті көрмейінше өлмейді деп пешенесіне жазылған Симеон қария қарсы алды. Симеонмен бірге Анна Құдайдың да аты әйгілі болды. Мәскеулік шебер екінші жоспарды шартты түрде бейнеленген ғибадатхана кеңістігінде дәстүрлі иконографиялық сахнаны келтіреді. Қатаң архитектуралық пішіндер пластикалық фигуралармен үйлесім табады. Сызықтық ырғақтың музыкасына рублевше жасалған талғамды колориттің үйлесімі тән. XVII ғ. басы Мәскеуде екі көркемсурет мектебінің – Годунов және Строганов мектептерінің болуымен есте қалады. Годунов мектебінің белгілі шығармаларының көпшілігі Борис Годунов және оның туыстарының тапсырысымен орындалған. Бұл иконалар, жалпы алғанда, детальдарының сипаттылығы, егжей-тегжейлі баяндауымен, суретінің нақтылығымен, пішіндерінің маңыздылығымен, сәулетінің бейнелілігімен, түстік палитрасының ұстамдылығымен ерекшеленеді. Сонымен бірге, олар ұлы тарихтың дәстүрлеріне, Рублев-Дионисий замандарындағы образдарға бағытталған. Строганов мектебінің иконалары атақты көпес тегінен шыққан Строганов үшін жазылды. Бұл мектептің ерекшеліктері шағын көлемді шығармаларда берілді. Бұларда ол кезеңде естілмеген мінсіздікке ие образдың көмескілеу мәдени мәнінің эстетикалық бастамасы тән. Суретшілерді бәрінен бұрын персонаждарының рухани әлемінің байлығы емес, пішіндерінің сұлулығы толғандырады. Строганов мектебі иконаларына тән сипаттар — тыңғылықты, шағын хат, дәлме-дәл сурет, сызықтың виртуозды каллиграфиясы, детальдарды салу шеберлігі, оюлардың көптігі мен көркемдігі, құрамы алтын мен күмістер тұратын көптүсті колорит. Строганов мектебінің кескіндемесінде байқалған өзіне тән реализмнің элементтері XVIIғ. екіншіжартысындағы– Қарулы палатаның патшалық икона жазушылары мен суретшілері сынды үздік шеберлер шығармашылығында дами түсті. Шеберлердің жұмысын патшаның сүйікті изографы ***Симон Ушаков*** (1626 —1686) басқарды. Оның икондарында жер әлемімен байланыс, күнделікті өмірге жақындық байқалады. Симон Ушаковтың «***Троицасы***» — Андрей Рублевтағыдай періштелердің үнсіз диалогы емес, тек қана әдеттегі тррапеза. Періштелер бейнесінің орнынд — адамның жүздері. Иконадағы ағаш тірі, жасыл жапырақтары бар, сары фонда жақсы көрінеді. Архитектураның құрылысында «италиялық» принцип қолданылған (үлгілі шығарма ретінде Паоло Веронезе картинасымен гравюра танылды). осылайша Симон Ушаков екі әлемді: құдайлық және адамзаттық әлемдерді жақындастырды. Айнада кескіндеме образының бейнеленуі суретшінің негізгі принциптерінің бірі болып табылды. Ушаков Ғажайып Спасты бейнелеуді ұнатты. Иисус Христтің үлкен масштабпен алынған бейнесі шеберге өңдеуге мүмкіндік берді, ол жарық-көлеңкені модельдеу техникасын керемет меңгерді, анатомияны өте жақсы білді, шаш пен сақалдың жібектігін, терінің біркелкілігін, көздің қиығын шынайылыққа жақын келтіре білді. Алайда, суретші икона жазуының көне канондарымен пішіндердің реалистикалық трактовкасының элементтерін іс жүзінде байланыстыра алмады. Мұның барлығы XVII ғ. икона мәнін түсінуде терең өзгерістердің болғанын көрсетеді.

Сұрақтар мен тапсырмалар

1. Киев Русінде ғибадатханалар үшін қандай ерекшелік тән?
2. Ұлы Новгородтағы ғибадатханалар туралы айтып беріңіз.
3. Ғибадатханада фрескилердің сюжеттері дәстүрлі түрде орналасқандығы туралы әңгімелеңіз.
4. Киев Русі мен Ұлы Новгородтағы София соборларын салыстырыңыз.
5. Владимир-Суздаль жерінде ғибадатханаларған қандай қасиеттер тән?
6. Владимирдегі Дмитриев Соборының архитектурасында тілдік дыбыстар қалай көрінді?
7. Мәскеу Кремлінің архитектурасы туралы әңгімелеңіз.
8. Көне орыс шатырының сәулетіне мысал келтіріңіз.
9. Иконостас дегеніміз не және ол қандай бөліктерден тұрады?
10. Көне орыс икона жазуында қандай сюжеттер таратылған?
11. Феофан Гректің шығармашылығындағы негізгі ерекшеліктер қандай?
12. А.Рублевтің шығармашылығы туралы айтыңыз.
13. А.Рублев пен С.Ушаковтың «Троицасын» салыстырыңыз.
14. Дионисий икона жазуы үшін не тән?
15. Икона жазуы Псков, Новгород және Мәскеу мектептерінің салыстырмалы талдамасын жүргізіңіз.
16. Годуновтық және Строгановтық икона жазуы мектептерінде ортақ белгілер бар ма?

Рефераттардың тақырыптары

- Көне орыс ғибадатханаларының сәулеті.
- Орыстың ағаш сәулеті.
- Көне орыс икона жазбаларының түрлері.
- Феофан Гректің фрескилері.
- А.Рублевтің шығармашылығы.

XVII — XVIII ғ. СОҢЫНДАҒЫ РЕСЕЙ ӨНЕРІ

XVII—XVIII ғғ. тоғысында Ресейде Орта ғасыр аяқталды және Жаңа уақыт басталды. Бұл ауысым бір ұрпақтың өмірі бойы - тез орын алды, сондықтан Ресейде XVIII ғасырда жалпы еуропалық стильді игеру қарқынды жүрді, орыс өнері өзіне әр түрлі киімдерді киіп көргендей әсер қалдырады. Зерттеушілер әділ байқағандай, петров дәуірінде барокко, рококо, классицизм ұшқындары болды. Өнерде стильдік көп түрліліктен басқа әр түрлі мектептердің дәстүрлері және шетел шеберлері әкелген әр түрлі ұлттық мәнердегі көріністер болды. XVIII ғ. орыс өнеріне бірнеше он жыл діниден зайырлылыққа ауысуға, жаңа жанрды игеруге тура келді (натюрморт, портрет, пейзаж, тарихи жанр және т.б.). Петр I реформалары саясат пен экономиканы қозғап қана қойған жоқ, сонымен қатар өнерді де қозғады. Ол өзін дарынды шетел сәулетшілерімен, мүсіншілерімен және көркем өнершілермен қоршады, орыс суретшілерін шетелге оқуға жіберді. XVIII ғ. екінші жартысында петров зейнеткерлері Отанға қайтып оралды және орыс өнеріне айтарлықтай ықпал етті. Ғасырдың соңында орыс өнері қысқа мерзімде дамыған теориясыз және көркем сынсыз жалпы еуропалық дәстүрге қатыстырылды. Суретшілер және сәулетшілер өнердің еуропалық тілін шығармашылық тұрғыда меңгерді және XVIII ғ. идеяларын толық беретін шығармалар жазды. Сонымен бірге олар ұлттық дүниені сезіну дұрыстығын сақтады, икон жазуының дәстүрінің және көне орыс сәулетінің үздіксіздігін сақтады. Мұндай дамудың еуропа өнерінде ұқсастығы жоқ.

Сәулет

XVII ғ. екінші жартысы — XVIII ғ. ортасы — орыс борокко сәулетінің пайда болу және гүлдену уақыты. XVIII соңғы үштігінде — XIX ғ. бірінші үштігінде классицистикалық дәстүр танымал бола бастады. Барка элементтері XVII ғ. екінші жартысындағы орыс сәулетінің декоративтік формаларында пайда болды. Жаңа бай іші безендірілген стиль **мәскеу**, немесе **нарышкинский**, **барокко** атауын алды, себебі XVII ғ. орыс сәулеті

италиялықтан және австро-неміс сәулетінен ерекшеленеді. Егер батыс еуропа бороккосына қауырттылық тән болса, онда орыс бороккосына – оптимистік көтеріңкілік және мерекелік тән. XVIII ғасырдың бірінші жартысында орыс бороккосы стилі орын алды, оларға тән ерекшеліктер: әрлеудің декоротивтілік сәнділігі барысында композицияның анықтылығы, қасбеттердегі жарық пен көлеңкенің ойыны, терезенің еденінен басталатын, кең және биік, күрделі жақтаулармен көмкерілген; алтын ою-өрнектермен, ағаштың қымбат түрінен паркетпен, көркем сурет плафондарымен көмкерілген бөлмелердің анфиладтары; ғимараттың ішкі жабдығында алтын жалатқан және мүсін, түс үйлесімінің әсемдігі (қарқынды-көгілдір немесе көгілдік ақық, кейде қызғылт және ақ). Баркалық сәулетте ұлылық пен әсемдікті жасау үшін пилястрлар, бағандар, вазалар, картушалар, мүсіндер әр түрлі топтасты. Әдемі паннолармен, көркем айналармен, шамдармен үйлесетін жабдықтардың бай зері көзделеді. Жиhаз барокко стилінде таңдалды: нысандары және зері бойынша күрделі және айқыш. XVII ғ. сәулетінің ұлы бейнелерінің бірі ***Филядағы Покров шіркеуі болып табылады. Ол мұнаралы-қабатты композициядан тұрады. Оның негізінде текше (төрттік) бар, оған барлық жағынан жартылай шеңбер шошақ жалғасады, сондықтан шіркеу төрт жапырағы бар гүл тәрізді***. Төрттіктің үстіңгі жағына сегізқыр қойылған, оның үстінде қоңырауларға арналған тағы бір ойықтармен кішірек, ал үстінде – сегізқырлы күмбез негізі. Ғимарат қызыл кірпіштен тұрғызылған және ою-өрнекті ақ тасты жасаумен бай безендірілген (терезе жақтаулары, қабырға қоңыраулары, көркем сурет шілтерлі парапеттер). Жалпы шіркеу салтанатты түрде жоғарыға ұмтылдырылған. XVII ғ. соңында — XVIII ғ. басында орыс мәдениетінде еуропейзаж үрдісі белсенді көрініс тапты, алайда, қайта өңдеуге ұшырады. Көптеген сәулет нысандары тәжірибелік мәнін жоғалтты және ғимарат қасбеттерін байыту үшін негізінен қолданбалы зер ретінде пай-

Филядағы Покров шіркеуі. Мәскеу

даланыла бастады. Осы белгілер борокко стилінің аяқталуы туралы куәландырды. XVIII ғ. қоғам өмірінде шіркеу рөлі айтарлықтай төмендеді, сондықтан мәдени ғимараттар салу (шіркеулер, монастырьлар) айтарлықтай азайды. Мемлекет рөлінің күшеюімен азаматтық құрылыс көлемі ұлғайды. Петр I реформалары басыбайлы құқықты, дворяндықтың үстемдігін жеңілдетті және көпестер мәнін арттырды. Мемлекетті нығайту бойынша ескі қалалар кеңейтілді және қайта салынды. XVIII ғ. басында қала құрылысы қызметі орталығы Петербургке ауысты. Осы кезде Мәскеу мен Петербургтың танымал қалалық ансамбльдері пайда болды. Жаңа астананы және Ресейдің басқа қалаларын салу кешенді тәсіл болды. Петр I сәулет пен құрылыс ісіне қатысты Жарғылары нақты кернегіштіктен құралды. Мысалы, оның арнайы жарғысымен қайта салынып жатқан ғимараттардың қасбеттері көше бойы сызығының бойымен жасалды. Азаматтық және рационализм «петров бороккосына» тән болды.

XVIII ғ. алдыңғы ғасырмен салыстырғанда сәулетші мәні артты және оның жұмысының әдістері өзгерді. Келесі құрылысқа қажетті дәреже тапсырыс беруші бекіткен нақты сызба болды. Ғимараттарды жобалау жалпы жоспармен байланысты болды. Арнайы комиссиялар мен комитеттер құрылды, оларды бас жоспарлар және ірі қалалар – Петербург пен Мәскеуге, сонымен қатар Ресейдің дамып келе жатқан басқа да орталықтарына арналған жобалар құрылды. XVIII ғ. екінші жартысында діни және азаматтық ғимараттардың композициялары едәуір реттестірілген болды. Ғимараттың баркалық көркем сурет композицияларына ұмтылу біртіндеп жойылды. Сәулетте симметрия және классицизм ырғақтылығы орнады. 1760-шы жылдардан бастап Ресейде жаңа – **классицизм** стилі қалыптаса бастады. Оның негізінде көне сәулет үлгілеріне және Ренессанс және Білім беру дәуірлеріндегі Батыс Еуропа елдерінің «бетбұрысты» классикасын зерттеуге жүгінді. Азаматтылық идеясы ағарту шеңберінде көп қолдау тапты, бұл батыс классицизміне тән. Борокко жағдайындай, Ресейдегі сәулет классицизмі жалпы еуропалық стильдік қағиданы көзсіз көшірген жоқ, керісінше өзінің белгілерін енгізді. Батыс еуропа өнерінің көркем тәсілдерін пайдалану көне орыс дәстүрімен шешімді алшақтықты білдірген жоқ. Орыс классицизмі ғимараттарына типті қатаң композициялық құрылым және анық тектоника тән. Қасбеттер мен жабдықтардың негізін ордерлік композиция құрады. Биіктігі бойынша үйлер жиекті астыңғы бөліктен және негізгі жоғары бөліктен құралды. Үйлердің қасбеттері бороккоға тән күрделі пластикадан және көркем сурет зерінен босатылды. Тік бұрышты жақтаулар жиі қатал суреттен тұрды, олар ойықтардың қатаң сыртын құрады. Классикалық ғимараттың қабырғалары сыланды. XVIII ғ. екінші жартысындағы сәулет өзінің дамуында екі кезеңнен өтті: ертеректегі классицизм (1760-шы ж. — 1780-ші ж. басы) және қатаң классицизм (1780-ші ж. ортасы — 1790-шы ж.). Бірінші кезеңде қоғамдық ғимараттар реңк береді, екінші – қалалық жеке сарайлар мен үй-жайлар. Ертеректегі классицизмде жоспарлау сызбаларының негізі бір-екі дұрыс геометриялық фигуралар (шаршы, үшбұрыш, шеңбер). Қатал классицизмде үй-жай сызбалары үстем (бүйірдегі павильондармен галереялармен біріктірілген орталық корпус). Петербург құрылысына және патша жанұясының қала сыртындағы резиденциясына байланысты плафондар мен қабырға паннолары монументалды сурет өнері табиғи жолмен дамыды. Сарайлар сәулетінде тағайындалуы бойынша жаңа үй-жайлар пайда болды: би залдары, кабинеттер, арнайы салтанатты бөлмелер. Олардың әрбіреуі өзінің жабдығын талап етті. XVIII ғ. соңында үй-жайлардың центрикалық композициясы кең таралды, олар әдетте күмбездермен немесе ***бельведермен***[6] ***а***яқталды. Осы

[6] Бельведер — ғимараттың үстіндегі алаң немесе үй-жай.

құрылымдармен орыс классицизм сәулетшілері сарай ғимараттарында, діни және саяжай құрылыстарында көне рухты қайта жандандыруға ұмтылды. XVIII ғ. Ресей сәулеті әлемдік сәулеттің озық тоғысына шықты.

XVIII ғ. Санкт-Петербург сәулеті

Ресей мемлекеттінің жаңа астанасы Санкт-Петербург болды. Қаланың туған күні 1703 ж. 16 (27) мамыры деп есептеледі — бірінші тас қалау күні нева дельтасында кіші аралдар қамалының негізінде. Петербург көптеген өзендермен және арналармен кесілген аралдарда орналасқан. Оның ескерткіштері мен сәулет ансамбльдерінің құрылысын және безендіруді Ресей мен Еуропаның үздік сәулетшілері және көркем суретшілері жүргізді. Петров петербургының сәулет кейпі шетел сәулетшілерінің атымен байланысты: итальяндық Б.Ф.Растрелли, француз Ж.Б.А.Леблон және т.б. Петербургтың бас жоспарларының бірінің авторы Швейцариядан келген италиялық ***Доменико Трезини*** (1670—1734 жуық; Петербургта 1703 ж. бастап), соған сәйкес мәскеулік Неміс қала жанындағы ауылда пай- да болған қаланың әр түрлі аудандары «тор» қағидасы бойынша орналастырыла бастады. Ол әр түрлі тағайындаудағы петров кезіндегі барлық құрылыстардың бас сәулетшісі болды (қамалдар, сарайлар, типтік үй-жайлар, фортификациялық үй-жайлар және т.б.). Трезинидің үздік жұмыстары — Петропавл соборы, Петропавл қорғанының Петров қамалы, Стрелка Васильевский аралы, Жазғы бақтағы Петрдың жазғы сарайы. Қазіргі Жазғы және Михайлов бағының аумағын алып жатқан Жазғы бақ (Жазғы бақша), мүсіндермен, субұрқақтармен және үңгірлермен – ресейдің бірінші тұрақты саябақтардың бірі (1704 ж. салынды). Оның құрылысына Петр I жеке еңбек етті. Петербург кейпінде сол кезеңнің қала құрылысы шеберлігінің прогрессивті қағидаларының жарқын бейнесі табылды. Қала орталығының үш сәулелі жоспарлауы тамаша шешім тапты (Невский және Вознесенский даңғылдары және біршама кейін пайда болған Гороховый көшесі). Бастысы Адмиралтействодан басталған Невский даңғылы. Тас ансамбльдер мен су үстінің ажырамас сәулет-көркем бірлігі Петербургтың маңызды жетістіктері мен өзіндік әсемдігінің бірі. Петербургтың ең танымал ғимараттырының қатарына ***Петропавл соборы*** (1712—1733) жатады. Бұл зал сипатындағы ішкі кеңістікпен базиликтік үш нефті шіркеу. Шығыс жағынан апсид жоқ. Жабдық көркем сурет панносымен және алтындатылған ою-өрнектермен безендірілген. Сәулетші және мүсінші Иван Зарудный Мәскеуде орындаған ою-өрнекті иконостас (1722— 1726), салтанатты триумфалды аркаға ұқсас. Трезини жоспары бойынша собор 34-метрлі төбемен батыс бөлігінде қоңыраумен аяқталды. Ол қаланың басты сәулет доминанттарының бірі болып табылады және орыс көзіне әдеттен тыс төртіктегі сегізқыр, бірыңғай массиві еуропа қоңырауларын еске салатын бірнеше қабаттар. Төбенің самғауы пропорциялармен және қоңыраулардың сәулет нысандарымен дайындалды. Собор инесінде «алма» және періште мүсінімен аяқталған сегіз қырлы қиылған пирамидалар бар. Петропавл соборының биік қоңырауханасы орыс мемлекетінің ұлылығының символы ретінде ойластырылды. Төбенің міндеті сәулет ансамблін безендіру ғана емес, сонымен қатар ғимаратты қоршаған ландшафтпен байланыстыру. Петропавловл қамалының төбесі Адмиралтейство (1727—1738) инесімен аяқталған. XVIII ғ. басынан бастап Ресей қалаларында төбелер салу сәнге айналды. Васильев аралында құрылыс белсенді жүргізілді, әсіресе қаланың әкімшілік-сауда және ғылыми орталығы ретінде ойластырылған оның Нұсқарында (Кіші және Үлкен Неваның бірігу орны). Оның сәулет ансамблінің қалыптасуына Д.Трезини үлес қосты. Ол мұнда сақталмаған Жуынатын (кейінірек Қонақ бөлме) сарай және қазіргі кездегі Он екі ұжым ғимаратын салды. Ол Неваның бүйір қасбетіне, ал бастысы - Петропавл қамалына арналды. Екі бірінші қабатты бірік-

тіретін композитті ордер пилястрлары, аса созылған құрылымға тұтастық береді. Васильев аралының ұйымдастырушы орталығы ***Биржа қоры*** (сәулетші Ж. Тома де Томон) ғимараты болды. Ол көне грек типі бойынша құрылған: кең салтанатты баспалдағы басты кіреберіске алып барады, жоғары қарай, екінші қабаттың деңгейінде қасбет мүсін тобымен безендірілген. Басқақұрылыстар Биржағимаратына қатысты симметриялы орналасқан. ***Сурет академиясы*** (сәулетші А.Ф. Кокоринов және Ж.Б. Валлен-Деламот) Васильев аралының толық кварталын алып жатыр және дөңгелек ішкі сарайымен төртбұрыш жоспарын ұсынады. Бұл орыс сәулетіндегі ертеректегі классицизм стилінің жарқын үлгілерінің бірі. Әсіресе бас қасбет бөліктерінің пропорциялылығы ерекше әсер қалдырады. Өзен бойымен Адмиралтейство жағында, верьфтен жоғары, патша сарайлары және төрелердің резиденциялары орналасқан. Петров Петербургінің маңызы бар тас ғимараттарының бірі – биік астыңғы қабатпен үш қабатты ***Меншиков сарайы*** (сәулетші Д.М. Фонтана және И.Г. Шедель). Ол пилястрлармен, балкондармен, парапетте мүсіндермен безендірілген және жекежай сәулетінің жаңа типіне ұқсайды. Сарай жабдығында италиялық және француз сәулетінің үздік жетістіктері пайдаланылды: күмбездердің он бір типі, екінші қабатта тесіп өтетін салтанатты зал, бөлмелердің анфиладты орналасуы. Кейбір бөлмелер толық безерлермен әрленді. Меншиковтың жаңғақ кабинеті алтын жалатылған оюлармен және төбеде көркем сурет плафондарымен ою-өрнекті ағаш паннолар безендірді. Меншиков сарайымен бір қатарда Неваның жағасында алғашқы орыс табиғи-ғылыми мұражайы - ***Кунсткамера*** орналасқан. Оның құрылысы Петр кезінде басталды. Кунсткамера ғимараты — ертеректегі орыс бороккосының қызықты үлгісі. Екі үш қабатты корпус баспалдақты мұнарамен біріктірілген. Балюстрада үстінде оның үшінші кертпешінде сәнді сегіз қырлы мұнара көтерілген, ол көне астрономиялық инструментті бейнелейтін биік күмбезбен аяқталған.

XVIII ғасырдың ортасындағы сәулеттің гүлденуі борокко стилімен, және әсіресе ***Бартоломео Франческо Растрелли*** немесе Ресейде Варфоломей Варфоломеевич (1700—1771) деп аталып кеткен Растрелли-ұлы атымен байланысты. Ол көп сарай салды, оның ішінде Петергофте Үлкен және Петербург орталығында Қысқы сарай, Патша ауылында Үлкен немесе Екатерининский. Растреллидің күмәнсіз жетістігі ***Воскресенский (Смольный) монастыры кешені*** болды. Басты кіреберіс алып мұнара-қоңырау түрінде ойластырылды, оның құрылысы, өкінішке орай, жүзеге асырылмады. Растрелли рухани және нысанының байлығына байланысты орыс шіркеу сәулетінің дәстүріне бойлады, сондықтан алғашынды бір күмбезді болып ойластырылған монастырь соборы бес күмбезді болды. Санкт-Петербургте ***Қысқы сарай*** (1754— 1762) — орыс борокко стилінің үлгісі. Бұл Растреллидің соңғы және едәуір жетілген шығармасы. Ішкі тұйық салтанаттысарайжоспарындашаршыүшқабатты тас ғимарат өзінің мөлшерімен, сәнді сыртқы жабдығымен және ішкі ғимараттың сәнді әрлеуімен, әсіресе екінші қабатты салтанатты залдарымен ерекшеленді. Қабырғаларының ашық-жасыл боя уымен Қысқы сарайдың сыртқы кейпінде сымбатты ақ бағандар байқалды: жалғыз, жұптық және түйінге жиналған. Олар екі қабатқа орналасты (бірінші қабат — дорикалық бағандар, екінші — композитті бағандар), жоғарғы бағандар екінші және үшінші қабаттарды қамтыды. Қабырғалары ұзын терезелер қатарымен кертілді, екінші қабатта терезелер өте үлкен, үшінші және бірінші, астыңғы қабат кішкентай. Сәнді декоративті жапсырылған мәнер назар аудартты: амур бастиектері, маскарондар . Тас парапетте шатырдың бойымен нимфалардың аллегориялық мүсіндері, теңіз құдайы, рыцарьлардың мүсіндері және әдемі вазалар орналасты. Қасбеттің ортасы жоғарғы жағынан көне теңіз құдайы Нептунның және шатырда оның әйелі Амфитритраның мүсіндерімен және сағаттармен үш бұрышты фронттармен белгіленді.

Нева жағынан сарайдың солтүстік қасбетінде бағандармен басты кіреберіс жалпы сызықтан аздап шығып тұр. Мұнда екі қабатқа орнатылған бірқатар ақ бағандар негізгі безендіру болды. Зерді мүсіндер мен вазалар толықтырып тұрды. Қысқы сарай Сарай алаңы сәулет ансамбліне кірді.

Санкт-Петербург маңындағы сарай-бау ансамблі

Петергоф. Петергофтың сарай-бау ансамблі Ресейдің Швецияны жеңуінің құрметіне өзіндік ескерткіш ретінде ойластырылды. Бұл идея оның композициясын, сыртқы келбетін және орналасқан орнын анықтады – Швециядан жаулап алынған Фин бұғазының нағыз жағалауы. Петр I Жарғысы бойынша 1714 ж.
Үлкен сарай және Монплезир сарайы салынды, тоғандармен және субұрқақтармен Жоғарғы және Төменгі бақтар салу бойынша жұмыс ұйымдастырылды.

Төменгі бақтың кертпе ылдиы субұрқақтармен және баспалдақтармен үш сарқырамамен жабдықталды. Үлкен каскад орталығында арыстанның аранын айырып жатқан батырды бейнелейтін мүсінші М.И. Козловскийдің «Самсон» субұрқағы орналасқан, ол Швецияны жеңуді бейнеледі. Көптеген петергоф субұрқақтарының бейнелі атаулары болды («Қоңырау», «Күн», «Пирамида»). Петергоф сәулет ансамблінің көркем орталығы Үлкен сараймен тұтас сәулет құратын Үлкен Сарайболыптабылады. Петров уақытында бұл Жоғарғы және Төменгі бақтарды бірыңғай ансамбльге біріктірген кішігірім екі қабатты ғимарат болды. 1746—1754 жж. Б.Ф.Растрелли Пе- тров Жоғарғы палаталарының үстінен үшінші қабат салды және ғимарат- ты алтын жалатылған күмбездермен және ашық галереялармен екі фли- гельмен ұзартты. Осы галереялар мен орталық вестибюль арқылы Жоғарғы бақтан Төменгі баққа өткел болды.

Ж. Б. Леблон, Н. Микетти, И. Ф. Браунштейн, М. Г. Земцов.
Үлкен сарай.Орталық бөлігі. Петергоф

Басты қасбетімен айналған, теңіз жағынан қайта салуға ұшыраған сарай белесте орналасуының арқасында ғажап ғимарат болып көрінді. 1714—1725 жж. Монплезир және Марли сарайлары, Эрмитаж павильоны салынды. Бұғаздың жағалауында, қолдан жасалған үймеде орналасқан, кішкене бақпен, субұрқақтармен, бүйірдегі корпустармен, Ассамблеялық залымен және теңіз дәлізімен ***Монплезир*** («Менің рахаттануым», «Менің рахатым») жеке аяқталған ансамбльден тұрды. Өзінің сыртқы кейпінде және ішкі жабдығында ол XVIII ғ. бірінші тоқсанындағы сәулет ерекшеліктерін және Петр I тұрмысы мен талғамын жарқын бейнеледі. Монплезир жоспарлауы Үлкен сарайдың жоспарлануымен ұқсас болды. Ғимараттың орталық бөлігін солтүстікке және оңтүстікке тесіп өтетін салтанатты зал алып жатты. Осы залдың әр жағынан үш кіші бөлмелер орналастырылды. Галереялар мен бөлмелердің есіктері бір осьте орналастырылды және барлық ұзындығы бойынша көрінді. Сарайдың ішкі әрлеуінде қара еменмен қабырғаларын әрлеу, көркем сурет безерлері, төбелерге сурет салу кең қолданылды. Галереяларда, Орталық залдарда және павильондарда XVII және XVIII ғг. голланд және фламанд суретшілерінің картиналары ілініп тұрды. Петр I жинаған картина галлереясы Ресейдегі бірінші галерея болды. Монплезира бөлмелерінің бірі қытай стилінде көркем сурет лак панноларымен әрленген және қытай мен жапон фарфорымен безендірілген. Монплезираға симметриялы бақша- ның батыс бөлігінде бұғаз жағалауында XVIII ғ. 20-шы жылдары көңіл көтеретін павильон - ***Эрмитаж*** салынды. Оны орталығы күмбезбен жабдықталған зал болды. Өткелдерімен ол тігінен орналасқан төрт кабинетпен біріктірілді. Сыртқы әрлеуге декоративті мүсін, алтын жалатқан және ашық түстер пайдаланылды. Павильон аралда орналасқан, оны көтерме көпірмен арна қоршап тұрды. Петр I тірі кезінде Петер- гоф Ресей көркем мәдениет ескерткіштерінің бірі ретінде жалпы еуропалық танымалдылыққа ие болды.

Патша Ауылы. Патша Ауылында бірінші тас палаталарының құрылысы 1717—1723 жж. даталанады. Осында салынған құрылыстардың барлық кешені көне орыс тұрмыстық салтының ерекшеліктерін сақтады. Ол «көңіл көтеретін сарай» болған жоқ, керісінше XVII — XVIII ғасырлар тоғысындағы әдеттегі үй-жай болды. Патша сарайының басты көзге көрінетін ғимараты — ***Үлкен,*** немесе ***Екатерининский, сарай.*** Бұл сәнді, аса созылған ғимарат, Ұлы Петр әйелінің атымен аталған, тұрақты кеңейтіліп және қайта салынып отырды (сарайды соңғы безендіруші Б.Ф. Растрелли). Ғимараттың сәнділігі және ғажап- тығы әсерін ақ бағандардың түрлі-түсті контрасты және бай әшекейлермен, шатыр балюстрадаларының тұғырларында атланттар және мүсіндер фигураларымен көгілдір фигуралар қалдырды. Сарай жабдықтары да сәнділігімен тәнті етті. Б.Ф. Растреллидің жобасы бойынша әр түрлі елдердің танымал көркем суретшілерінің көптеген полотноларымен Картина залы безендірілді. Үлкен, жарық төгілген терезелердің екі қабаты және зал айналарының жарығы («жарық галерея») салтанатты рәсімдерге, түскі астарға, балдарға және маскарадтарға арналған. Бөлмелердің бірі қытай өнерінің мұражайы ретінде қызмет етті. Салтанатты үй-жайларды Б.Ф. Растрелли анфиладамен орналастырды. Мұның жаңалығы анфилад ұзындығы ғимараттың барлық ұзындығымен теңесті және 300-ден астам м. құрады. **Павловск.** Павловскінің сарай-бау ансамблі өз тарихын Екатерина II өз баласын ұлы князь Павел Петровичке сыйлаған 1777 ж. бастап жүргізіп келеді. Онда Ч. Камеронның жобасы бойынша бірнеше павильондар мен көпірлер салынды. Ол баудың негізгі композициясын байқады. 1790-шы жылдары В.Бренна сарайды кеңейтті және сарай маңынан учаскені соңғы жоспарлаумен, бауды безендіруді жалғастырды. Барлық сарай-бау кешенін XIX ғ. басында А.Н. Воронихин, К.И. Росси және басқа да ұлы сәулетшілер,

мүсіншілер және суретшілер аяқтады. Павлов ансамблінің сәулет орталығы орыс классицизмі стилінде салынған ***Үлкен сарай болды***. Сарайдың салтанатты залдарының әрленуі (Италиялық, Грек, Бейбітшілік және Соғыс, Тақ, Кавалер, Би, Пилястр, «Фонарик» кабинеті және т.б.) сәнділігімен және ғажаптығымен тәнті етті. Сарайдың құрылысымен бірге орыс және батыс еуропа көркем суреті, мүсіндері, декоративті-қолданбалы өнер заттары және жиһаздар шығармаларының бірінші сыныпты коллекциясы қалыптастырылды. Павловск ансамблі XVIII ғ. соңын- дағы — XIX ғ. басындағы орыс мәдениетінің ғажап ескерткіші болып табылады.

Мәскеу сәулеті

XVII — XVIII ғ. соңында Мәскеуде де белсенді құрылыс жүрді. Мұнда әсіресе орыс бороккосының ұлттық дәстүрмен байланысы жарқын көрінді. 1728 ж. Петр I Петербургтан басқа Ресейдің барлық қалаларында тас ғимараттар салуға тыйым салатын Жарғысы жойылды. Солтүстік астанадан келген сәулетші И.Ф. Мичуринге және И.А. Мордвиновке Мәскеудің бұдан әрі құрылысын жоспарлау туралы тапсырма берілді. Өз жобаларында олар қаланың көне ескерткіштерін барынша сақтап қалуға тырысты. ***Архангель Гавриил шіркеуі*** (Мен- шиков мұнарасы, 1701 — 1707) орыс шіркеу сәулетіне тән бірнеше қабат- тардан тұратын композиция. Сол кез- де XVII ғ. салыстырғанда мұнда жаңа сәулет тәсілдері пайдаланылды. Әсіре- се орыс сәулетшілері сәтті қолданып жүрген шіркеу ғимаратына биік ша- тыр салу батыл және жаңа тәсіл болды. XVIII ғ. ортасындағы мәскеу қала құрылысы мектептерінің көрнекті ше- берлерінің бірі ***Дмитрий Васильевич Ухтомский*** (1719—1774). Оның атымен орыс сәулетінің екі тамаша ескерт- кіші байланысты: Троице-Сергиев лав- ры қоңырауханасы (1740—1770) және Мәскеудегі тас Қызыл қақпа (1753—1757), олар, өкінішке орай, сақталған жоқ. ***Троице-Сергиев монастырінің қоңырауханасында*** орыс бороккосы мен көне орыс дәстүрінің едәуір айқын бірігуі көрінеді. Қоңыраухана жоғарыға қарай қонымды бес қабаттан тұрады. Ғимаратқа крестпен тәж кигізілген. Өз шығармашылығының сипаты бойынша Ухтомский Растреллиге едәуір жақын. Оның туындысы монументалды және мерекелі. Ол ансамбльдік әзірлемеге талпынды, әйтсе де оның едәуір маңызды жобалары – Мүгедектер және Госпиталь үйлері – Мәскеуде жүзеге асырылмады. Орыс классицизмінің негізін қалаған сәулетші ***Василий Иванович Баженов*** (1737/38— 1799). Алайда оның сәулетші ретіндегі айрықша дарыны толық талап етілмеді: шебердің жобаларының көбі іске асырылмай қалды. 1767 ж. Баженов Мәскеудегі Кремль сарайының жобасымен жұмыс жасауды бастады, ол жаңа кремль ансамблін жасауды ойлады. Баженовтың ойы бойынша Кремль көне орыс астанасының орталығы болуы тиіс. Кремль сарайының қасбеті мәскеу-өзеніне қарауы тиіс болатын. Ғимарат төрт қабатты болып жоспарланды, сонымен бірге екі бірінші қабаты қызметтік тағайындауға арналды, ал үшінші және төртінші қабаттарда сарай аппартаменттері орналасты. Кремль сарайының жаңа алаңдарындағы сәулет шешімінде, сонымен бірге едәуір маңызды ішкі үй-жайда ұстынтізбектерге көп рөл берілді (ионидтік және коринфск ордерлерінің басымдылығы бойынша). Кең дайындық жұмыстары жүргізілді, алайда 1975 ж. құрылыс толық тоқтатылды. ***Царицына тағдыры да осыған ұқ- сас.*** Баженовтың ойы бойынша сарай қоршаған ортамен бірыңғай тұтастықты құрауы тиіс болатын, сондықтан сәулетші оны жоғарыға ұмтылған өзіндік «готикалық» стильде салды – бұл көне орыс ғибадатханаларының құрылысын еске салды. Ғимарат қызыл кірпіштен тұрғызылды және ақ тас бөлшектерімен безендірілді. Сарай-бау ансамблі баженовтың күмәнсіз шығармашылық жетістігі болды, алайда Царицыно патшайымына ұнаған жоқ. Ол баженов ансамблінің бірқатар корпустарын бұзуға әмір берді, себебі оған олар кішкентай және қараңғы болып көрінді. Жаңа сарай құрылысы М.Ф.Казаковқа тапсырыл-

ды, алайда оның да ойы аяқталған жоқ. Баженовтың тамаша туындысы үш бөлікті композициямен сарай-үй-жай типті ғимарат - ***Мәскеудегі П.Е. Пашков үйі*** (1784—1787) болып табылады. Орталық кіреберіс және салтанатты аула ғимараттың келесі жағына орналастырылды. Белесте тұрған Пашковтың үйінің басты қасбеті Кремль жағына қарап тұр. Сарайдың негізгі сәулет массивін оның жеңіл бельведермен аяқталған ор- талық үш қабатты корпусы құрады. Ғимараттың екі жағына екі жақтық екі қабатты корпус орналастырылды. Орталық корпусты екінші және үшінші қабатты біріктіріп тұратын коринфск ордерінің ұстынтізбегі безендіріп тұрды. Бүйір бағандар мүсіндермен алмастырылды, ол ғимаратқа қосымша сән және жеңілдік беріп тұрды. Бүйірдегі павильондарда ионикалық ордердің тегіс бағандары болды. Жалпы композицияның және осы ғимараттың барлық бөлшектерінің нәзік ойластырылуы сән және сонымен қатар көне классика рухында монументалдылық беріп тұрды. Матвей Федорович Казаков (1738 — 1812) Мәскеудің әсемділігін, ғасырлар бойы салынған оның жоспарларының ерекшеліктерін терең сезінді, сондықтан ол өз құрылыстарымен қала кейпін үйлесімді толықтырды. 1768 ж. Үлкен Кремль сарайының құрылысы үшін тағдыр В.И. Баженов пен М.Ф. Казаковты біріктірді. Жоба идеясы Баженовтікі, алайда Казаков оған айтарлықтай көмек көрсетті. Алайда, белгілі болғандай, сарай салынған жоқ. Казаков Кремльде Сената ғимара- тын жобалады, ол орыс классицизмінің ең маңызды шығармаларының бірі бол- ды. Салтанаттылық сезімі бас қасбеттің діңмаңдайша бағандарында дорикалық ордерді пайдалану есебінен қол жеткізілді. Ғимарат композициясының шешуші нысаны – ғажап күмбезді ротонда, онда әйгілі Екатерининский залы орналасты. Оның күмбезі қызыл алаңның барлық ансамблінде үлкен рөл атқарды. Ротонда Казаковтың сүйікті сәулет нысаны болды. Мысалы, Голицынский ауруханасы шіркеуінің күмбезінде 17,5 м аралық болды және екі тәуелсіз кірпіш қабығынан тұрды. Жоғарғы күмбез плафонының жазуы көріну үшін, ішкі күмбездің төбесіне дөңгелек саңылау жасалды. Жазуға жоғарғы күмбездің негізінде орналасқан, тере- зетөбетерезе арқылы жарық берілді.[7] Казаковка жаңғыру дәуірінде қоғамдық, мәдени және қала құрылысы жоспарында ең маңызды Мәскеу ғимараттары тиесілі болды. Оларды айрықша көркем түрлілік ерекшелендіріп тұрды, мысалы мәскеу университеті ғимараты өзінің сәулетімен қалалық ғылым үй-жайын еске салады. Өкінішке орай, университет, Казаковтың қалған көптеген құрылыстары тәрізді 1812 ж. күйіп кетті. Оны Д.И. Жилярди қалпына келтірді, алайда көптеген өзгерістер орын алды.

Сурет өнері

XVIII ғ. орыс көркем суретшілері тегістікте кеңістік тереңдігін беруге мүмкіндік беретін, көлемді бейнелер жасауға көмектесетін біртіндеп сызықтық келешекті меңгере бастады. Суретшілер адам денесін дәл беру үшін анатомияны және көркем май техникасын зерттеді. XVIII ғ. басынан бастап станоктық көркем суретте кенепте маймен салынған портрет басты орын алды: камералы, салтанатты, кеудеге дейін, боймен, жүппен. XVII ғ. парсундар оның алдында болды. Орыс өнері үшін адамға деген қызығушылық тән. XVIII ғ. бірінші жартысында және ортасында И. Никитин, А. Матвеев, И.Я. Вишняков, А.П. Антропов және И.П. Аргунов тәрізді танымал портретшілер жұмыс істеді. XVIII ғ. ортасында орыс мәдениетіне айтарлықтай үлес қосқан ***Михаил Васильевич Ломоносов*** (1711 — 1765). Ол сол кезде ұмыт бола бастаған мозаикаға көңіл аудара отырып, сурет өнерінің дамуына ықпал етті. Ломоносов өзі смальт - ашық реңктердің әйнек тектес түрлі-түсті массаларын дайындау техникасын әзірледі, себебі оларды батыс еуропа шеберлері қатаң құпия ретінде сақтады. Олар 40-тан астап мозаика жасады, олар-

[7] Төбетерезе — шатырдағы немесе күмбез жабынындағы дөңгелек терезе саңылауы.

дың қатарында Петр I, Елизавета Петровнаның портреттері және «Полтав баталиясы» ғажап мозаикалық картинасы. XVIII ғ. екінші жартысында Петербургте 1757 ж. ашылған сурет академиясы қызметі орыс өнерінің дамуын айқындады. Мұнда ең алдымен рим және грек классикасының негізінде кәсіптік суретшілерді жүйелі дайындаумен айналысты. Көркем бейнелерді, сюжеттерді, мизансцен құрылымы заңдарын, қалыптарды, бет типтерін көшірді, идеяларды, жалаңаш натура ұғымдарын, аксессуарлар мен символдарды қабылдады. Классицизм дәуірі үшін жатық болған Сурет академиясында тарихи жанр бәрінен жоғары болды. Тарихи жанрдың негізін қалаған А. П. Лосенко. XVIII ғ. екінші жартысы заң бойынша орыс өнері тарихында маңызды ғасырлардың бірі болып саналады. Осы дәуірде портрет, пейзаж, тұрмыстық жанр тәрізді көркем сурет жанрлары игерілді. 1760—1770-ші жылдары адам бей- несін өзінің түсінігінде батыл растаған шеберлердің жаңа буыны: Ф.С. Рокотов, Д.Г. Левицкий және В.Л. Боровиковский. Отандық қалалық және бау пейзажы Ф.Я.Алексеев және С.Ф.Щедрин жұмыстарында туындады, «жабайы» табиғат пейзажы және «ұрыс» пейзажы — М.М. Иванов шығармашылығында орын алды. Пейзаж шығармашылығы классицизм ықпалымен дамып келеді: композиция үш жоспардан құралған және әр жоспардың өзінің түсі бар. Бірінші жоспар қоңыр, екінші — жасыл, үшінші — көгілдір. Суретші теңесетін үлгі Италия табиғаты. Тұрмыстық жанр шеберлері (әсіресе шаруа) жаңа сюжетке және типажға жүгінеді, өмірдің тартымды жақтарын береді. М. Шибанов жұмыстарында халық арасынан шыққан кейіпкерлерге ақ пейілділік, құрмет және жан ашу қатынасы сезіледі. Классицизмнің көркем құралдары халық тақырыбының маңыздылығын және мәнін растау үшін тұрмыстық жанрда пайдаланылады. XVIII ғ. соңғы жылдары портрет пен пейзажда алғаш рет романтизм белгілері көрініс тапты. Жаңа уақыттағы алғашқы орыс суретшілерінің бірі «жеке іс шебері» (яғни портретші) *Иван Никитич Никитин* (1680 жуық — 1742 ерте емес) болды. Бізге оның төрт жазылған портреті белгілі: Петр Прасковья Иоанновнаның жиені (1714), граф Сергей Строганов (1726) және Италияда жақында табылған Петр I және Екатеринаның (1717) екі салтанатты жұптық портреттері. Портретте Прасковья Иоанновна 19 жаста. Беті, шашы, кеудесі, иығы суретші қалай «көретін» емес, суретші қалай «білетін» - XVII ғ. қағидасы бойынша жазылды. Осы портретте даралық туралы айта беруге болады. Композиция орталығы көрерменге үлкен көздерімен мұңды қарап тұрған бет. Осындай көздер туралы – көз жанның айнасы деп айтады. Прасковья Иоанновнаның бет әлпетіне қарап оның ішкі әлемін, жеке адамгершілік сезімін түсінуге болады. Еріндері тығыз қысылған, наздық көлеңке жоқ, осы тамаша және ғажап кейіпте көрнекті ешнәрсе жоқ. Прасковья Иоанновна көгілдір алтын парча көйлекте, иығында қызыл аккіс мантия. Мата және тері фактурасы – барқыт жұмсақтығы, парчаның ауырлығы, аккістің ғажаптығы жақсы берілген. Қалып сырғымалы, көлемінде энергетикалық көркем сурет сомдау жоқ, қанық реңк жергілікті үйлесімде құрылған: қызыл, қара, ақ, қоңыр. Түрлі-түсті рефлекстер жоқ, түс тегіс, бытыраңқы, және онда алтын парча жарқырайды. Портрет фоны бейтарап, қара, бар- лық жағынан тегіс, басының айнала- сында ғана біршама тереңдетілген. XVIII ғ. 20-шы жылдары Италиядан келгеннен кейін Никитин «Едендік гетман портретін» және «С.Г. Строганов портретін» жазды. Суретші мәнерінің әр түрлі болуын топшылады. Ол нысанды жеңіл және қарапайым сомдайды, кеңістік елесін еркін және сенімді жасайды.

«Едендік гетман портреті» терең ойда жалғыз өзі отырған адамды бейнелейді. Ағарған салбыраңқы қызарған қабақтарымен үнірейген көздері алысқа емес, жанның азапты жағдайын сипаттай отырып, өзіне терең көзін қадайды. Күрделі психологиялық жағдайды тек үлкен шебер ғана бере білді.

«С.Г. Строганов портретінде» әйгілі Григорий Строгановтың кішкентай баласы бейнеленген — Сергей — көрікті, аздап қылымсыған кавалер, ассамблеяның және өзге де ойын-сауықтың сүйікті келушісі, жарқын келешегі бар бозбала. Жарық көзі кенептің тегістігінен тыс, солға қарай жоғары орналасқан. Ол нысанның жұмсақ жарық көлеңкелі үлгісін береді. Строгановтың көзқарасы маужыраған және енжар, жеңіл жымиысы еріндерін қозғайды. Басының еңкейісінде, денесінің бұрылысында баркалық-кайльды ырғақ басым. Тік бұрышты рамада мүсін сопақша нысанға сәтті сияды. Картинаның реңк құрылымы ғажап: алтын шаш өрімдері боз бетін қарайтып тұр, плащьтың қоңыр-қызғылт реңкі үлгінің кейпіне романтикалық-рыцарьлық кейіп беретін қара лат фонында ерекшеленеді. Сонымен бірге сырбаз сарай осы бейнеде жасырылған энергия және өмірге қызығушылық түрінде көрінеді. Никитин замандастарының портреттерінде петров кезінің әр түрлі сословие өкілдерін көрсетті, олардың мінездерін дәл берді, осылайша осы екпінді дәуір бейнесін құрды. ***Иван Яковлевич Вишняковтың*** (1699 — 1761) көркем сурет қана емес, сонымен бірге ұйымдастырушылық дарыны да болды. Ол Петербургте және вельмож қала сыртындағы резиденцияларда құрылыспен байланысты барлық көркем сурет жұмыстарын басқарды. Ол алып плафондар, қабырға панноларын, портреттер жазды, декорациялар безендірді. Жеке тұлғаларға жүгіну – Вишняковтың және ғасырдың ортасындағы суретшілердің портреттік көркем суреттерінің ерекшеліктерінің бірі. Портрет тұлға мәні артқан, адам мүмкіндігіне, күшне және санасына сенім артылған кезде қарқынды дамыды. Петров дәуірі ол үшін қолайлы жағдай жасады. Орыс өнерінде портрет әрқашан шеберлікті тексеру болды. Вишняков Ресейде туындаған рококо белгілерін алғаш түсінді және оған ұлттық түрлілік берді. Оның портреттерінде эротика және Буше еріктілігі жоқ, алайда поэтика және лиризм бар, сезім рәуіштілігі, әрең ұғынылатын қайғы бар. Вишняков шығармашылығы Ватто шығармашылығын еске салады, себебі екеуіне де жеңіл ирония тән. Вишняков оның дәуіріндегі салтанатты костюмдердің декоративті байлығын береді, алайда ол олардың қолайсыз үлкендігін, тырп еткізбейтін қозғалысын ироиялық түрде көрсетеді. Рококо шығармаларына тән ашық гамманың орнына, суретші едәуір көне орыс өнеріне жақын жарқын және дыбысты түстерді пайдаланады. Онда нысандардың бөлшектігі, өткір ракурстар, асимметрия, қозғалмалылық, кеңістік иллюзиясы жоқ. Бұрынғыорысшеберлерітәрізді Вишняков басты назарды бетке аударды, онда адамның рухани өмірі беріледі, ал денені тұтас және сызбалы түрде жазды. Вишняков портреттері жоғары руханилылықпен, жылылықпен, сезімталдылықпен берілді. Вишняковтың үздік шығармалары – Фермор балаларының салтанатты портреттері, олардың ішіне «***С.Э. Фермор портреті» маңызды.*** Сарра Элеонора Фермор пейзаж аясында тұтас бойымен ұсынылды және салтанатты портреттің міндетті атрибуттары – бағандар мен шымылдықтар. Ол сәнді көйлекте және қолына желпіуіш ұстап тұр. Оның тұрысы шырмалған, алайда осы қатып қалған салтанатты тұрыста поэзия көп. Бейне эмоционалды өмірге және ішкі шиеленістікке толы. Оның көзқарасы қыздың мұңлы бетіне нұр береді. Картина реңкі күміс реңктен, нәзік түс гаммасын құрайды, бұл үлгінің мінезін куәландырады. Егер академиялық мектеп позициясынан портретті қарайтын болсақ, онда қолдарының сәл ұзын және нашар салынғанын атап өтуге болады. Алайда олардың ұзындығы және нәзіктігі қыздың нәзіктігін үйлесімді көрсетеді. Сарра Фермор менуэта дыбыстарында жақсы берілген эфемерлі XVIII ғ. жүзеге асырылды. Ол Вишняков қылқаламында арманның орындалуы болады. Вишняковтың соңғы шы,армалары- ның бірі — рамадағы жазудан белгілі «өзінің тоғыз жасында» князь ***Федор Николаевич Голицын портреті. Ер бала*** Елизавета Петровна кезіндегі ат . Фигура как бы распластана в пространстве. Ноги широко расставлены, правая рука засуну-

та за борт камзола, левая уперлась в бок. В этом портрете живет одно лицо, написанное любовно, с глубоким проникновением в детскую психологию. Вишняков более, чем когда-либо, перістрирует свое тяготение к традициям русской живописи.

Алексей Петрович Антропов (1716 — 1795) камерлық, кеуде және бел бейнелерін басым жазды. Оның көркем суретіне тән белгілер: қалыптың бірқалыптылығы, бастың көлемді үлгісі, бірінші жоспарға барлық мүсіннің жақындығы, қатаң бейтарап фон, бөлшектерді мұқият беру. Суретші ең алдымен үлгінің сословиелік шыққан тегін көрсетті. Барлық портреттерде маңғаздық, сымбаттылық, күшейтілген салтанатты тұрыс статистикасы көрінеді. Реңк шешімі үлкен жергілікті реңкте құрылады. Нысанда жарық пен көлеңке реңк көмегімен сомдалады. Антроповтың үздік картиналары: статс-ханым А.М. Измайлова, статс-ханым графиня М.А. Румянцева, А.В. Бутурлина, дон әскерінің жорық атаманы Ф.И. Краснощеков. Суретші қарт адамдардың жүздерін жақсы салды, онда ол сүрген өмірлерінің іздерін көрсетті. Антропов үлгіде едәуір маңызды белгілерді сезіне алды, сондықтан оның портреттері сенімді өміршеңдікке ие. Шіркеу тұлғаларының портреттері (Ф.Я. Дубянский және т.б.) салтанатты шешім тапқан. Патша кісілерінің портреттерінде белгілі бір сызбамен байланысты болды, алайда, бұған қарамастан, аксессуарлар арасында бойымен мүсінді жинақтай білу туралы ғана куәландырып қоймайды, сонымен қатар үлгіге нақты сипаттама береді (Петр III, Екатерина II). Антроповтың салтанатты портрет- тері әрқашан зерлі және XVIII ғ. бар- калық жабдығына тамаша үйлеседі.

Иван Петрович Аргунов (1729 — 1802) уақыт бойынша және шығармашылық көзқарас бойынша Антроповқа едәуір жақын болды. Граф П. Б. Шереметевтың сарай көркем суретшісі, ол өз иелерін көп жазды: Петр Борисовичті, Варвара Алексеевнаны және олардың балаларын. Күйеуі мен әйелі К.А. және Х. М. Хрипуновтар портреттерінде Аргунов атақты адамдарды емес, сөзсіз лайықты адамдарды көрсетті. Х.М. Хрипунованың кітап оқуы отырғаны бейнеленді. Оның беті жас емес және әдемі де емес, алайда жоғары руханилыққа толы. Әйел портретінде зияткерліктің бастауын көрсету XVIII ғ. осы жанрға мүлде жат. Картина реңктің таңдаулы көгілдір-сұр гаммасында жазылды. 1750-ші жылдардың соңына жатқызылатын Аргунов автопортреттерінің табиғилығымен, көркем сурет орындауының жетілгендігімен ерекшеленеді. Аргуновта Антроповқа тән рақым- сыз объективтілік болған жоқ, алайда В.А. Шереметева (1760-шы) портреті бей- несі бойынша антроповқа жақын. Оның сәнді киімі осы маңғазданып отырған әйелдің бірбеткейлігін жасырмайды. Вишняковтың соңынан Аргу- нов балалар мен жасөспірімдер үл- гілерін жазды. Өзінің жаңа ғана қайтыс болған иесі Варвара Алексеевнаның бейнесімен қолына гравюра ұстап тұрған қалмақ Аннушка тартылды. Аргунов портреттері айрықша салтанатты, Антроповтағыдай әрқашан зерлі. Алайда Антропов борокко стилінде жазды, ал Аргунов жеңілдікке және рококконың сәнділігіне тартылды, оны ұлттық белгілермен байытты және портреттің таза ұлттық концепциясын дамытты. Аргуновтың ең үздік және ең поэтикалық жұмыстарының бірі – «Орыс костюміндегі белгісіз шаруа әйелінің» портреті (1784). Суретші орыс әйелінің сыртқы ғана емес, сонымен қатар ішкі сұлулығын да бере білді. Ол ұлы болып көрінеді және үлкен абыроймен қарайды. Оның салтанатты киімі де шеберлікпен сомдалған. Аргунов Антроповтан көп жылда- мырақ көне орыс көркем суретінің «архаизмдерін» игерді. Аргуновпен оның оқушыларының шығармашылығы келесі ғасырдағы өнерге тура жол салды.

Федор Степанович Рокотов (1735/36—1808) портреттің танымал шебері болды. Оның жалғыз портреттік емес жұмысы орыс жабдығының алғашқы бейнесі болды «И.И. Шувалов кабинеті» (1757 жуық). Рокотов Антрповтың шығармашылығы гүлденіп тұрған 1760-шы жылдары орыс көркем суретіне енді. Алайда Рокотовтың ертеректегі жұмы-

стары, оның арқасында орыс портрет өнерінің мүлде басқа, дамудың жаңа фазасына енгендігін көрсетеді: үлгілердің сипаттамасы, толық лиризм және терең адамшылық көп қырлы және табиғи бола бастайды, тіл күрделенді. Иван Орлов портреті — Рокотовтың «жан қозғалысына» сипаттама беруге алғашқы талпынысы – никитиннің «Едендік гаммасынан» бастап, психологиялық бейнеге орыс суретшілерінің қызығушылықтарын дамыту заңдылығы. Картинаның барлық кеңістігін алатын мүсінді қою, жеңілдіктің болмауы, бейтарап фон ғасырдың ортасында өнермен байланысы туралы куәландырады. Рокотов үшін 1760-шы жылдардың соңы және әсіресе 1770-ші жылдар әдет- тегі кеуде бейнесі тән. Онда портреттің белгілі бір камерлық типі және хаттың өзіне тән мәнері, көркем құралдарды дербес таңдау орын алады (және оның түрлілігі – ішкі қабығы). Мүсін көрерменге ¾ бұрылған, көлемдері күрделі жарық көлеңкелі сомдаумен жасалады, реңктермен үйлестірілген. Аксессуарлар маңызды рөл атқармайды, кейде мүлде болмайды. Көркем сурет құралдарымен Рокотов мінездің әр түрлі белгілерін және рухани жағдайды береді: скептик В.И. Майковтың әзәзілдігі, жалқау күлкісі және ойлылығы «Бейтаныс үшбұрышта», жабырқау, ішкі әлемнен қорғалмау А.П. Струйскаяның ғажап келбетінде, жымиыстың кейбір сенімсіздігі «Қызғылт көйлектегі бейтаныста». Бейнлердің рухтылығы және нәзіктігі, сезімнің айтылмауы, көңіл-күйдің өзгермелілігі – мұның барлығы камерлық портреттің белгілері. Реңк — үлгі сипаттамасында Рокотовтың маңызды құралдарының бірі. Түс бірлігіне қол жеткізу үшін суретші жылы реңкті қолданады. Бейне жақын түс реңктерінің, жеңіл, түссіз жақпалар, нәзік мөлдірлету үйлесімді бірігуде белгілі бір үндестікте құрылған. Қылқалам қозғалысының динамикалығы үлгі басының айналасында жеңіл орта құратын, түссіз түтінді күйшейтетін қандай да бір рокотовтың «сфумато» әсерін қалдырады. Рокотов көлеңкеде немесе жартылай көлеңкеде барлығын қалдыра отырып, түнектен жүзін тартып алады. Нәтижесінде адамгершілік идеалына және шебердің өзіне және жалпы дәуірге сәйкес келетін адам туралы көрініс пайда болады. ***Александра Петровна Струйская портретінде*** рухани өмір күрделілігі, нәзіктік және үлгінің грациялығы бозқызғылт, інжу және лимон тәрізді сары реңктердегі үйлесімде берілді (цв. вкл. қараңыз). Беттің сопақшалығына декольте сопақшалығы және киімнің бүрме сызығы нақтылы түрде көрсетіледі (мадемуазель Ривьер портретінде Энгрдегідей, тек 30-дан астам жыл бұрын). 1770-1780-ші жылдар тоғысында рокотов мәнерінде өзгерістер орын алды. Портреттері берілген тұлғалардың ашықтығы және турашылдығы өткізбеушілікпен және ұстанымдылықпен, жеке рухани ерекшелік санасымен алмасады. Үлгілер маңғаз қалыптарымен және сымбатты қалыпта ерекшеленеді. Струйскаяның және «Қызғылт көйлектегі бейтаныс» орнына рухани әлеммен абыржығандықпен және орнықсыздықпен едәуір батыл әйелдің бейнесі келеді. 1780-ші жылдардан бастап «рокото- втың әйел типі» туралы айтуға болады: маңғаз орналасқан басы, сәл қысылған көздерінің қиығы ұзынша, енжар жартылай күлкісі. Мүсін көбіне сопақша түрде жазылған. Бұл белгілер Е.Н. Орлова және графиня Е.В. Санти портреттерінде байқалады. Жүзі бұрынғысынша күңгірт аяда жарқырайды, оның реңктері еріп кеткендей, ол түнектен алынғандай. Көркем суреттің декоративті жағы айрықша мәнге ие, сонымен қатар суретші негізінен жергілікті түстерді пайдаланады, шеберлік шыңдалғанға дейін жеткізе отырып, фактураны тегістейті. Отандық өнер алдындағы Рокото- втың үлкен еңбегі көркем сурет түсі бойынша бейнелердің айрықша рух- тылығы, көңіл-күй сезімі мен сәті ойы- нына құрылған портрет жасағандығында. Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735-1822) — салтанатты және камерлық портреттің ұлы шебері –өз үлгілерінің ұлттық белгілерін жақсы сезінетін суретші болды. ***«П.А. Демидов портретінде»*** гүл-

дерді баптап жүрген бай бейнеленген. Композициясы бойынша — бұл салтанатты классикалық портрет, алайда Демидов ұлы ишаратымен гүлдермен құмыраны көрсетеді. Үй киімін киген, басында қалпақ, суқұйғышты тірек еткен. Оның барлық кейпі репрезентативті портрет дәстүріне сәйкес келмейді, ал бастысы – оған жүзіндегі кейіп сәйкес келмейді: онда зайырлы тәкаппарлық та, өз өзіне сенімді байбатша да, сословиелік паңдық та жоқ. Сәл шаршаған жүзі адамды сыйлауға лайықты. Левицкий Демидовты Мәскеудегі өзінің Тәрбиелеу үйінің аясында берді. Осы портретте суретші нысанның тамаша сезімін, кеңістік құра білуді көрсетті. Сурет өнері қанық, материалды, тығыз, түс жергіліктіге жақындастырылған – бұл жасыл сұр, ақ, қызыл-қоңыр реңкте ірі түс дағы. Демидов портретінде Левицкий салтанатты портрет мүмкіндігін кеңейтті. 1772 және 1776 жж. арасында Левицкий смолян қыздары – Смольный қайырымды қыздар институты тәрбиеленушілерінің портреттерін жазды. Институтта қыздар музыканы, тілдерді, биді, ән айтуды, зайырлы мәнерлерді үйренді. Бұл негізінен орта және ұсақ поменщик меншігіндегі жер иелігі ақсүйектердің балалары болды. Портреттер кейінірек сериялар деп аталды, әйтсе де Левицкийдің тұтас ретінде ойластырғандығы, олармен бірнеше жылдар бойы жұмыс істегендігі туралы мәліметтер жоқ. Алайда оларда жалпы ой бар, ол көңіл-күй жастық салтанаты тақырыбымен анықталды. Смолян қыздарының портреттерін Левицкий оның басқа шығармаларында сирек кездесетін үлкен жылылықпен жазды.

Көркем суретші өз үлгілерін оларға тән едәуір қалыпта, рөлдерде және бейнелерде беруге тырысты. Ең кішкентай қыздар - Н. М. Давыдова және Ф. С. Ржевская — суретшіге үлгі болды, Е.И.Нелидова, Н.С.Борщова және А.П.Левшина би билеп жатыр, Е.Н. Хованская және Е. Н.Хрущева сахнада, Г.И.Алымова музыкамен әуестенуде, Е. И. Молчанова кітап оқып отыр. Қорытындысында жалпы декоративті құрылымға және тұрмыс қуанышының жарқын сезіміне біріктірілген біртұтас көркем ансамбль туындады. Бір

Д. Г. Левицкий. Е.Н. Хрущева мен Е.Н. Хованская портреті

үлгілер бейтарап аяға, екіншілері – табиғат бақшасын бейнелейтін, шартты театр пейзажы, театр сірісі аясында берілді. Смолян қыздарының портреттері – композициялық және реңктік шешімнің белгілі бір пластикалық және желілік ырғағынан шығатын декоративтілік түрлі-түсті полотнолар. Хованская және Хрущева портретінде реңк тұтастығы және Нелидова портретінде Левицкий бір басым реңктің үстемдігіне емес, бір біріне түссіз салумен жекелеген түстердің ғажап үйлесімділігіне қол жеткізеді. Түспен үш шамалық, заттық нақтылы түрде көрсетіледі. Негізгі реңк аккорды – жылы қызғылт және жасыл-сұр реңкпен інжу және сұр реңктердің үйлесімділігі. Смолянкалар — бұл Үлкен Петер- гоф сарайына арналған салтанатты пор- трет. Левицкийді үлгіге басқа тәсіл қызықтырды: жоғары рухани мәдениетпен адамдардың ішкі әлемін ашу («Дени Дидро портреті», «М.А.Дьякова портреті», «Н.А.Львов портреті» және т.б.). Левицкий 1780-ші жылдары едәуір танымалдылыққа ие болды. Осы он жылдықта ол барлық петербург қоғамының портреттерін жазды. Оның камерлық портреттерінде үлгіге объективті қатынас жоғары болды. Жеке сипат едәуір жалпылама бола бастады, онда типті белгілер нақтылы түрде көрсетілді. Левицкий үлкен психолог және тамаша көркем суретші, алайда өзінің үлгіге деген қатынасын көрсетпейді. Көріністің біркелкі көркем құралдары пайда болды: бір типті жымиыс, аса жарқын жақтың қызаруы, белдеулердің орналасуының бір тәсілі. Сондықтан ақжарқын Е.А.Бакунина (1782) және немісше пандаған және құрғақ Доротея Шмидт (1780-ші жылдардың басы) өзара ұқсас. Рокотовтың Орлова портретін Левицкийдің еркін көшірмесімен (1782—1783) салыстыру қызықтырды: (1782—1783): сопақшада белдік кесігінің сол композициясы, алайда Левицкийде барлық анықталғандар - пластика, сұлба, желілік ырғақ, түрлі-түсті шешім, тіпті бет келбетінде нәзіктік және поэтикалық жоқ. Левицкий патшайым портретерімен көп жұмыс жасады. Заң бойынша едәуір танымал болып заң беруші бейнесіндегі оның бейнесі есептелді: «***Әділеттілік құдай ана ғибадатханасындағы Екатерина II»*** (1783). Портреттің аллегориялық тілі – классицизмге берілді. Екатерина ұйқы мен тыныштықтың символы ретінде көкнәр тартылатын алтарьды көрсетіп тұр. Бұл оның өз тыныштығын құрбандыққа шала отырып, өзінің бір елдің құзіретіндегі адамдарға қызмет ету үшін өмірін арнайтындығын білдіреді. Патшайым – әділеттілік мүсіні, оның аяғында – ақылдылық пен ұлы билік символы қыран, бағандар саңылауларында – теңіз державасының символы ретіндегі кеме. Жергілікті реңктердің басымдылығымен түс қарқындылығы, нысандар мүсінділігі, нақтылы түрде көрсетілген пластикалық, жоспарға анық бөлу – мұның барлығы кемеліне келген классицизмнің белгісі. Сонымен бірге Левицкий суретші ретінде өз дәуіріндегі сұраныстарға өте сезімтал, өзінің соңғы жұмыстарында туындаған ампир портреті және романтикалық алдындағы мүсінді бейнеледі. Владимир Лукич Боровиковский (1757 — 1825) — XVIII ғ. соңындағы және — XIX ғ. басындағы көрнекті портретші. Біртіндеп ол өзінің композициялық қағидаларында әйел портреттерін жазды: ағашқа, тумбаға және т.б. тірек еткен мүсіннің белдік қиығы (сирек тесілген), портреттегі бейненің қолында гүл немесе жеміс, ол әрқашан табиғат аясында бейнеленді. Мүсін ақ (аспан) және күңгірт (ағаш шоғы) түстер тоғысында орналастырылды. Кейде тек мүсіннің қойылымы ғана емес, сонымен қатар тіпті көйлек пен әшекейлер де Е.Н. Арсеньева және Скобеева бейнелеріндегідей портреттен портретке қайталанды. Екеуінде де ақ қойлек, інжу білезік, қолдарында алма, алайда бейнелер мүлде әр түрлі. Қылымсыған, көңілді Екатерина Арсеньева сабаннан жасалған шляпа және қолындағы алма – пұшық жүзімен ауылдық орыс Венера. Скобеева - мүлде басқа (аты беймәлім). Әдемі, алайда біршама дөрекі жүзінде шешім қабылдағыштық және батылдық берілген. Екі портрет те жоғары көркем сапасымен

ерекшеленеді: нысанның анық пластикалығы, тамаша әзірленген әуе орталығы. 1790-шы жылдарда ғасырлар тоғысында танымал болған, сентиментализм идеяларымен сәйкес, Боровиковскийді адамның рухани жағдайы, оның нәзік күйзелісі қызықтырды. Боровиковскийдің «сентименталды» портреттерімен қатар суық, көгілдір-жасыл реңктерде жазылған, өзінің көркем сурет шеберлігімен және үлгінің баурап алатын сүйкімділімен ***Мария Ивановна Лопухина*** (1797) портреті ерекше көрінеді. Бұл портрет әуезді желілік ырғақта, нәзік жарық пен көлеңке нюанстарында, барлық бөліктердің үйлесімді бағынуына құрылған. Бұл портретте Боровиковский жазуының өзіне тән белгілері айрықша көрінеді: көптеген мөлдірлетумен, балқытылған, эмаль, түссіз бояулар, анық емес, седепті, түтінді-қызғылт реңктер. Боровиковскийдің ғасырдың бірінші жартысы мен ортасындағы шеберлерден ерекшелігі әрқашан ақ бояу қабатына салды, бұл түстің ерекше үндестігіне қол жеткізуге мүмкіндік берді. Монарх әйелдерін бейнелеу барысында сентименталды көңілкүй пайда болды. Царскосельск паркінде серуендеп жүрген ***Екатерина1 Ппортреті*** (екі нұсқа: Чесмен бағаны аясында және Румянцев ескерткіші аясында) патшайымның тапсырысы бойынша салынған жоқ. Оның Боровиковский жұмыстарын мақұлдамағаны белгілі. Суретші сол кезге ерекше бейне жасады. Екатерина шлафрокте (халатта) және аяғында сүйікті қанден ит терісімен чепцемен бейнеленді. Оның көрермен алдына өмірінің соңғы жылдары қарапайым казан алпауыт әйелі болып крінгісі келген бейнеде берілді. Пушкин де «Капитан қызында» дәл осылай бейнелегендігін еске салайық. Боровиковский бейнесі Екатерина II – заң беруші ретінде ешқалай еске салмайды. Он жылдықтарда классицизмдің жоғары идеалынан ауыл тұрғынының сентименталды бейнесін жанрлық тарктовкалауға - талғам өзгерді. 1790-шы жылдардың соңы мен 1800-ші жылдардың басы - Боровиковский шығармашылығының гүлдену кезеңі. Ол Левицкий тәрізді барлық петербург ақсүйектерінің, тіпті патшалардың портреттерін салды. Саясатшылардың, әскерилердің, шіркеу әкейлерінің портреттерінде Боровиковский композиция шарттылығымен үлгінің шынайы сипатын үйлестіре білді. Левицкийге ұқсас, ол шын мәнінде «дәуірдің историографы» болды, көп жағдайда жарқын тұлғаға қарағанда, оның типтерін бейнелеуге тырысты. Олардың ішіндегі үздігі азаматтық идеал, XIX ғ. алғашқы екі он жылдығындағы жоғары өрлеу атмосферасы. Жаңа ғасырдың басында Боровиковский қылқаламынан оның алдыңғы шығармашылығына қорытынды жасайтын және жаңа жол ашатын шығармалар шықты: бұл сентиментализм портреті тәрізді табиғат аясында, алайда белгілі бір тұрмыстық жағдайда – ноталармен және гитарамен жазылған апалы-сіңлілі А.***Г. және В.Г.Гагариндердің қос портреті*** (1802). Бұл тәсілді сәл кешірек В.А Тропинин дамытады. Жұптық портрет әрқашан әрекет бейнесіне үлкен мүмкіндік береді. Боровиковский күрделі желілік, пластикалық және түс шешімін пайдаланады. 1790-шы жылғы портреттерге қарағанда, осы портреттегі сұлбалар дәл, ал көлемдер шығыңқы. Қыздардың ақ-көгілдір және сұр көйлектері, үлкен қызыл-қоңыр гитара дағы, алқызыл-қызғылт-сирень шалы, көгілдір аспан және күңгірт жасыл – мұның барлығы үлкен жергілікті түс дағы. Ампир портреттерінің кезеңі осылай басталады. ***Антон Павлович Лосенкоға*** (1737—1773) дарындылы мен жоғары кәсібилігінің арқасында XVIII ғ. алғашқы орыс тарихындағы көркем суретші болу бұйырды. Қоғамдық танымалдылық оған «Владимир және Рогнеда» (1770) картинасымен келді. Князь Владимир қыпшақ князьі Рогнеданың қызынан кешірім сұрайды, ал оның өзін тұтқынға алады және қызын қарсылық танытуына қарамастан қалыңдық қылады. Лосенко батыл бейнені беруге ұмтыла отырып, ағарту дәуірі рухында Владимирді ақтауға, оның жасаған ісіне өкінішін беруге тырысады. Таза психологиялық міндеттегі қойылымның өзінен отандық көркем суреттің жаңа кезеңін көруге болады.

А. П. Лосенко. Владимир және Рогнеда

Лосенко композициясында Владимир белсенді, ал Рогнеда енжар. Қалған мүсіндер орталық топты қоршап тұр. Қызметші әйел көне қабір үстіндегі стеламен барельефті еске түсіретін табиғи емес қалыпта тұрып қалды. Әскерлер болып жатқан оқиғаға қызығушылықпен көз салды. Картинаның жалпы сипаты, сезімді, ишаратты білдіру театрлық-шартты болып қала береді. Владимир үшін сахнада князьдің рөлін сомдаған актер И.А. Дмитриевский кездейсоқ үлгі болған жоқ. Барлық декламацистік және патен- тика барысында Лосенконың картиналарында шынайы сезім көп. Ол бөлшектерді ең жоғарғы сенімділікпен беруге тырысты, көне орыс костюмі туралы белгілі болу үшін көп зерттеді. Қызметкерлердің бірінің көйлегі, оның інжуден тігілген басына байлағышы, Владимирдің етігі мен көйлегі, әскерлерді киіндіру – мұның барлығы петров дәуіріне дейінгі костюм элементтеріне назар аударғанын куәландырады. Сонымен бірге тісті тәжді бас киіммен біріктіруші, терімен және түйеқұстың қауырсындарымен әдіптелген Владимирдің фантастикалық бас киімі театр реквизитін еске салады. Картинаның реңкі жылы қызыл және қара және ақ-сұр түстермен алтын реңктерден тұрады. Үлкен жергілікті түс дағы басты кейіпкерлердің қарама-қарсы қол ишарасымен аяқтала отырып, композицияның орталығын дәл анықтап тұр, мүсіндердің мүсіндік пластикасы баркалы белгілерді классицистік белгілердің жеңгені туралы айтып тұр. Алайда Лосенко тарихқа еніп бара жатқан бороккомен көп нәрсені туыстастырады. Алғашқы орыс актері, орыс театрының негізін қалаушы Федор Волковтың портретінде (1763) біз мүсін мен бастың реңктік орналасуын, плащ бүрмелерінің динамикалық жиырылуын көреміз. «Адонис өлімі» (1764) полотносының аса зерлілігі де баркалы қағидаларға сәйкес келеді. Борокконың жойылмаған белгілері классицизм жаңа стилінің қалыптасуы барысында орыс академиялық көркем суретінде әлі де ұзақ тұратын болады. Ұқсас көрінісбатысеуропакөркемсуретінедетән. Классицистік шығармалардың негізгі көркем құралдары сурет және жарық пен көлеңке болды. Түс нысанды бояйды, оны жергілікті деп кездейсоқ атамайды. Көлем жарықпен емес, жарық пен көлеңкемен сомдалады. Суретші аяқтап үлгермеген Лосенко- ның ***«Гектордың Андромахомен қоштасуы»*** (1773) соңғы шығармасының үлгісінде, орыс сурет өнеріне классицистік қағидалардың қалай енгендігін байқауға болады. Мұнда барлығы классицизм бағдарламасына сәйкес келеді: идеясы — отанға патриоттық қызмет ету, батырлыққа және құрбандыққа дайын болу. Әрекет ұлы ұстынтізбек аясында өрілді.

Қойылым қатысушылары басты кейіпкерлерге көрермен назарын шоғырландыруға мүмкіндік беретін кулиса туындатады: Гектор, оның батылдығын, парыз үшін өзінің жеке бақытын құрбаныққа шалуға дайындығын, және трагедиялық аяқталу болжамы берілетін бас ұрған ауыңқы мүсін мінсіз-тамаша Андромахені көрсетуге шақырылған патетикалық ишарат. Шығарма мазмұны идеясының тереңдігі және орындау шеберлігі Лосенконы XVIII ғ. орыс мәдениетінің маңызды фигурасы етті.

Мүсін

XVIIIғ.— мүсінніңжоғарыдамукезеңі. Оның барлық негізгі түрлері белсенді дамыды: рельеф, мүсін, портретті кеуде. Монументалды-декоративті шығармалармен қатар станоктық шығармалар да жасалды. Тамаша-ғажап, үйлесімді, батыл бастау ізденісінде отандық мүсіншілер тиянақсыздыққа және абстрактылыққа бармайды, олардың бейнелері өміршең болып қала береді. Ғасырдың екінші жартысындағы станоктық мүсін- де портреттің дамуы кездейсоқ емес. Орыс классицизмі мүсіндеуде аза- маттық идеяларды іске асыру үшін та- маша стимул болды, бұл Ф.И.Шубин, М.И.Козловский, Ф. Ф. Щедрин, И. П. Мартос және т.б. тәрізді шеберлердің шығармашылығында көрініс тапты. Олардың әрқайсысы жарқын шығармашылық тұлға болды, әйтсе де олардың барлығын академияда берілген жалпы қағидалар біріктірді. Алайда М. И. Козловскийдің мүсінінде борокко мен классицизм белгілерінің бірігуі байқалады. Тек ХУШ—XIX ғг. тоғысында және жаңа ғасырдың алғашқы он жылдығында Ф. Ф. Щедрин мен И. П. Мартос классицизмнің түпнұсқа бейнелерін жасайды. Бороккодан ерекше классицизм дәуіріне декоративті пластикада ғимараттың қасбетіне орналастырудың қатаң жүйесі бар: негізінен орталық бөлігінде, басты діңмаңдайшада және бүйірдегі ризалиттерде немесе ғимараттың үстінде. Жабдықтарда мүсін вестибюльде, салтанатты баспалдақта, салтанатты залдың анфиладында басым орналастырылады. XVIII ғ. кейбір жетекші мүсіншілерінің шығармашылығымен толығырақ танысайық.

Бартоломео Карло Растрелли (1675—1744) — Растрелли-әке, немесе Үлкен Растрелли, Ресейдіңзайырлыдөңгелек мүсіннің негізін қалаушы болды (монументалды және монументалды-декоративті, ат монументі, мүсін тобы мүсін).

Растрелли Ресейге баласымен 1716 ж. келді және осында екінші отанын тапты. Онымен жасалған шарт ең әр түрлі тапсырыстарды орындаудан тұрды. Ол әр түрлі жанрларда суретші ретінде де, мүсінші ретінде де жұмыс жасады. Растрелли шақырылған басты істердің бірі аттағы және жаяу жүрген Петр I бейнесін сомдау болды. Соңғы мүсін туралы оның құюға дайын болғандығы ғана белгілі. Ат монументі үшін көптеген аллегориялық мүсіндермен борокко стилінде сұлбалар мен үлгілер жасады. Соңында мүсінші осы ойдан бас тартты. Монументпен жұмыс процесінде Петр мүсіні орындалды. Бұл типті борокко шығармасы: фактураны дәл берумен, пластикалық массаның жарық пен көлеңке бұрылысымен динамикалық композиция (бұйраның жұмсақтығы, желбіреуік шілтер, лат рельефі, жолақ муары және т.б.). Жалпыламалық мүсінге монументалдылық береді, сонымен бірге онда Растреллиге тән ғажап историзм сезімі байқалады. Сенімді ұқсастықтармен берілген Петр жүзінің белгілерінде, үлкен суретшінің шабыттанған және трагедиялық, табылғансезгіштігібар. Петргетарихи тұлға ретінде берілген көркем бағалау Растреллиге үлкен ішкі күштің түпнұсқа батыл бейнесін жасауға мүмкндік берді. Растреллидің соңғы жұмыстары Петр I кезеңімен емес, Анна Иоановнаның кезеңімен байланысты. Мүсін тобы түрінде Ресейдегі алғашқы шешім Растреллиге тиесілі — бұл ***арапчанкамен Анна Иоанновнаның мүсіні,*** көркем суреттің тұтастығы және тарихи адалдығы бойынша жарқын ескерткіштердің бірі. XVIII ғ. сарай тұрмысына тән, арапчанка мүсінін композицияға енгізу массаның пластикалық тепе-теңдігі үшін мүсіншіге қажет болды. Сонымен бірге мүсін тобына өміршеңдік әкелді және император әйелдің мүсінінің қуаттылығы әсерін күшейтті. Растрелли монументалды мүсіннің мәнерлілік құралдарын, өткір жеке сипаттаманы сақтау барысында жалпылама шеберлікті тамаша игеріп қана қоймағандығын, сонымен қатар орыс өміріне терең бойлағандығын көрсетті, бұл мүсін тобын дәуір символы етеді. Растрелли өмірінің соңғы төрт жылы – оның шығармашылығын зерттеушілер әділ жазғандай – бұл «кемеңгер шыңы». Ол Петр I ат мүсінін жасады, оған қолбасшы-триумфатор бейнесін берді. Қозға-

лыстың баркалы күрделілігімен бірге біз ескерткіштен мүсіннің еркін қойылымын, сұлбаның дәлдігі мен қаталдығын, барлық нысандарының аяқталғандығын және белгілігін, кеңістікпен монументтің тұтастығын көреміз. Растрелли орыс мемлекеттік билігінің күші мен ұлылығын танытқан, батыл, қарапайым және түсінікті пластикалық тіл, көне-ренессансты дәстүрмен үндескендігі сөзсіз. Ресейдің қайта құрылуы барысында – тарихи және ұлттық ерлік жасаған батыр бейнесін жасай отырып, дәл осы дәстүрлерді мүсінші ұстанды. Ескерткіш тағдыры драмаға толы:
ол туралы көпке дейін ұмытылып кетті және тек Павел I кезінде растрелли монументі Михайловский (Инженерный) бекінісіне орнатылды, сол жерде әлі күнге дейін тұр, оған арналмаған ансамбльдің ажырамас бөлігі. ***Федот Иванович Шубин*** (1740 — 1805) академиялық білім алды. Оның ертеректегі шығармаларының бірі — ***А.М. Голицын мүсіні*** — шебердің дарынын толық көрсетті. Ол үлгінің ішкі әлеміне терең бойлады. Қоршағандардан артықшылық сезімі, өмірлік игіліктен ығыр болу, скептицизм ноталары, зайырлы мәнердің сыпайылығы – Голицыннің бұл қырлары шубин мүсінінде сезіледі. Шубинда адам бар байлығымен беріледі. Мемлекеттік қайраткерлердің, әскери басшылардың, ғалымдардың, көрегендердің мүсіндері осындай. Материалды өңдеуде Шубиннің шеберлігі тәнті етеді. П.В.Завадский мүсінінде жүздегі сусымалы көлеңке романтизм дәуірін нақтылы түрде көрсететін XVIII ғ. пластикасы үшін жаңа нәрсе. Шубин жасаған ***Павел I мүсіні*** көп қырлы және қарама-қарсы (1798). Мұнда сентименталды армандаушылық жүздің қатаң берілуімен үйлеседі, ал көріксіз белгілері бейнені ұлылықтан айырады. Барлығы нысанды нәзік үлгілеуге құрылған. Шубин Петергофта ескірген мүсін- дерді жаңартумен жұмыс жасады. Оған Үлкен каскад ансамбліндегі пандора ти- есілі. 1780-ші жылдары мүсінші сәулет-декоративті пластикамен көп айналысты. Шубиннің соңғы шығармаларының бірі заң шығарушы Екатерина II мүсіні болып табылады. Шебер Левицкий өз туындыларында жасағандай, аллегорияға жүгінді. ***Михаил Иванович Козловский*** (1753— 1802), сирек дарын иесі мүсінші, монументтер, рельефтер, мүсіндер, күмбездер және т.б. жасады. Оның станоктық шығармаларының басты тақырыбы көнеден алынған («Қоянмен тырна», «Ұйықтап жатқан Амур», «Жебемен Амур» және т.б.). Классицист-Козловскийді батыр тақырыбы қызықтырды. Ол Суворов бейнесіне жүгінді. Алдымен шебер аттағы Геркулес бейнесін сомдайды, кейін портреттік ұқсастығы жоқ Суворов ескерткішін жасайды (1799 — 1801). Бастысы – көне рим және орта ғасыр рыцарьының белгілері біріктірілген кейіпте, ұлттық батырдың, қолбасшының жалпыланған бейнесі. Жеңіл нысан цилиндірлік гранитті тұғырда тамаша көрінеді. Энергетикалық ишарамен Суворов қылыш көтеріп тұр. Өнертанушылар осы ескерткішті орыс классицизмінің едәуір жетілген туындысына әділ жатқызды. Шамамен сол жылдары Козловский Петергофтың Үлкен каскадындағы орталық мүсін - ***Самсон мүсінімен*** жұмыс жасады (1800—1802). Онда көне Геракл қуаты және Микеланджело бейнесінің экспрессиясы біріктірілді. Арыстанның аранын айырушы алып Ресей күші мен қуаттылығын бейнелейді. Мүсіннің винт тәрізді өрістеуі, ракурстардың түрлілігі алдын ала «петров бороккосын» еске салуы тиіс.

Отандық шеберлермен бірге 1766 жылдан бастап 1778 жылға дейін Ресейде тұрған, француз мүсіншісі ***Этьен Морис Фальконе де*** (1716 — 1791) ресей мүсіндеу атағына көп ықпал етті. Ол XVIII ғ. үздік монументтердің бірі – А.С.Пушкиннің жеңіл қолымен «Мыс салт атты» деп аталып кеткен, Петербургтегі Сенат алаңындағы Петр I ескерткішінің авторы. Шебер онымен 12 жыл жұмыс жасады. Ол қатты қолдарымен артқы аяқтарымен тұрған атты көтеріп тұрған, салт-атты бейне-символын жасады. Фальконе таста қолбасшының және жеңімпаздың емес, жасампаздың және заң берушінің бейнесін нақтылы түрде көрсеткісі келді.

Ескерткіштің батыл және көтеріңкілігі классицизм идеяларына сәйкес келеді. Биікке бірсарынды көтерілген және бірден төменге қарай үзілген сәулетті тас – монументті сәтті шыққан. Табиғи құзды пайдалану және XVIII ғ. негізін қалаушы білім беру қағидаларына – табиғат адалдығына жауап берді.

«Мыс салт атты» көркем бейнесі әр түрлі ракурстардың, аспектілердің, мүсін бейнесі нүктелерінің жиынтығынан құралады. Салт атты бірден барлық өзінің күшімен берілген. Петрдың жүзі – мүлде жаңа иконографиялық трактовка. Онда, зерттеушілер атап өткендей, анық ой және әрекет ерігі салтанатты бекітілген. Мүсінші аллегорияға қарсы шықты.

Ол мәндік, композициялық және конструктивті мәні бар аттың тұяғының астына тек жыланды қалдырды.

Сұрақтар мен тапсырмалар

1. Сәулетте «нарышкин бороккосы» стилінің белгілерін сипаттап беріңіз.
2. XVIII ғ. Петербургтің сәулет ансамблі туралы айтып беріңіз.
3. Сяулетші Б.Ф. Растрелли Ресейде борокко стилінің қалыптасуына қалай ықпал етті?
4. XVIII ғ. сәулетіндегі классицизм стилін сипаттап беріңіз.
5. Петергофтың, Патша ауылының және Павловск сәулет-бау ансамблі туралы айтып беріңіз.
6. Петербургтегі және Мәскеудегі биік сүмбімен ғимараттарға мысал келтіріңіз.
7. Мәскеудің және Троице-Сергиев лаврының сәулет кейпіне Д.В. Ухтомскийдің құрылысы қалай ықпал етті?
8. В.И. Баженовтың шығармашылық тағдыры туралы айтып беріңіз.
9. «Казаков Мәскеу» ұғымы әділ ме, қалай ойлайсыз? Мысалдар келтіріңіз.
10. И. Я. Вишняков портреттеріне не тән?
11. А.П. Лосенко орыс көркем суретіндегі тарихи жанрды қалай дамытты?
12. Ф.С. Рокотов, Д.Г. Левицкий және В.Л. Боровиковский шығармашылығындағы портрет жанрының дамуы туралы айтып беріңіз.
13. Б. К. Растрелли орыс мүсіндеуінің дамуында қандай рөл атқарды?
14. XVIII ғ. мүсінде портрет жанры қалай дамыды?
15. XVIII ғ. мүсіндегі классицизм стилін сипаттаңыз.

Рефераттардың тақырыптары

- XVIII ғ. Петербургтің қала құрылысы ансамблі.
- Петергофтың, Патша Ауылының және Павловскінің сарай-бау ансамблі.
- XVIII ғ. Мәскеу сәулеті.
- XVIII ғ. бірінші жартысындағы және ортасындағы көркем суреттегі және мүсіндегі портрет.
- Ф.С. Рокотовтың, Д. Г. Левицкийдің және В. Л. Боровиковскийдің портреттік сурет өнері.
- XVIII ғ. екінші жартысындағы мүсін

XIX ғ. бірінші жарты жылдығындағы Ресей өнері.

Өнердің көптеген түрлері үшін XIX ғасыр шын мәнінде алтын ғасыр болды. бейнелеу өнерінің, музыканың, прозаның және поэзияның ұлы шығармаларына бай, ол орыс және әлем көркем мәдениетінде айтарлықтай із қалдырды. Ресейдің 1812 ж. Отан соғысындағы жеңісі, феодалдық-басыбайлы жүйесіндегі дағдарыс және едәуір прогрессивті қоғамдық шеңберде самодержавиені және басыбайлылықты теріске шығару, озық идеалдардың әсері – мұның барлығы көп жағдайда XIX ғасырдағы орыс өнерінің сипатын анықтады. XIX ғ. жоғары рухани әлеуеті азаматтық пафостың, жеке көркем сурет концепцияларының түрлілігінің жалпы жоғарылауында, қала құрылысының батылдығы мен қарқынында беріледі. Мұның барлығы маңызды бейнеде стилистік және жанрлық тәсілдері бойынша едәуір бір түрлі алдыңғы дәуірден жаңа дәуірді ерекшелендіреді. XIX ғ. орыс бейнелеу өнерінің та- рихын ғылыми әдебиетте XIX ғ. бірін- ші және екінші жартысы - екі жет- кілікті ажыратылатын кезеңге бөлу қабылданды. Бұлай бөлу табиғи, уақыт шегі бойынша сәл шартты. Мысалы, ғасырдың бірінші жартысы 1850-ші жылдарды қамтиды. Дегенмен мұндай бөлу көркем мәдениеттің даму процесінің өзіндік ерекшелегін дәл береді. XIX ғ. бірінші жартысындағы өнер пафосы Павел I тирандығынан арылумен, ұлттық еркін қозғалыстың кеңеюімен болған қоғамдық дамумен анықталады. Осы кезеңдегі көркем мәдениетке декабристердің озық әлеуметтік идеалдарын дамыту зор ықпал етті. Осы кезеңде қоршаған ақиқатты тура беруге ұмтылу көркем суретте жетекші болды. XIX ғ. бірінші жартысында орыс мәдениетінде көп мәнге романтизм ие болды. Батыс Еуропаның жетекші елдерінде ол Білім беру идеясын сынға ұшыратты, ал Ресейде олармен жиі тығыз байланысқа түсті. Сананың, прогрестің, жеке тұлға құқығының білім беру идеалына сенім – мұның барлығы орыс қоғамдық өмірінде әлі де өзекті болды. Орыс өнерінде романтикалық идеалды дамытуды екі кезеңге бөлуге болады. Ғасырдың бірінші үштігінде бейнелеу өнеріндегі романтизм индивидуализм шегінен босатылған. Бір шығармада жиі романтикалық белгілер классицистикалық белгілермен үйлеседі. Көптеген көріністерде осы кезеңдегі орыс романтизмі сентиментализмге жақын, бұл портрет жанрында айқын көрінді. Суретшілердің назарында жарқын, қайталанбас натура. Әсіресе О.А. Кипренскийдің эстетикалық көзқарасын қалыптастыруда романтизмнің рөлі маңызды болды, ол А.Г.Венециановтың, В.А.Тропининнің және т.б. шығармашылығына ықпал етті. Романтизм пейзажда да нақтылы түрде көрсетуді тапты. XIX ғ. алғашқы үштігінде орыс көркем суретінде пейзаж жанры туындады (С.Ф. Щедрин шығармашылығы). Белгілі романтикалық белгілерді ға- сыр басындағы сәулеттен де, және мүсіндеуден де табуға болады. Қалыптасудан құлдырауға дейін өз дамуының барлық циклында романтизм XIX ғ. бірінші жартысындағы шекте жасалатындығын атап өткенжөн,дегенменромантикалықалдындағы бағыт XVIII ғ. соңында пайда болды. XIX ғ. екінші үштігінде романтизм орыс топырағында дамудың жаңа ке- зеңін басынан өткерді. Осы кезеңде бей- нелеу өнеріндегі романтизм белгілері де едәуір анық бола бастады (идеалды өмір прозасына қарсы қою, бейнелердің гиперболизмі, реңктің қарбаластығы, жарық пен көлеңке реңктері, кеңістіктік құрылым динамикасы және т.б.). Алайда романтизм әрқашан өнерде жаңа, келешегі бар жолдар аша берген жоқ. Кейде ол шіркеу өмірінде мистикалық бойды шаттық билеуге ие болды немесе италия сюжеттеріне жанрлық картиналарда жалған ұлылыққа дейін төмендеді. Орыс романтизмінің өзіне тән нышандарының бірі әлі күнге дейін классицизммен тығыз байланыс болып қала береді. Романтизмдегі классицистикалық мұра рөлі қарама-қарсы. Бір жағынан, романтизм өзіне адамның тамаша және игі табиғатын сіңірді, ол жоғары классицизмнің этикалық және эстетикалық идеалдарында көрінді. Көркем мәнерліліктің көптеген классикалық құралдарымен (суреттің қаталдығы, нысан құрылымының дәлдігі және т.б.) суретші-романтиктер жабдықталды. Классицизм мұрасында позитивті рөлді К.П. Брюллов, Ф.А. Бруни және А.А. Иванов

шығармашылығынан көруге болады. Екінші жағынан, көркем қағидалар сомасы тәрізді қабылданған классицизм романтизмнің дамуын сөзсіз тежеді. Қарастырылатын дәуірдегі романтизмніңмаңыздыерекшелігісаладаисторизм мен реализмнің туындауы болып табылады. Оның жарқын мысалы - Александр Ивановтың шығармашылығы. Ол пейзаж жанрының эволюциясын көрсетеді: адам әрекеттерінің батыл аккомпанементі ретінде пейзажды классицистикалық ұғынудан суретші табиғат өмірінің объективті заңдылықтарына терең бойлайды. Осы кезде пластикалық өнерде де реалистік белгілердің топталуы орын алады. XIX ғ. басында орыс сәулеті мен мүсіндеуінде үстем стиль ампир болды. Бұл классицизмнің кеш деңгейі немесе орта жастағы деп аталатын жоғары классицизм. Классицизм 1840-шы жылдардың басына дейін осы өнер түрлерінде өзінің ұстанымын сақтады. Дәл осы жоғары классицизм XIX ғ. бірінші жартысындағы өнерге бірлік береді. Осы кезеңде қала құрылысы қарқынды дамыды. Ғимараттар қала ансамбліне, көшелерге, алаңдарға немесе жағажайларға бағынды – сондықтан сәулет нысандары іріленді. Сәулетшілер ұсақ декоративтік бөлшектерден бас тарты, құрылыстарды рәсімдеуге мүсінді пайдаланды. А.Н. Воронихиннің, А.Д.Захаровтың, Ж.Том де Томонның, О.И. Бовенің, К.И. Россидің шығармашылықтары, олардың мүсін және көркем сурет зері синтезі, жабдықтарды безендіру саласындағы жетістіктері – әлем мәдениетіне XIX ғ. алғашқы үштігіндегі орыс өнеріне үлкен үлес қосты. Ресей империясының периферия-ялық қалаларының ішінде әсіресе тез салынған, ал бастысы – тамаша жоспарланған Одесса, Керчь, Полтава. 1812 ж. өрттен кейін Тверь қарқынды салынды, оны қалпына келтіруге К. И. Росси қатысты. Сурет аадемиясы сөзсіз XIX ғ. басындағы Ресейдің басты сурет ортылығы болып қала берді. Академиялық көрмелердің танымалдылығы артты. Бейнелеу өнеріне біртіндеп қызығушылық қоғамдық топтарды едәуір қамти бастады. Бейнелеу өнерінде өнерді осы дәуір мәдениетінің жалпы демократизациясымен тығыз байланысты өмірмен жақындастыруға ұмтылу байқалды. О.А.Кипренский, В.А.Тропинин, А. Г.Венецианов және олардың оқушылары достық, сырлас сипаттағы портреттермен белсенді жұмыс жасады. Тұрмыстық картина жанры қалыптасты, оның ру басы А.Г. Венецианов болды. Венециандық мектеп суретшілерінің шығармашылығында бір мезетте көркем сурет жабдығы дамыды.

Сәулет

XIX ғ. алғашқы үштігі — орыс ампирі деп аталатын классицизм сәулетінің ғасырлар бойы дамуының жоғарғы фазасы. Осы кезеңнің жаңалығы және стильдік өзіндік ерекшелігі жалпы классицистік қағида шегінде қала құрылысы міндеттерінің сәулетшығармашыылығын- дағы басымдықты және қоғамдық ғимараттардың үстемдігін айқындайды. Үлкен кеңістіктік келешекті есепке алу қажеттілігі сәулет нысандары мен бөлшектерін ірілетуге, көлемді бөлшектейтін элементтердің қысқаруына алып келді. Осылайша сәулеттің монументалды сапасы айқындалады. Осы белгілер Ж. Том де Томонның, А. Д. Захаровтың және сәл кешірек В.П.Стасовтың жобаларында және ғимараттарында едәуір толық көрінді. Кеңістіктік серпу ампир сәулетіне тән қасбеттердің созыңқылығын анықтайды, композициялардың барлық тік акценттері көлденең доминантаға бағынады. Көлемдер мен нысандардың құндылығынан кеңістіктік құндылықты бекіту орыс классицизмінің дамуында бір уақытта ампирді жоғары және сыни сәт еткен, ерекше қиындықтар мен қарама-қайшылықтар көзі болды. Осыған байланысты астаналардағы ампир дәуірінің ірі ғимараттары – бұл бұрын орын алған кешендерді қайта құру немесе қайта жоспарлау екендігіне назар аударту қажет. Бұлар Петербургтегі А.Д. Захаровтың Адмиралтействосы, А.Н.Воронихиннің Таулы институты, К.И.Россидің Басты штаб ғимараты, Мәскеудегі — Қызыл алаңдағы О.И. Бовенің сауда қатарлары, Д.Жилярдидің Мәскеу университеті ғимараты. Сәулет міндеті салтанатты магистральдар мен алаңдар тарапынан классикалық қасбеттері бар ғимараттарды безендіруге келгенде сәулетті қасбеттік, декоративті-рәсімдеу түсінігіне қауіп туындады. Бұл үрдіс К. И. Россидің және В. П. Стасовтың шығармашылығында анық көрінді, алайда А. Д. Захаров және Ж. Том де Том аталған қиындықтарды жеңе білді. 1830—1850-ші жылдары орыс сәу-

летінде классицистикалық жүйенің ыдырау және эклектиканың жаңа қағидаларын рәсімдеу кезеңі болды. Гигантомания — стильдің құлдырау нышандарының бірі болды, себебі ғажаптылықтың жалпы әсері есебінен пропорция сезімін жоғалтуға алып келеді. Сәулетші О.Р. де Монферран (1818—1858) Петербургтегі Исаакиев соборының кейпін диспропорциялылықпен атады. Нысандарды еркін таңдаусалдарыжаңастильдітаратуболды. Нева даңғылында Белосельский-Белозерский сарайын салған (1846—1848) Петербург сәулетшісі А.И. Штакеншнейдер жаңа барокко бастамашыларының бірі болды.

«Жаңа стильдер» құрамында мәдени және сарай ғимараттарында 1930-шы жылдардан бастап таралған жаңа орыс стилі деп аталатын стиль ерекше көрнекті болды. Осы стильдің едәуір анық белгілерін К.А. Тон (Үлкен Кремль сарайы, Кремльдегі Аймақтық палата ғимараты) құрылыстарынан көруге болады. Оларда көне орыс сәулетінің декоративті сарынымен классицистикалық тұрақтылық тамаша үйлескен. К.А. Тонның Мәскеудегі Христос ғибадатханасы (1839 — 1883) жаңа орыс стилінің эклектикасынан айырылған емес.

Санкт-Петербург сәулеті

XIX ғ. алғашқы он жылдығында қала құрылысында орыс өнерінің дамуындағы жаңа кезеңнің басталуы дарынды сәулетші Андрей Никифорович Воронихиннің (1759—1814) шығармашылығымен

байланысты. Воронихиннің маңызды шығармасы Петербургтегі Казан соборы (1800—1811) болып табылады. Кең терезелерімен биік барабанда сұлбасы бойынша аса қатал күмбез салынды. Ол тұтас темірден жасалған. Қарымды ұстынтізбек, өз қанаттарымен жатық доға жасай отырып, көшемен үйлісімді тұтасатын, кең және салтанатты алаң құрады. Ортаңғы бөлігінде массивті қола есіктерге апаратын діңмаңдайша шығарылған. Осындай ұстынтізбектісәулетшіоңжағынадақоюды ұсынды,алайдаоныңойыжүзегеасқанжоқ. Воронихиннің ертеректегі шығармашылығындағы сүйікті тәсілдері сәулет массасын бөлшектеу үрдісіне, бөлшектерді графикалық салуға, каннелирленген коронфиялық мұнаралларға сүйіспеншілікке ықпал етті. Собор жабдығы ұсақ сәулет бөлшектерінен бас тарту есебінен қол жеткізілетін, ерекше көңіл аударылатын қаталдылығымен ерекшеленеді. Екі ұстынтізбек қатарлары қабырғаға жақын орналасқан, күмбезді ұстап тұрған орта кеңістік пилондарының бұрыштары шабылған. Бұл нефтерді жабатын кеңістікті біріктіруге ықпал етеді. Осы ғимаратта жалпы қала-ны рәсімдеу және ауқымды қала ансамбльдерін жасау тұрғысынан сәулеттің жаңа түсінігіне әсер етті. ***Сәулетші*** Жан Тома де Томон (1760—1813) алғаш болып сәулетте ампир қағидасын көрсетті. Ол Швейцарияда туды, ал Ресей оның екінші отаны. Томонның үлкен жетістігі петербург ***Биржасын*** (1805—1810) жобалау болды. Биржа қойылған Васильевский аралы мүйісіне дұрыс шеңбер көрінісі берілді. Туындаған алаңның шеттері бойынша шамшырақ ретінде қызмет ететін, растралы бағандар орнатылды. Томон Биржа ғимаратын Невеға қаратып, Васильев аралы тілінің осі бойынша қойды. Осылайша, Неваға қарайтын барлық ғимараттарда тұтастық және көркем сурет сипаты бар.

А.Д. Захаров. Адмиралтейство. Санкт-Петер¬бург

— 1811) ***Адмиралтейство*** (1806 — 1823) ғимаратында қала құрылысы мәселелерінің күрделі кешенін сенімді және жай ғана шешті. Адмиралтейство ғи- мараты қаланың материктік бөлігінің үй-жайларымен бір қатарда орталық бөлігін алды, әйтсе де биіктігі бойын- ша Қысқыдан аласа. Адмиралтейство қасбетінің айшықталған көлденең ырғағы бас қасбеттің композициясының орта- лығын туындататын мұнараны тігінен қабылдауды күрделендіреді. Жалпы әсер тұтастығына үш жақтылық қағидасы- ның арқасында қол жеткізілді, оған ба- сты қасбеттің үйлестіру тәсілі бағынады және онымен тігінен де және көлденеңі- нен де ғимараттың барлық композици- ялық тораптары өзара қатынаста болады. ***Карл Иванович Росси*** (1777—1849) шығармашылығында ампир өзінің ке- меліне жетті. Сәулетшінің алғашқы ірі жұмысы ұлы князь ***Михайловский са- райы*** (1819— 1825), қазіргі кезде Мемле- кеттік Орыс мұражайы. Сарайдың бас қасбетінің осі бойынша ғимарат орта- лық магистральдан жақсы көрінуі үшін Нева даңғылына шығатын көше салынды.

Сарай жоспарында XVIII ғ. дәстүр- лі жекежай сызбасымен сарай салынды. Ғимараттың басты қасбеті орталық шо- шағында діңмаңдайшамен үш ризалитке дәстүрлі бөлінген. Ампирдің типті ерек- шелігі көлденеңінен бөлшектеу сызығы- ның айшықталған үздіксіздігі, қасбет- тің кеңінен созылуы және ортасында тесіп өтетін аркасы бар астыңғы қабат. Қасбеттің бай мүсіндік мәнерлі жапсыры- сымен биік салынған коринф ұстынтіз- бектері мерекелік көрініс жасайды. Әйнек төбелі, күмбезі сұрбейне жазбалармен, қабырғалары декора- тивті жапсырылып мәнерленген ерек- ше салтанатты және сәнді сарай ве- стибюлі негізгі белгілерде захаровтық Адмиралтействосы композициясы әсерін қалдырады. Интерьерлік бөлме бұй- ымдары реңкінде алтын жалатылған ақ және көгілдір түс үйлесімділігі үстем. Росси жобасы бойынша ***Басты штаб*** (1818—1829) ғимараты салынды. Қысқы са- райға тура, параллельді ғимараттың аса ірі доғасы дұрыс келбет бере отырып, Сарай алаңын көмкерді. Росси өз құрылысының ортасына үлкен арка орналастырды, оны

О. Р. Монферран. Исаакиевск соборы. Санкт-Петербург

екі аяқты күйме арбаға жегілген аттармен аяқтады. Сарай алаңына аркамен ашылатын келбет тамаша әсер қалдырады. Росси сонымен қатар ***Александрийск театры ғимаратының ансамблін жасады.*** Ол театр алдында үлкен алаң жобалады, Аполон екі аяқты күйме арбасымен аяқталған басты қасбетте коринфск лоджиясымен театр корпусына арналған тиімді фон алу үшін ғимараттарға периметрлі етіп салды. Французский сәулетші ***Огюст Ри- кард (Август Августович) Монферран*** (1786 — 1858) Петербургтегі Петр I құрметіне салынған ***Исаакиевск соборы*** жобасының авторы болды (1818 — 1858). Сәулетшінің ойы бойынша ең алдымен діңмаңдайшалардың монолитті бағандарын орнату және содан кейін ғана қабырғаларын тұрғызу шешілген болатын. Осы собордың орталық күмбезі ішінен үлкен аралықты шойын құрылымнан тұрады, сыртынан ол алтын жалатылған. Орталық күмбездің барабаны 24 гранитті бағандардан тұратын ұстынтізбектермен қоршалған. Собор 400-ге жуық мүсін, көркем сурет және мозаика шығармаларымен безендірілген. Көптеген шығармалар гальванопластикалардың көмегімен жасалды. Фронтондарда алып қола горельефтер еріксіз назар аудартады. Монферранға ***1812 ж. соғыстың құрметіне Сарай алаңына Триумфалды бағандар салу тапсырылды. Монолитті гранитті*** стилобатта періште мүсіні салынған қол цилиндрмен және жартылай шармен шаршы капительмен аяқталған гранитті баған орнатылды (оның жүзіне Александр I белгілері берілді). Ескерткіштің салтанатты ашылуы 1834 ж. болды.

Мәскеу сәулеті

Мәскеудің сәулет кейпі помещик меншігіндегі жер иелігі тәрізді қалада тұрып үйреніп қалған, мәскеу ақсүйектерінің талғамын бейнеледі. Наполеон басқыншылығы кезінде 1812 ж. өртте қала құрылысының жартысынан артығы жойылды, содан кейін қарқынды құрылыс жүргізілді. Осылайша, Мәскеу классицизмнің шығысында тарихи қала құрылымына тұрақты құрылыс қағидаларын енгізуде, бұрын мүмкін болмаған, едәуір радикалды еркін алаңға айналды. Қала құрылысының бас жоспары өндірілді. Бірқатар жаңа алаңдар және магистральдар пайда болды, қала құрылысы учаскелеріне дұрыс конфигурациялар берілді. Мәскеу қала құрылысының жетекші рөлі ***Осип Иванович Бовеге*** (1784—1834) тиесілі болды. Оның жобасы бойынша 1814 ж. Қызыл алаң қайта салынды. Кремль қабырғаларына қарама-қарсы Сауда қатарларындағы ескі ғимарат жаңа сәулет кейпін алды – екі еселенген бағандарда тесіп өтетін аркадалар дорикалық антаблементпен тартылған, композицияның бұрыштары мен орталығы діңмаңдайшамен павильондармен ресімделеді. Жерге жақын, жерге керіліп жайылған тәрізді көлденеңінен тартылған ғимарат Кремль мұнараларына биік акцентпен көркем контраст берді. Орталық павильонның тегіс күмбезі казак Сенатының Кремль қабырғасында көтерілген күмбезбен үндесті – осылайша алаңның алып кеңістігінің композициялық осьі көзше тіркелді. Осы осьте Сауда қатарларының орталық діңмаңдайшасының алдында И.П. Мартостың жұмысы К.Мининге және Д.Пожарскийге ескерткіш қойылды. 1816 ж. Бове Театр алаңының классицистік ***ансамблінің жоспарын құрды.*** Тік бұрышты жоспардағы алаң астыңғы қабатта аркадамен біріктірілген ғимараттың айналасын қоршады. Мәскеу сәулетінің типті белгісі қала орталығы салтанатты алаңдарының бірінде жеке үйлер салынғандығымен берілді, бұл петербургте мүмкін болған жоқ. Театр алаңының тартылған тікбұрышы Охотный қатарға – орталық көшелердің біріне перпендекулярлы бағдарланған. Мұнда қала магистралына петербургтегі Александр театрының ансамблі тәрізді алаң емес, керісінше көше алаңға қосылған. Орталық көшеден мұндай айрықша оқшаулау алаңға тұйық сипат береді, бұл да Мәскеу ерекшелігіне тән екендігін атап өткен жөн. Театр аумағындағы ансамбль құрылысы композициядағы классицизм қағидаларын көне орыс сәулетінің қағидаларымен біріктірді. Үлкен театр-

дың қатал нысандары осы ансамбльде басты рөлге есептелді. Үлкен театр ғимараты көпке дейін Мәскеудегі ең үлкен ғимарат болды. Аполлонның екі аяқты күйме арбасымен аяқталған бас қасбеттің діңмаңдайшасымен үлкен театр Кремль мұнарасы салынған Қытай қалалық қабырғасының қарама-қарсы жағымен тұйықталатын алаңға айналды. О.И. Бовемен қатар және жиі онымен бірге ұзақ уақыт бойы жұмыс істеген ***Доменико Жилярди*** (1788 — 1845) — мәскеу ампирінің ірі шебері. Жилярдидің едәуір маңызды жұмыстарының қатарына М.Казаков XVIII ғ. салған 1812 ж. өрттен кейін қираған Мәскеу университетінің (1817 – 1819) ғимаратын қалпына келтіруі және жаңа сәулет шешімін табуы. Бовенің Александр бағын бөлу және жаңа Манежді алаң салу жобасы бойынша жүргізілген жұмыстарға байланысты университеттің ескі ғимаратының қызметі өзгерді: оған енді сәулет ансамблінде жетекші рөл тән болды. Жилярдидің осындай нысандарды ірілетуге бағытталған сәулет тәсілдері арақашықтықты жеңуге мүмкіндік берді. Жилярди қабырғаны тегіс қылады, ионикалық ұстынтізбекті қуатты дорикалықпен алмастырады, бір мезгілде бағандар санын ұлғайтады, күмбезді биіктетеді, фронтонды аттикпен жабады. Жандандыра отырып, осылайша, пластикалық контрасттар және жарық көлеңке рельефтер, басты ырғақты акценттерді қысқарта отырып және ірілете отырып, Жилярди ғажап бейне жасады. Бұл сәулет патетикасы петербургтың ампиріне жақын Мәскеудегі жалғыз ғимарат екендігін атап өтпей кетуге болмайды. Көше құрылысының тура фронтын сақтау барысында ғимараттың жалғыз болуы Мәскеу сәулетіне тән. Осы арқылы Никитск бульварында П.М. Лунин үйінің (қазіргі кезде – Шығыс халықтары өнері мұражайы) құрылысында Жилярди қолданған композицияның айрықша типі ұсынылды. Ғимаратқа қасбетімен көше желісіне шығатын, тартылған тік бұрыш нысаны берілді, сондықтан оның негізгі массиві учаскенің тереңдігінде жатыр және осылайша көшеден ажыратылған. Мәскеудің ампир құрылысының тағы бір ерекше айырмашылығы – батыл композиция ассиметриясы, көркемдік. Жилярди жобалаған Усачев жекежайының бір ғимаратында әр түрлі қасбеттің болуы мысал бола алады.

Мүсін

XIX ғ. бірінші жартысында орыс мүсінінің, әсіресе оның монументалды нысандары байқалды. Монументалдылыққа ұмтылу Ресейдің бірқатар әлемдік державалар қатарына шығуын сүйемелдеген қоғамдық-патриоттық құлшыныспен шарттасқан. Орыс мүсіні Суретшілер академиясымен тығыз байланыста болды. Оның аса құнды сапасы сәулетпен органикалық бірігуі болып табылады. Шеберлер арасында Ф.Ф. Щедрин ерекшеленеді, ол өз шығармаларында батыр тақырыбын бере отырып, Адмиралтействоға, И.П. Мартосқа және Ф.П. Толстойға арнап орындаған кариатид – монументалды мүсін тобының авторы. Олардың шығармашылығында жоғары классицизмнің қалыптасу белгілері бар. Енді сұлба айрықша көрсетілген. ***Иван Петрович Мартос*** (1752 — 1835) академиялық білім алды. Ол дөңгелек мүсін техникасында ескерткіштер және құлпытастар жасады (С.С.Волконская, М.П.Собакина, Е.С.Куракина және т.б.). Шебердің шығармашылығындағы ең жемісті кезең — XIX ғ. бірінші тоқсаны. Осы кезеңге оның едәуір маңызды шығармалары жатқызылады: Петербургтегі Казань соборы діңмаңдайшаасындағы «Шөлде Моисейдің су кешуі» рельефі, Архангельскіде М.В. Ломоносовқа ескерткіш. Мартостың едәуір маңызды жұмысы — Нижний Новгородтан топ басшысы земстволық ***Кузьма Минин Мининге*** және 1611 — 1612 жж. поляк басқыншыларына қарсы халық жасағын басқарған және Мәскеуден басқыншыларды қуған князь ***Дмитрий Михайлович Пожарскийге*** ескерткіш. Қызыл алаңға орнатылған ескерткіш екі жағынан қола барельефтермен тік бұрышты нысанда қатал гранит тұғырына орналастырылған топтан тұрады.

Кузьма Минин, қолымен Мәскеуді көрсете отырып және Отанды құтқаруға шақыра отырып, Пожарскийге әскери қылыш ұсынады. Қолын қалқанға тірей отырып, Пожарский алған жарақаттарынан кейін демалып отырған өзінің ложасынан тұрады. Мартос басты тұлға ретінде князь Пожарскийді емес, Кузьма Мининді орыс халқының өкілі ретінде көрсетті. Мүсінші орыс көйлегін және шалбарын киген Мининнің берік мүсінін жеткілікті айқын көрсетті. Пожарскийдің көне орыс жетістіктері мұқият және анық суреттелді: шошақ төбелі дулыға және Спас бейнесімен қалқан. Өзінің шығармаларында Мартос шеңберлі шолуға есептелген, монументалды топта тұрған және отырған мүсіндерді біріктіру күрделі міндетін тамаша шешті. Ескерткіш Кремльге қарама-қарсы, Сауда қатарларына жақын, ашық алаңда орнатылды (қазіргі кезде ол Василий Блаженный ғибадатханасына жақын жылжытылды). Композицияда артық ешнәрсе жоқ. Жалпыланған мүсіндік нысанда, жоғарылатылған батыл рух – мұның барлығы патриоттық мазмұнды іске асыруға және халықтың ерлігі мен қаһарманды-ғын мәңгі есте сақтауға бағытталды.

И. П. Мартос. К. Мининге және Д. Пожарскийге ескерткіш. Мәскеу

Мүсіншінің осы шығармасымен жұмысында орыс өнеріне тән демократизация және реалистік бастаудың нығаю процесі берілді. Дарыны, кәсіптік шеберлігі, шығармашылық диапазонының жанжақтылығы бойынша Мартос мүсіндеуде жоғары классицизмөкілі болып табылады.

Федор Петрович Толстой (1783 — 1873), атақты дворян, өз өмірін өнерге арнаған. Оның қызметі көп қырлы. Толстой ғажап суретші, нақышшы болды. Оның гүлдер және жемістер акварельді суреттері, сонымен қатар қара қағаздан жасалған сұлбалары кең танымал. Толстой өзін медальерлік істе соңғы борокко көнерген дәстүрлерінен бас тарта отырып, мүсінде жаңашыл ретінде көрсетті. Ол уақыт рухына сәйкес келетін классицизм стилінде медальдар жасады. Толстой қоғамдық революция қозғалысына белсенді қатысты, декабристерге жақын болды. 1812 ж. Отан соғысы жағдайларына арналған медальендар сериясымен және 1813 — 1814 жж., әскери әрекеттермен мүсінші 20 жылдан артық жұмыс жасады. Гипсте, фарфорда, қолада, шойында жасаған түпнұсқалары кең таралды және көптеген мұражайларда тұр. Мүсінші ретінде Толстой кеуде мүсіндерімен, мүсіндермен және монументалды рельефтермен жұмыс жасады.

Сурет өнері

XIX ғасырдың басында көркем суретте ұлттық көтерілу дәуірінің романтикалық идеалы іске асырылды. Классицизмнің қатал, артқа шегінуге жол бермейтін қағидаларын қабыл алмай, суретші қоршаған ортаның көп түрлілігін және әсемдігін ашты. Бұл портрет пен пейзажға ғана емес, сонымен қатар тұрмыстық картинаға да әсер етті. Бірінші болу классицизмнің соңғы тірегі тарихи жанрда да болды, алайда мұнда да романтикалық идеялар мен тақырыптар ендеді. С.Ф. Щедрин, Ф.Я. Алексеев тәрізді ұлы шеберлер, классикалық және романтикалық мектептердің өкілдері бола отырып, Ф.Я. Алексеев тәрізді туған өлке табиғатын жазғанына немесе С.Ф. Щедрин тәрізді сол кездегі дәуірде міндетті италиялық жағажайлар мен жүзімдіктерді бейнелегендігіне қарамастан пейзажды лирикалық қабылдауға әуестенді. Суретшілер В.А. Тропинин, А.Г. Венецианов, Г.В. Сорока және олардың ізбасар-

лары XIX ғ. сурет өнеріне үшінші сословие өкілдері – қолөнершілер, шаруалар және солдаттар бейнелерін енгізді. Олардың үлгілерінің желге қақталған жүздері адамгершілікке және салауатты табиғи сұлулыққа толы. Олардан әлеуметтік мәнге ие П.А. Федотов типаждарына тура жол. Ресейдің XIX ғ. ірі көркем суретшісі К.П. Брюллов орыс өнерінің көп жағына ықпал етті. Ол бейнені романтикалық сезімге, нақты әлемнің түс байлығына толтыра отырып, классицизм қағидаларының дамымай қалуын жеңді. А.А. Иванов - «Христостың халыққа көрінуі» картинасының авторы ретінде танымал. XIX ғ. бірінші жартысындағы орыс суретшілері олардың шығармаларын еуропа өнерінің үздік бейнелерімен қатар қойып, шеберліктің жоғарғы деңгейіне қол жеткізді. Ақын, туындыгер бейнесі романтикалық бағыттағы суретшілерді ерекше қызықтырды. 1816 ж. Кипренский ***Василий Андреевич Жуковскийдің портретін*** (1783—1852) жасады. Ақынның ойлы жүзі, руинамен, долы теңізбен және бұлтты аспанмен айқын емес пейзаж аясындағы реңкті жарық оның шығармашылығының романтикалық сипатын бөліп көрсетеді. Кипренскийдің әйел бейнелерінде қарапайым әсемдікпен үлкен тереңдік бар (Д.Н. Хвостова, Е.С.Авдулина, көкнәр гүлдестесімен қыз және т.б.). ***Е.С. Авдулина портретінің*** композициясы көбінесе Леонардо да Винчидің «Джокондуын» еске салады: әйел терезе аясында қараңғы бөлмеде отыр, оның артынан пейзаж ашылады, Джокондадағыдай оның да қолдары қосылған. Кипренский пейзажы — барлық бөлшектерде жазылған ландшафт емес және нақты бір қаланың бейнесі емес, анық емес, романтикалық түр. Кейіпкер бейнесі гүлмен салыстырылған. Көрерменнің назарынан тыс назар қол үзушілік көрінісін береді. Костюмнің бөлшектері – сары бедерлі парсы шалысы, інжу алқы, ою-өрнекті чепец асқан шеберлікпен бейнеленген (Хвостова портретіндегідей). Петербургте суретші көптеген портреттер жазды, оның ішінде ***А.С. Пушкин портреті*** (1827). Ақынның кеудесіне айқастырылған қолдары, иығына ілген плащының қырлары – мұның барлығы қоршаған ортадан ажыратылған және ойға шомған романтикалық кейіпкердің өзіне тән белгілері. Пушкин көздерінің тірі көзқарасы шабыттандырады және ойды шоғырландырады. Ақын өзінің ішкі дауысын тыңдағандай болып көрінеді: «...минут — және өлең еркін ағылады». Пушкин шығармашылық сәтінің ең бақытты, ең жарқын сәтінде көрсетілген. ***Сильвестр Феодосиевич Щедрин*** (1791 — 1830) суретшілер арасында өсті, академиялық білім алды. Пейзажшы болды, табиғаттан көп түрлі және өзгермелі тірі әсер қалдыруға тырысты. 1818 ж. Щедрин екінші отаны болған Италияға барды. Мұнда суретшінің сүйікті жанры нақты орынмен, өзіне тән типтерімен пейзаж болды. Міне бір балықшы қайықпен жүзіп келеді, екіншісі ауларын кептіріп отыр, біреу себет көтеріп келеді, көбі жай ғана демалып отыр. Щедриннің сүйікті үлгілері кедейлер мен үйсіздер болды: олар тапсырыс берушілер айрықша бағалаған жергілікті реңкті жақсы беруге мүмкіндік берді. Римнің және оның айналасындағылардың көптеген түрлерінде шебер натураның ықпалымен сол кезде жалпы қабылданған қоңыр жылы реңктен бас тартты және суық дөрекі және күміс реңктерде жазатын болды. Оңтүстік италия жазы «Теңіз жағасындағы террасалар» циклында тұнып тұр. Щедрин әр түрлі кезеңдегі тамаша жайлы, күн шуағына және жүзім шағына бөленген террасаларды әр түрлі кейіпкерлердің өмірі мен адамгершіліктерін бақылай отырып бейнеледі: дін қызметкерлері және монахтар, кедейлер мен ер балалар. Табиғат бірлігі және онда тұрған адамдар Щедрин шығармаларында аса та- биғи, суретші оларды бір уақытта жазған- дай әсер қалдырады. Алайда жазда ол әдетте натурамен пейзаждарды салды, ал қыста оларға адамдарды «орналастырды». Суретші өмірінің соңғы жылдары ай немесе алау жарығымен жарық беріліп тұрған түн пейзаждарын жазды. «Айлы түндегі неаполитандық балықшылар» ***Позилиппо келбеті»*** (1820-шы жж. соңы) картинасында алаудың жарқын оты алғашқы жоспарда теңіз бетіндегі ай жолағының суық күміс жарығымен үйлеседі. Щедрин XIX ғ.ортасында және екінші жартысында орыс көркем суретінде аса танымал болған осындай ғажап түс әсерін алғашқылардың бірі болып ашты. Щедрин шығармашылығы француз импрессиони-

стерінің жаңалығын болжап блді. Василий Андреевич Тропинин (1776—1857) — ірі орыс портретшісі. Тұрмыстық жанрды дамытуда оның маңызы зор. Тропинин қоршаған өмір бейнесін тікелей беру жолдарын іздеген, сентименталды-романтикалық бағыттағы суретшілер қатарына жатады. Осы көркем суретшінің полотносы жылы бояулар мен жұмсақ жарықты таратады. Ертеректегі Тропининнің үздік шығармаларының бірі ***«Суретші баласының портреті».*** Шаштары жалбыраған ұқыпсыз киінген баланың ойлы бейнесі ғажап. Алтын-жосалы, қызғылт-қоңыр реңктердің жылы гаммасы, корпустық және мөлдірлетілген хат үйлесімі XVIII ғ. сурет өнерін еске салады. Алайда натураны қабылдау шырақтығы Тропинин өнеріндегі реалистік бастау күші туралы куәландырады. 1820-шы жылдары Тропинин жан- рлық картинаның айрықша түрін жа- сайды – әдеттегі ісімен айналысқан адамның белдік бейнесі. Мүсін, ереже ретінде, бейтарап фонда ірі жоспарда бейнеленген. Бейне портреттік ұқсастықтарды сақтайды, алайда бастысы тұрмыстық жанрға тән белгілерді әлеуметтік типтеу болып табылады. Суретші замандастарының портреттерін жазды: құдай және шаруа, ғалымдар мен шеберлер, жазушылар мен суретшілер және т.б.

В. А. Тропинин. Суретші баласының портреті

Тропинин қарапайым адамдардың тамаша бейнелерін жасады («Жіп иіруші әйел», «Шілтер тоқитын әйел»). Суретші көрерменді өзінің үлгісінің ажарлылығымен, натураныңтабиғижаратылысы жарқырап тұрған, оның ұяңдығымен баурап алуға тырысты. Ол шаш үлгісін, костюмін және аксессуарларын дәл берді. Шебер 1840-шы жылдары өте та- нымал болды. Жеңіл еркін мәнерде ***«А.С. Пушкин портреті» жазылды,*** онда ақын қарапайым, үй киімінде ұсынылды. Ақынның жүзі қобалжулы.

«Политрамен автопортрет» анық және объективті, мұнда суретші өзін Кремльге қарайтын терезе аясында бейнеледі. Суретшіні кенептің үндес шешімі қызықтырды. Портрет жылы кешкі жарықта жазылды, реңк жылы және суық түс реңктерінің үйлесімінде құрылды. Кипренскийге ұқсас, Тропинин портреттерінде сословиелік мәніне тәуелді емес жан байлығын және адами тұлға құндылығын ашады. Алексей Гаврилович Венецианов (1780— 1847) өз полотносында орыс табиғатын, қарапайым адамдарды, шаруа еңбегін және өмірлерін бейнеледі.

«Гумно» картинасы (1823) (цв. вкл. қараңыз) натурадан жазылды. Венецианов гумноны жұмыс істейтіндермен және демалып жатқандармен, аттармен, арбалармен, жер өңдеуге арналған құралдармен бейнеледі. Күн жарығы үй-жайға бірден үш жақтан түседі: кенептің алдыңғы жағындағы саңылаудан, сол жағындағы қақпадан және артқы жақтан. Венецианов жабдықты барынша анық бейнелеу үшін, гумна қабырғасын кесіп тастауды бұйырды. Топтар және жеке тұрған шаруалар мүсіндері көрерменнің назарын біртіндеп картинаның тереңдігіне әкетеді. Бұдан әрі Венецианов «шаруа» полотносының тұтас сериясын жасады. Суретші сұлбаларсыз және алдын ала суретсіз бірден кенепке натурамен немесе еске түсіру бойынша жазды. Табиғилық және қарапайымдылық оның картиналарын академиялық жұмыстардан бірден ерекшелендіріп тұрды. Сутартқыш-бала өзен жағасында тұр. Оның артында отандық көркем сурет тарихында алғашқылар-

дың бірі типті орыс пейзажы ***(«Ұйықтап жатқан сутартқыш***», 1823 — 1824). Сарафан киген маңғаз әйел қолына аттың жүгенін ұстап еденмен жүріп келеді. Оның назары еден шетінде отырған балада ***(«Егістікте. Көктем***», 1820-шы жылдардың бірінші жартысы). Нан пісті, және оны орақшы әйелдер жинап жатыр. Биік тұғырда көрерменге жартылай қарап отырған шаруа әйелі сәбиін емізіп отыр («Орақта***. Жаз»,*** 1820-шы жылдардың ортасы). Венециандық шаруа әйелдерінің сұлулығы, маңғаздығы және поэтикалығы жалпылама сипатқа ие. Осы картиналарда орыс пейзажы үлкен рөл атқарады: алтын және жасыл егістіктер, биік таза аспан, күңгірт шырша орманы және т.б. XIX ғ. бірінші үштігіндегі көркем суретте шаруа портреттерінің едәуір маңыздысы – бұл венециандық «Захарка», «Бұзаумен қыз», «Шаруаның басы», «Кекіремен шаруа әйелі». Осы шығармалардағы үлгі сипаттамасының табиғилығы, портреттілігі дәуірді маңызды реалистік жеңулердің бірі болып табылады. ***Карл Павлович Брюллов*** (1799 — 1852) дәуірдің ірі көркем суретшісі болды. Ол академиялық көркем суретте үстем болған классицизм және жаңа романтикалық ағым арасында біреуден ілгері болды. Оның бірқатар жұмыстарында реалистік дүнеиені сезіну іздері сезіледі. Брюллов тұлпарда отырған әйгілі «Салт атты» картинасын жазды (1832). Сыпайы тәрбиеленуші графиня Самойлова Джованин Паччиниді суретші лауазымды тұлға ретінде бейнеледі. Салт атты әйелдің әсемдігі мен ептілігіне оның таңқалысын көрермендермен бөлісуге шақыра отырып, кішкентай қарындасы Амалия тәнті болады. Дәстүрлі портреттерден ерекшелігі мұнда кейіпкерлер қозғалыста беріледі. Картинаның жергілікті түстердің үйлесімділігіне құрылған жалпылама реңкі бұдан әрі Брюллов көркем суретінде басым болды. К.П. Брюлловтың танымал монументалды картинасы ***«Помпейдің соңғы күні»*** ұлттық жетістік болып табылады. Суретшінің тамаша көркем сурет шеберлігін ғана тәнті етіп қоймайды, сонымен қатар ол өзінің картиналарында көркем суреттің бұдан әрі жолын таба отырып, романтикалық қобалжушылықпен қатаң академиялық өнер қағидаларын біріктірді. К.П. Брюллов қираған үйінділер мен ескерткіштерді зерттеу үшін, өз полотносында жағдайды дәл сипаттау үшін Помпейлер және Геркуланума қазбаларына барды. Ол қаладағы вулканның атқылауынан өлген трагедияны, адамның табиғаттың сұрапыл күшімен бетпе-бет келуін суреттеді. Буырқана соққан апатпен бетпе-бет келгенде адамдар өздерін әр түрлі ұстайды: біреулері тағдырға амалсыздан мойынсұнады, екіншілері махаббат пен батылдықты, ашкөздік пен сатқындықты көрсете отырып, өздерін құтқаруға талпынады. Адамдардың тұрған тұрыстары, ишараттары, жүздері, әрекеттері қорқыныш, үмітсіздік, батылдық әсер береді. Пампейлер тобында суретші қылқалам және бояулар жәшігін әкетіп бара жатқан өзін бейнеледі. Осы картинаның композициясы ақшыл және күңгірт дақтардың, әр түрлі контрасттардың ырғағына құрылды. Картина Римде жазылды және Еуропаның көптеген астаналары бойынша триумфалды сапар шекті. Осылайша орыс академиялық мектебін Батыста толық мойындады.

Принес ты мирные трофеи
С собой в отеческую сень,
И стал «Последний день Помпеи»
Для русской кисти первый день.
(Е. Баратынский)

Петербургке оралған Брюллов портрет жанрында көп жұмыс жасады. ***Танымал аксүйек сұлуы тәрбиеленушісі Амацилиямен Ю.П. Самойлованың портреті*** — типті салтанатты портрет. Әйелдің топтың үстінен көрінген тәкаппар мүсіні, шешілген бетперде қоғамға тасталған шақыру ретінде қабылданады. Картинаның жергілікті түстерінің үйлесімділігі ғажап. Брюллов маталар фактурасын тамаша береді. Ғажап мүсіннің фоны ретінде карнавал тобынан бөліп тұрған қызыл шымылдық қызмет етеді. Брюллов жай ғана балды бейнелеп қана қойған жоқ, өзі ай-

тқандай «өмір маскарадын» бейнеледі. Суретші шеберлігі шыңдарының бірі «***Автопортрет***» (1848) болып табылады. Онда науқас және аса шаршаған адам бейнеленген. Оның басы қызыл жастықта тыншып жатыр. Бұл түс реңктік доминантты құрады. Жүдеген жүзінде дене азабына қарағанда адамгершілік азабы анық берілген. Суретшінің зейінді, барлығын түсінетін көзқарасы көрерменге бағытталған. Жіңішке жүйке қолы креслоның қол тіреуішінен шаршаңқы түсіп тұр (Брюллов портреттеріндегі қолдар әрқашан өте анық). «Автопортрет» бір сеанста жасалған және этюдтің барлық басымдылығын – ашықтығын және өміршеңдігін сақтаған. Қылқалам қозғалысын шолуға және жұмыстың ретін елестетуге болады. Портрет суретшінің қандай ғажап шығармашылық энергияға ие болғандығын куәландырады. ***Александр Андреевич Иванов*** (1806—1858)—өздәуірініңғажапкөркемсуретшісі.

Орыс көркем суретін дамытуда бірқатар кезеңді білдіретін, А.Ивановтың ең үлкен полотносы — ***«Христостың халыққа көрінуі»*** — інжілдік сюжетті картина. Суретші онымен 20 жылдан артық жұмыс істеді. Суретшінің сөзсіз басты шығармасы болған бұл картинада таңғажайып қана емес, сонымен қатар діни қайта өзгеру, адамзаттың адамгершілік жаңаруы да бар. Дөңнің ылдиынан көрінген Христос Иордан өзенінің аңғарына бара жатыр, онда Иоанн Креститель әлемде орнаған зұлымдық пен әділетсіздікті әшкерелейді. Христостың мүсіні Иоанның жақ- сылық пен әділеттілік жеңісін білдіретін сөздердің ақиқаттылығын растау үшін қызмет етеді. Картинаның орталық мүсіні - өзінің рухани еркіндігін сезген тым жүдеу құл. Иоанның сол жағында Христостың артынан жүретін болашақтағы апостолдар тобы бар. Оң жағында – жағымпаздар және догма үшін шындықты жоққа шығаратын кітапқұмарлар. Суретші әр түрлі жастағы және қоғамдық жағдайдағы адамдарды көрсетеді. Көптеген дайындық этюдтарында картинаға Иванов жаңашыл ретінде қарайды. Ол табиғат сарынын картинаның құрылымымен шарттасқан жеке тақырыптар бойынша әзірледі (алдыңғы жоспардағы ағаштар, жер, тас, су,

А. А. Иванов. Христостың халыққа көрінуі

артқы жақтағы ағаштар, таулар, аспан). 1840-шы жылдарда Иванов библи- ялық сюжеттерге жазбалар циклын ойластырды. Акварельмен орындалған сұлбалардың қоюлығы және түрлілігі тәнті етеді. Олар шын мәнінде шабыттандырады және көрермендерді бейнелерінің қуаттылығымен таң қалдырады («Три странника возвещают Аврааму о рождении Исаака», «Сбор манны в пустыне», «Шествие пророков», «Проповедь в ґибадатханае», «Женщины и знавшие Христа смотрят издали на распятие» және т.б.). Жазбалардыңсұлбаларыныңқабырғада іске асырылмағандығына қарамастан, олар осы саладағы XIX ғ. орыс суретшілері жасаған барлығынан асып түседі.

Павел Андреевич Федотов (1815 — 1852) — тұрмыстық сатиралық картиналардың негізін қалаушы. Суретшінің туғаннан бастап өлгенге дейін кедейлік соңынан қалмады, сондықтан ауыр тиетін, сәулесіз кедейлік тақырыбы – оның шығармашылығындағы негізгі тақырыптардың бірі.

«Жаңа кавалер» (1846) картинасында кейіпкер өзінің ала халатына орден крест тағып алып, маңғаз тұрыста тығыз ыбырсыған бөлменің ортасында тұр, ал аспаз әйел оның жыртылған етігін көрсетіп күліп тұр. Федотов салған күлдіргі жағдай үлкен жалпылама мәнге ие. Осы картинасында Федотов өзін майлы көркем суретте байқап көрді. Түсті енгізе отырып, ол оларды үйлесімді түстік композицияға біріктірудің орнына, жекелеген заттарды бояды. «Жаңа кавалер» — бұл адами үмітсіздік, асқақтықжәнеұятсыздықапогеясы.

«Майордың құда түсуі» (1848) есеппен үйлену – кең таралған сюжеттен құралған водевиль көрінісін еске салады. Аса жас емес, мүлде жеңілген майор, дворянмен туыстасуға ниетті, көпес жанұясынан қызға үйлену арқылы өз жағдайын түзетуді шешті. Күйеу жігіттің көптен күткен пайда болуы әбіргерге салады. Үй иесі, орнықты көпес, асыға түймесін салып жатып, күйеу баланы мақтаған жеңгетайға күле қарап тұр. Қолына табақ ұстаған аспаз әйел бір орында тұрып қалды, оның артында үйдегілер сыбырласып тұр. Қалыңдық ұялып жерге кіріп кететіндей болып тұр, ал анасы оның сәнді көйлегінің етегінен тартып тұр. Майор

П. А. Федотов. Майордың құда түсуі

алдыңғы жақта тұр және көрермендерге ғана көрінеді. Ол маңғаз, қарынын тартып тұр және өзін айбарлы кавалер ретінде көрсету үшін мұртын бұрап тұр. Реңктегі екі түс дағы шешуші рөл атқарады: күрделі фонда ерекшеленетін қалыңдықтың боз-қызғылт көйлегі және офицердің қара сұлбасы жақсы көрінетін ақшыл-жасыл алдыңғы қабырға. «Майордың құда түсуі» картинасы үшін Сурет академиясы Федотовқа академик атағын берді. Суретшінің келесі жұмысы — ***«Ақсүйектің таңғы асы»*** (1849—1850). Кедей, алайда өзінің беделін жоғалтқысы келмейтін жас бала өзінің жартымсыз таңғы асын ішейін деп жатқан кезде күтпеген қонақтың аңдаусызда үстінен түсуі. Ол қара нанның бөлігін кітапқа тығады. Оның тұрған тұрысы мен жүзі қорқыныш пен ыңғайсыздыққа толы. Картина қою реңкте жазылды. Федотовтың шығармашылығында жаңа кезең ***«Жесір әйел»*** (1851 — 1852) картинасының нұсқасынан басталды. Бұл азап шеккен әйелдің ұмытылмас бейнесі: оның бұрынғы өмірі түбегейлі жойылды, кедейлік пен аштық оның әлі де туылмаған баласына қауіп төндіреді. Тұрған тұрысы мен жүзі тағдыр алдындағы амалсыздықты білдіреді: көздері жасқа толы, қолдары амалсыз түсірілген. Осы картинаның идеясы әлеуметтік өткір.

«Анкор, тағы да анкор!» (1851 — 1852) картинасының кейіпкері — офицер, шалғай шет аймақта қызметші. Ол сәкіде жатыр және шылым шегуге арналған шылым түтігі арқылы оны секіреуге мәжбүрлей отырып, итпен ойнап жатыр. Және бұл маңызсыз іс, және жарымжан үй-жайдың барлық жағдайы өзінің бір сарынды күндерін немен толтыратынын білмейтін адамға зерігу сезімін ұялатады. Шаммен жарық түсірілген қызыл дастарханның түс реңкі және терезеден көрінетін суық қысқы пейзаж сағыныш пен амалсыздықты күйшейтеді. Қартинаның атауында бір сөз қайталана береді ***(encore*** французша «таңы» дегенді білдіреді). Терең сағыныш пен өмірдің тұңғиықтығын осындай күшпен көрсететін басқа шығарма табу қиын. Федотовтың «***Ойыншылар***» (1852) соңғы картинасы — сол кездегі сирек топтық портрет үлгісі. Карта ойыны жұмбақ драмалық жағдайға айналады. Бөлме шамдармен жарықтандырылған, сондықтан айналада қаһарлы көлеңкелер жарқырайды. Ойын аяқталды, және үш ойыншы ұзақ отырғаннан кейін денелерін жазып орындарынан тұрды. Жеңілген, орнында абдырып қалған Федотовқа ұқсайды. Федотов картиналары көркем суреттегі сыни реализмнің бірінші және аса жарқын көрінісі болды.

Сұрақтар мен тапсырмалар

1. А.Н. Воронихиннің, А.Д. Захаровтың, Ж. Тома де Томонның, О.И. Бовтің, К.И. Россидің үздік ғимараттары үлгісінде XIX ғ. бірінші жартысындағы сәулетті сипаттаңыз.
2. И.П. Мартостың шығармашылығы туралы айтып беріңіз.
3. Ф.П. Толстой медальерлік өнерде қандай дәстүрлерді дамытты?
4. XIX ғ. бірінші жартысында көркем суретте романтизм қалай көрінді?
5. В.А. Тропининнің үздік портреттері туралы айтып беріңіз.
6. Неліктен А.Г. Венециановты тұрмыстық жанрдың негізін салушы деп атайды? Мысалдар келтіріңіз.
7. К.П. Брюлловтың шығармашылығы туралы айтып беріңіз.
8. А.А. Иванов шығармашылығының ерекшелігі қандай?
9. П.А. Федотов жұмыстарында қандай әшкерелеуші-сатириктікжәнеромантикалық белгілерді көруге болады?

Рефераттардың тақырыптары

- XIX ғ. бірінші жартысындағы монументалды пластика
- XIX ғ. бірінші жартысындағы орыс көркем суретшілері
- В. Тропинин көркем суретіндегі портрет.
- А. Г. Венецианов және оның мектебі.
- К.П. Брюлловтың портреттік сурет өнері.
- А.А. Иванов шығармашылығындағы библиялық сюжет.

XIX ғ. екінші жартысындағы Ресей өнері.

XIX ғ. екінші жартысында тарихи және жанрлық көркем суретте сыни реализмнің көптеген ерекшеліктері туындады. Тұрмыстық жанр дамуын жалғастырды. Орыс өнерінде Көшпелі көркем көрме серіктестігі үлкен рөл атқарды, оның жарғысында көрмелердің шет аймақ тұрғындарын орыс өнерімен таныстыруға, сонымен қатар қоғамда өнерге деген сүйіспеншілікті оятуға көмектесуі тиіс деп жазылған. Серіктестіктің негізін қалаушылар Н.Н. Ге, В.Г. Перов, И.Н. Крамской, Г.Г. Мясоедов және т.б. болды. Серіктестіктің басты көркем қағидасы реализм немесе көшпелілер айтқандай «өмір шындығы» болды. Олар үшін орыс өмірінің және орыс өнерінің ұлттық ерекшелігін беру маңызды болды. Ұлттық ерекшелік мәселелері аспектілерінің бірі орыс мінезіне немесе типіне қол жеткізу. Типтікке ұмтылыс И.Н. Крамскойдың «Өзекпен шаруа», Н.А. Ярошенконың «Пеш жағушы», Н.А. Касаткиннің «Шахтер қыз» және т.б. тәрізді жұмыстарда айқын. Көшпелілер шығармашылығында пейзаж айрықша орын алды. Суретшілер А.К. Саврасов, И.И. Шишкин, А.И. Куинджи, Ф.А. Васильев орыс табиғатының әсемдігін және қуатын бейнеледі. Д. Поленов тарихи тақырыптардағы полотнолардың авторы және пейзажшы ретінде танымал болды. Көшпелілердің шығармашылығында тұрмыстық жанр әр түрлі берілді: «хор сахналарынан» - көп мүсінді шерулер, көңіл көтерулер, неке қию салтанаттары (И.Е. Репин «Курс геберниясындағы крест қадам», В.М. Максимов «Шаруа үйлену тойына колдунның келуі») әрекет етуші тұлғалардың кішігірім санымен әңгіме-картиналар (Н.В. Неврев «Қарау»). Көшпелілердің тарихи сурет өнері негізінен И.Е. Репиннің және В.И. Суриковтың атымен байланысты. Көркем сында көшпелілер идеяларын берушілер В.В. Стасов және И.Н. Крамской болды.

Сәулет

XIX ғ. екінші жартысы сәулетте ***эклектизмнің (историзмнің) үстем болып тұрған кезі.*** Сәулетшілер әр түрлі стильдер элементтерін ала және араластыра отырып, келесі кезең стилінде ғимараттарды жобалай отырып, шабыт алу көзі ретінде иеленіп көрді. Қалалардың кейпі сол кезде қарқынды өзгерді. Табыс үйлер жекежайларды, театрларды, мұражайларды, банктерді, пассаждарды (әмбебап дүкендерді) және вокзалдарды ығыстыра отырып, орталық көшелерді алды, және ғибадатханалармен және сарайлармен өлшемі және безендіру қоюлығымен бәсекелесті. Сәйкесінше, жарқын сәулет шешімдері қажет болды. XIX ғ. екінші жартысындағы ғимараттар көне орыс сәулетіне, халықтың тігу өнерінен алынған ою-өрнектерге немесе ағашта таста ою-өрнектерге толы элементтерді құрады. «Жаңа орыс» атауын алған осы стильді үкімет те қолдады, және сурет интеллегенциясына берілді. Онда историзм және патриотизм – уақыттың маңызды идеяларында көрініс тапты. Осы кезеңдегі сәулет көбіне жаңа қалалардың келбетін айқындады. Ол кезде Петербургте Қандағы қайта жаңғыру шіркеуінің (1883 — 1907), Тарихи (1875—1883) және Политехникалық (1875 — 1907) мұражайлардың, Мәскеудегі Жоғарғы сауда қатарларының (ГУМ, 1889—1893), бірқатар қалаларда вокзалдардың, Одессадағы Опера және балет театрының (1884— 1887) және т.б. құрылысы басталды

Мүсін

XIX ғ. екінші жартысында мүсіншілер сюжетке, тарихи және тұрмыстық шындыққа, тіпті иллюстративтілікке жүгінді. Олардың жұмыстарында егжей-тегжейлілік мол болды, әсіресе бұл монументалды мүсінге қатысты болды. Өзіне тән үлгі – М.О. Микешиннің жобасы бойынша (1835 — 1896) Ұлы Новгородтағы «Ресейдің мыңжылдығы» ескерткіші (1862). Ескерткіштің ауыр нысаны патша державасымен аяқталған қоңырауды еске түсіреді. Алайда оны мүсіндердің көптігіне байланы-

сты құндылығы бойынша бағалау қиын. Державаның айналасындағы алты мүсін Рюриктен бастап Ұлы Петрға дейін - орыс мемлекеттілігін білдіреді. Төменде рельеф орналасқан, онда аллегориялық кейіпкерлер саяси қайраткерлердің, әулиелердің, қолбасшылардың, жазушылардың, суретшілердің мүсіндерімен алмасады.

Мүсіншілер монументалдылықтан бас тарта отырып, сәттілікке қол жеткізді. Мұндай ескерткіш А.М. Опекушиннің жұмысы (1838 — 1923) Мәскеуде (1880) ***Тверь бульварында А.С. Пушкин ескерткіші. Ескерткіш айтарлықтай үлкен емес, бұл монументалдыға қарағанда камерлық шығарма. Ақын еркін, табиғи қалыпта ойланып тұр.*** Алайда мүсінші Пушкиннің сыпайы кейпін жоғарылатылған және тамаша қылатын шабыт алу жағдайында бере білді. Орыс монументалды мүсінінде классицизм дағдарысы сезіледі. Кейде монументалды мүсінде романтизм және тіпті тұрмыстық жанр элементтері байқалады. Станоктық пластикада осы ізденістер жаңа шешімдер береді, мысалы П.К. Клодт шығармашылығында. ***Петр Карлович Клодт*** (1805 — 1867) аттардың бейнесімен танымал болды. Клодттың ең танымал мүсіні – бұл Петербургте Аничков көпіріне орнатылған «Атты безендіру» төрт тобы. Оларда мүсінші жүрмеген атты безендіру сәтін ретпен бейнеледі. Осы шығармалардың жалпы тақырыбы ерікпен күрес және табиғаттың алып күшімен адамның ойы ретінде анықталды. Алғашқы талпыныстан жануарды жүгендеу барысындағы жер, адам онда жеңімпаз болады. Осы топтарда біз декоративтілік элементтерімен – реалистік нақтылықты, пластикалық форманың жалпылығымен натураны беру дәлдігінің үйлесімділігін көріп отырмыз. Сұлбалар анық оқылады, ракурстар анық. Клодт топтары — қала ортасына тамаша үйлескен монументалды-декоративтік мүсіннің ғажап бейнелері. Клодтың өзге аса көрнекті жұмысы — Петербургте Жазғы баққа қойылған ***мысалшы И.*** А. ***Крыловқа ескерткіш*** (1855). Ескі үлгідегі сюртук киген, реалистік түрде бейнеленген қарт жазушы, қолына кітап ұстап еркін отыр. Тұғырдың ортаңғы бөлігін Крылов мысалдарының кейіпкерлері – жануарлар бейнелерімен горельеф ескерткіші толық алып жатыр. Исаакиев соборы алдындағы Николай I ат ескерткіші (1858) ресми сипатқа ие. Аттың мүсінін Клодт шебер орындаған. Нақты шындықты едәуір көп қы- рлы және тікелей беруге ұмтылыс XIX ғ. екінші жартысындағы орыс мүсінінің басты ерекшелігі.

Сурет өнері

XIX ғ. екінші жартысындағы өнер 1860-шы жылдардың басынан бастап 1890-шы жылдардың соңына дейінгі кезеңді дәстүрлі түрде қамтиды – бұл сыни реализмнің үстем болып тұрған кезеңі. Барінен де 1860-шы жылдар бойы басты болған реализм идеясы жанрлық сурет өнерінде берілді. Пейзажда романтикалықпен қатар реалистік үрдіс те тереңдейді (И.К.Айвазовский және т.б.). Орыс көркем суретіндегі айрықша орын көшпелілер - В.Г. Перов, И.Н. Крамский, И.Е. Репин, В.М. Васнецов К. Саврасов, И.И. Шишкин, Д. Поленова және т.б. шығармаларына тиесілі. Олардың шығармашылықтары жанрлары бойынша аса әр түрлі болды: тарихи және әлеуметтік-тұрмыстық картиналар, портреттер, пейзаждар және т.б. ***Иван Константинович Айвазовский*** (1817—1900) ғажап маринист болды. Ол Феодосияда туған, петербургтегі суретшілер академиясында оқыды (1833 —1837). Суретші өзіне теңіздің «еркін сұрапылын» және оның жағдайының үздіксіз өзгермелілігін тартты. Айвазовский табиғидан емес, өзінің ғажап көз арқылы сақтауымен басым картиналар жазды. Орыс қоғамының айрықша таңда- нысын тудырған «Тоғызыншы дуал» картинасы (1850). Кеме апатынан зар- дап шеккендер сынықтардың көмегімен аман қалды. Құтқарады деген үміт- пен, олар қатал теңізге қарсы тұрды. Бұл картина көркем суретте романти- калық бағытта дамуын жалғастырды. Суретшінің едәуір соңғы кезеңдердегі үздік жұмыстары («Қара теңіз», 1881)

академиялық романтизмнен алшақтайды. Мұнда шебер теңіз апатының әр түрлі жағдайынедәуірнақтыжәнедәлберуүшін жарық көлеңке градациясын пайдаланды. Ұзақ шығармашылық өмірінде Айвазовский бірнеше мың картина жазды, олардың ішінде едәуір маңыздысы орыс флотының ерліктеріне арналған шығармалары («Чесмен ұрысы», «Наваринск ұрысы», екеуі де 1848). Көшпелі көрк ем көрме серік-те стігі. 1870-шы жылдары суретші Г.Г. Мясоедовтың бастамасы бойынша Бірлестік академиясына тәуелді емес – жаңа Көшпелі көркем сурет көрмесі серіктестігі пайда болды. Бұл ұйым жыл сайын көрмелер ұйымдастырып отырды, оларды ресейдің әр түрлі қалаларында көрсетті және мүшелер арасында табысты бөлді. Бірлестіктің жаны және идеологы И.Н. Крамской болды. Көшпелілер өмір туралы, және ең алдымен орыс өмірі туралы – орыс реализмі туралы шындықты айтатын өнер құрды. Суретші-реалист үшін шындығында сенімді болу – тұрмыстың, жағдайдың, киімнің танымалдылығын дәл беруді, сонымен қатар жағдайлар мен мінездердің типтілігін беруді білдірді. Көшпелілер картиналары қоғамдық мәселелерді ойлауға, бақытсыздар мен ғаріптерге аяушылық білдіруге мәжбүрледі. Көшпелі көркем көрме серіктесті- гімен 1870 – 1880-ші жылдардағы барлық танымал суретші-реалистер байланысты. ***Василий Григорьевич Перов*** (1834—1882) көркем суретте өз дәуірінің адамгершілігінжәнетиптерін,көзқарастарынжәне қызығушылықтарын тамаша бейнеледі. 1860-шы жылдардағы ең танымал суретші Перов үш жанрлық полотно жасады: «Пасхадағы ауылдық крест жүріс», «Мытищтегі шай ішу» және «Үштік. Шебер оқушылары су әкеле жатыр».

«Пасхадағы ауылдық крест жүріс» көрермендердің әр түрлі реакциясын тудырды: белгісіздіктен суретшінің көруімен толық келісімге дейін. Кабактан мерекелік салтанаттан мас қатысушылар шығып жатыр, олардың арасында дін қызметшісі де бар. Күңгірт пейзаж саңылаусыз түнек, лас, сағыныш сезімін күшейте түседі. Бұл полотно орыс ауылының бейшаралық картинасын бейнеледі.

«Мытищтегі шай ішу» картинасында толған, өзіне-өзі риза поп таза ауада үстел басында шай ішіп отыр. Ол қасында тұрған кедейлерді – жалаңаяқ баланы және солдатты байқамайды. Ескі шинельдегі әскери марапаттары бар мүгедекті қызмет көрсетуші үстелден дөрекілікпен итеріп жатыр. Ғаріптерге аяушылық білдіру сезімі «Қайтыс болған адамды шығарып салу» картинасында берілген. Шаруаның жесір қалған әйелінің мүсіні оның қайғысының орны толмайтындығын көрсетеді, ал қуанышсыз пейзаж сағыныш сезімін, бос суық әлемде бақытсыз кейіпкерлердің абдыруын үдете түседі.

«Үштік. Шебер оқушылары су әкеле жатыр» картиналарының кейіпкерлері — үлкен мұздаған бөшкелермен шаналарға жегілген балалар, көрерменнің аяушылығын одан әрі тудырады. Осы кезеңдегі Перовтың «Суға кеткен әйел» және «Заставадағы соңғы кабак» тәрізді басқа да шығармаларының сюжеті өте қайғылы, пейзажы күңгірт. 1860-шы жылдардың соңы мен 1870-ші жылдардың басындағы Перов жазған картиналар композициясы бойынша дәстүрлі және түсі бойынша өте ұстамды. Сонымен бірге суретші сыртқы кейпін және кейіпкер тұлғасының ерекшеліктерін барыншы дәл беруге тырысты. Драматург ***А.Н. Островскийдің*** (1871) портреті жанрлық полотноны сәл еске салады. Островский үй киімінде бейнеленген. Ол кейіпкерге мұқият қарайды және енді әңгімеге араласатындай сезіледі. ***Ф.М.Достоевский*** (1872) керісінше көрсетілген. Қолдары тізелеріне байланған, назары иілген саусақтарынан сәл жоғары бағытталған, алайда шын мәнінде өзінің ішкі жан дүниесінде (осы кезеңде жазушы «Жын» романымен жұмыс жасады). Достоевскийдің кейпінде ауыр шиеленіс көрсетілді. Перовтың аңшылық сериясындағы жанрлық картиналары маңызды идеялардан және әлеуметтік жүктемеден босатылған. Суретші сүйікті істерімен айналысып отырған көріксіз адамдарды

бейнеледі: олар құс аулап отыр («Құс аулау», 1870), аң аулау тарихын айтып отыр және тыңдап отыр («Аялдаудағы аң аулаушылар», 1871). Осы кейіпкерлердің тұрған тұрыстары, ишараттары және мимикалары сәл қасақана болып көрінеді. Перовтың шығармашылығы замандастарына және одан кейінгі суретшілер ұрпағына ықпал етті. ***Иван Николаевич Крамской*** (1837 — 1887) — көрнекті көркем суретші және график — інжіл суреттерге портреттер мен сюжеттер жазды, академиялық білім алды. Крамской тапсырыстарды орындауға көп уақыт бөлді. Оның «Автопортреті» едәуір қызықты (1867). Көрерменге көзін алмай қараған ақылды және ерікті жүз бұрылған. Онда шығармашылық тұлға ретіндегі суретші туралы әдеттегі көріністі байланысты ешнәрсе жоқ. Крамскойға «Шөл даладағы Христос» жұмысы атақ алып келді (1872). Кең ашық аспан астында шексіз тасты шөл даланың ортасында шиеленіскен, қайғылы ойда отырған Иисус Христос бейнеленген. Көптеген замандастар үшін полотно тұспалдау тәрізді есептелді: Христос бейнесі адамгершілік ерлік, адамдар үшін өзін құрбандыққа шалуға дайындық символының бейнесі. Крамской ауыр таңдау жасаған және қайғылы шешімді сезген бетырды бейнелегісі келді. 1873 ж. Ясная Полянада, ***Лев Николаевич Толстойдың жекежайында*** Крамской П.М. Третьяков галереясы үшін оның портретімен жұмыс жасады. Ғажап ұқсастық – осы жұмыстың жетістіктерінің бірі. Онда жазушының тұлғалық маңызды ерекшеліктері оқылады: тереңашық ақыл, ерік, бірқалыпты сенімділік. Крамскойдың тағы бір атақты картиналарының бірі — ***«Белгісіз»*** (1883). Тері жамылған және мақпалдағы жас әйел тәкаппар жүзімен Невский даңғылымен серуендеуге арналған коляскамен жүріп келеді. Алайда кейіпкердің жүзінен асқақтықты ғана емес, сонымен қатар драмаға ұласқан қайғыны да көруге болады. Крамской 1870 — 1880-ші жылдарда көркем сурет өмірінде өте маңызды рөл атқарды: ол академиялық қағидалардың қаншалықты ескіргендіктерін сезген суретшілерді біріктіруге көмектесті, нақты өмірді бейнелейтін, жаңа өнердің қажет екендігін өз сөздерінде айтты, мақалаларда және хаттарда жазды. ***Николай Николаевич Ге*** (1831 — 1894) — танымал тарихи көркем суретші, портретші және пейзажшы. Ол Суретшілер академиясында оқыды (1850 — 1857). Ге ***«Құпия кеш»*** (1863) полотносын жазды. Суретші көптеген бұрынғы шеберлер жүгінген сюжетті таңдады. Алайда қасында отырған он екі оқушының бірінің Оны сатып кететіндігін болжаған Иисус кешкі астың орнына, Ге Христоспен Иуданың ажырасу сәтін бейнеледі. Үзік қозғалыспен плащын тастай отырып, Иуда Оқытушыдан кетеді. Кернеулі шиеленісті кенет жарық бөліп көрсетеді. Еденде тұрған шам Иуданың күңгірт сұлбасымен жабылған. Апостолдар мүсіндеріне төменнен жарық берілген және алып көлеңкелер қабырғаға түскен; таң қалған Петр орнынан тұрды, жатқан Христос ашуланды. Картинаны Ресей таңқаларлықпен қабылдады. Ге орыс өнеріне жүгінді және көшпелілердің алғашқы көрмесінде «Петр I Петергофта ханзада Алексей Петровичті тергеу үстінде» картинасын (1871) көрсетті. Үстелдің бір жағында қарапайым киімде, париксіз, биік етікте Петр отыр; оның назары баласына бағытталған, ашуға толы. Екінші жағында – ханзада отыр, бозарған, үйлесімсіз, назары төмен салбыраған. Петр кейпінде энергия мен күш көрсетілген, Алексей мүсінінде – жасқаншақтық және жігерсіздік бейнеленген. Суретші психологиялық және тарихи сенімділікке, дәлдікке және қарапайымдылыққа талпынды. Аяқталмаған «***Голгофа***» (1893) картинасының ортасында — Христос және екі қарақшы тұр. Құдай ұлы амалсыздықтан көзін жауып, басын артқа жіберді. Оның сол жағында қолы байланған, көзі қорқыныштан бақырайған, жартылай ашық аузымен, тәубесіне келмеген қарақшы тұр. Оң жағында қайғылы теріс айналған, өкінген қарақшы. Полотнодағы барлық мүсіндер қозғалыссыз. Кең жақпалармен Христостың қызғылт және өкінген қарақшының күңгірт-сары киімі, Голгоф-

тың ақ тегіс шыңы, көк көлеңке жазылған. Өмірінің соңына дейін Гені үміт шабыттандырды, онда өнердің көмегімен адам әлемді түзете алады. Көшпелі-суретшілер шығармашылығында пейзаж айтарлықтай орын алды, олар лиризмнің және жылылықтың енуімен орыс табиғатының әр түрлі бұрыштарын бейнеледі. ***Алексей Кондратьевич Саврасов*** (1830—1897) — орыс реалистік пейзаждарының ата-бабаларының бірі, көркем суреттің жаңа әсемдігін, оның жаңа мүмкіндіктерін ашушы. Көшпелілердің алғашқы көрмесінде Саврасов оған бірден танымалдылық әкелген — ***«Құзғын қарғалар ұшып келді»*** (1871) шығармасын ұсынды. Өнертанушы И.В. Долгополов осы картина қалай дыбысталатындығын естуге, көктем әуенін ұғынуға болатындығы туралы жазды: тамшы дыбысы, ағындардағы судың сылдыры, қайың бұтақтарының дыбысы, құзғын қарғалардың қарқылы, көктемгі жел ызыңы және қоңырау сыңғыры. Полотно бозғылкөкшіл, көгілдір реңктерде сәнді валерлер реңкімен шешілген. Күн шуағы қарға күрделі сұр-көгілдір көлеңке шашады. Кенеп сурет өнері көп қабатты. Жақпалардың түрлі-түсті мозаикасы жарықтарда эмаль тығыздыққа жеткізілді. Ұстамды түс гаммасы бірқалыпты жарық қуанышты көңіл-күй береді. Суретші картинаның зергерлік бөлшектеріне сүйенеді. Пейзаж шегіне дейін орналастырылған. Құзғын қарғалар өз ұяларын еңбекпен жасай отырып, қарқылдайды, ағаш үйдің тұрбасынан түтін шығады, қар үстінде іздер көрінеді. Барлық кенеп жасырын ішкі қозғалысқа толы. Қайыңдар қарға көлеңке түсіреді, оның жалаңаш бұтақтары әрең қозғалады, күңгірт ала қарда бейнелер дірілдейді, бұлттар асықпай көшіп барады. Саврасов осы картинамен натурамен орындалған этюдтар бойынша шеберханада жұмыс істеді.

«Сүрлеу» полотносында (1873) Саврасов алысқа кетіп бара жатқан, жаңбырдан кейін шайылып кеткен сүрлеу жолды бейнеледі. Ағаштардың күңгірт сұлбалары бұлтты аспанның жарығы аясында көрінеді. Жол жиегіндегі жасыл шөп аралшықтары картинаны толықтырып тұр. Кең аспан, найзағай жарқылы, бұлт арасынан көрінген күн, ылғал мен жарыққа тойған жер, алаңдар, ағаштар – мұның барлығы суретші үшін таза поэзия көзі болды. Тіпті жолдағы саз бен шалшықтар қымбат көркем сурет материясына айналды. Көркем сурет батылдығы пленэрлік шешіммен шарттасқан. «Сүрлеу» орыс пейзаж көркем суретінің жаңа көкжиегін ашады. Саврасовтың шығармашылығының соңғы кезеңдеріндегі үздік шығармаларға «Қарабидай», «Оттепель», «Түн», «Көктем. Баулар» және т.б. картиналары жатады. ***Иван Иванович Шишкин*** (1832— 1898) — көрнекті пейзажшы, орыс табиғатының әншісі. Суреттің дәлдігі, асқан дәл көркем сурет және монументалды композицияларға әуестік басқа суретшілер арасында оны бөліп көрсетеді. Мәскеу көркем сурет, мүсін және сәулет училищесінде, кейін Петербургтегі суретшілер академиясында оқыды. Шишкиннің көптеген суреттері мен этюдтері ботаникалық атласқа сұранып тұрғандай. Ерекшелікке құмартқан романтизм өкілдерінен ерекшелігі Шишкин орыс табиғатын типті орындар деп атауға болатындығы шабыттандыратындығында: бұл кеңістік кеңдігі, биік көгілдір аспан, алтын алаң, алып қарағайлар.

«Қарағай орманы. Вятск губерниясындағы діңгекті орман» картинасы Шишкинге нағыз атақ әкелді, 1872 ж. суретшілерді мадақтау қоғамы көрмесінде алғаш сыйақы алды. Орыс өнерінде алғаш рет суретші орман жұрынын емес және алыстағы орманға көріністі емес, зеңгір сабақтармен тоғайдың ұлылығын көрсетті. Шеберлер жиі фотосуретші деп атады. Деректі дәлдікпен, поэтикалық дірілсіз ол ландшафтың ұсақ бөлшектерін беруге тырысты. Оның картиналарында бір түрлі өсімдікті екінші түрімен шатастырмайсың. Танымдық-натуралистік бастау туған табиғатты танытумен үйлеседі. Өкінішке орай, Шишкин плэнердің жарық көлеңке шегінде қалып қойды, реңк мәселесі оны толғандырған жоқ, бұл оның шығармашылық ауқымын шектеді. Шишкин өз шығармаларын әр түр-

лі орындарда көрінген бірнеше сарындардың негізінде жазды. «Қарабидай» картинасында (1878) ол ерекше биік масақтарды және егістік ортасында тұрған алып қарағайды бейнеледі (цв. вкл. қараңыз). Бұл орыс табиғатының батырлық қуаты мен байлығы бейнесі.

«Қрағайлы орман таңы» (1889) картинасын жазуға Шишкинге досы, суретші К.А. Савицкий көмектесті, ол алдыңғы жақта үш қонжығы бар аюды және оң жағында жардағы тұманды бейнеледі. Қарағайлы орманды Шишкин жазды. Қонжықтар құлап қалған ағаштарда ойнап жүр, ал аю оларға ырылдап тұр. Екі суретші де картинаны шығармашылық сәттілік деп есептеген жоқ, алайда көрермендер жақсы көріп кетті.

«Корабелъді тоғай» (1898) кенебі — Шишкиннің соңғы жұмысы. Мұнда орыс орманының әсемдігі бейнеленген. Суретші тірі қылқан, күн шуағы және түссіз су иллюзиясына толық қол жеткізді. Шишкиннің дарынын Сурет академиясының өкілдері де және Көшпелі көрме серіктестігінің мүшелері де бағалады.

Архип Иванович Куинджи (1842— 1910) табиғатпен бәсекелесуге талпынатын пейзажшы болды. 1873 ж. Куинджи ***«Валаам аралын- да»*** картинасын жазды. Сирек ағаштар- мен тасты жер сол жағында көл. Көкжиектен алыстағы ормандарды жапқан бұлыңғыр тұман көрінеді. Бұлт басқан аспан бағалы тастардың жарқырауын еске түсіретін құбылулармен ерекше жарыққа бөленген. Орыс Солтүстігінің қатал пейзаждары ғажап дүниені тамаша сезіммен алғаш көрсетті. Сонымен бірге Куинджи кең ашылған қашықтықпен монументалды эпикалық композицияны сақтай отырып және плэнерлік емес, декоративтік түсті пайдалана отырып импрессионистік жолдар бойынша жүрген жоқ. Өз жұмыстарында суретші ең алдымен жарықты, жарық пен көлеңке контрасттарын беруге тырысты («Қыраудағы күн дағы», «Украина түні», «Украинадағы кеш» және т.б.). «Украинадағы кеш» картинасының кеңістігі (1878) сағымға батқан, соңғы күн шуағы бақша арасындағы күңгірт қырдағы ақ үйлерге жарық беріп тұр.

«Қайың орманы» картинасы (1879) композициясы жағынан ерекше. Пейзаждың ықтырмалы құрылымы театр декорациясын еске түсіреді. Алдыңғы жақтағы ағаштар тұтас бейнеленбеген, олардың тек ақ сабақтары ғана бейнеленген. Олардың артында – бұталар мен ағаштардың сұлбалары, айналасында – қара сазды батпақ сумен жасыл шөп бейнеленген. Ашық жарық беру иллюзиясына жарық көлеңке және түс контрастарының көмегімен қол жеткізілді. Суретшінің бояулармен құпия тәжірибесі туралы сыбыстар жүрді. Куинджидің «Днепрдегі айлы түн» танымал картинасы (1880) нағыз күшті әсер туғызды. Көрермендерді көркем суретші қол жеткізген ай жарығының әдеттен тыс күші иллюзиясы таң қалдырды. Кейбіреулер тіпті кенептің артында лампа бар деп топшылады. Өкінішке орай, Куинджидің түстердің ашық комбинациясчы ұзаққа барған жоқ, картина қарайып кетті, енді қазір оны алғашқы көрермендердің қалай тамашалағандықтарын жай ғана болжауға болады. Бұл жұмыс шебердің табиғатта зерттеуінің негізінде жасалған ойлап табылған пейзажға тартылыс туралы куәландырады. 1881 ж. Куинджи күтпеген жерден ашық реңктерде жазылған «Таңертеңгі Днепр» пейзажын ұсынды. Тұман ара- сынан сол жақта шөптер өскен қырқа бар. Оң жағында алысқа кеткен өзен жо- лағы көрінеді, оның үстінде аспанның бітпейтін тереңдігі тұтасып жатыр. Бұл шебердің соңғы кең танымал шығармасы. Ашық түрлі-түстілік, көрсетілген декоративтілік заттардың тығыздығымен оның картиналарында үйлесті. Суретші модернді үлгі тұтатын стилистикаға толық бет бұрды. Көшпелі серіктестіктің мүшелерінің барлығы Куинджидің өзіндік сурет өнерін мақұлдаған жоқ, сондықтан ол 1880 ж. Серіктестіктен шығып кетті. Суретшілер академиясының пейзаж шеберханасының басшысы бола отырып (1894— 1897), Куинджи көбінесе Н.К. Рерих, К.Ф. Богаевский және т.б. тәрізді суретшілердің қалыптасуына ықпал етті.

Федор Александрович Васильев

(1850—1873)— тамашапейзажшы.Васильев өзстиліндежұмысістеугетырысты.Романтикалық толқынысы оның «Жаңбыр алдында»(1870) картинасындаерекшеленеді. Суретшінің үздік шығармалары шеберлік және табиғатқа поэтикалық ену туралы куәландырады («Оттепель», «Дымқыл жайылым», «Қырым тауларында»). «Оттепель» (1871) алғашқы маңызды жұмысында орыс табиғатының бейнесі қарапайым «пейзаждық», сарынды көшіру шегінен шығады. ***«Дымқыл жайылым»*** (1872) картинасы Васильевтің шығармашылық қорытындысы және үлкен жетістігі болды. Ол өзі емделіп жатқан Қырымда ескі этюдтер және орта орыс табиғатының әсемдігі туралы естеліктер бойынша жазылған. Суретші дарыны оның ерте қайтыс болуына байланысты толық ашылған жоқ. Васильев И.Н. Крамскийдің пікірі бойынша орыс пейзажын дамытуға үлкен үлес қосты. Василий Дмитриевич Поленов (1844— 1927) — көрнекті көркем суретші, пейзаждар, жанрлық және тарихи картиналар жасады, театр безендірушісі, сәулетші, иллюстратор ретінде жұмыс істеді. Ол суретшілер академиясында оқыды. 1970-ші жылдардағы жұмыстарында сол кездерде орыс өнеріне толық енген пленэрлік көркем суретте шеберлігі көрінді. «Мәскеу ауласы», «Әже бағы», «Шөп басып кеткен тоған» картиналарында нақты, алайда бейнелі етіп көрсетілген табиғат әсемдігі берілген. 1878 ж. суретші Мәскеуге орнықты.

Ол «Мәскеу ауласы» көшпелі картиналар көрмесін ұсынды, алайда оны маңызды деп санаған жоқ. Поленов шуақты жазғы таңдағы Арбат бұрышын жазды. Шөпте балалар ойнап отыр, бір бала сүрлеудің жанында тұр. Полотноның оң жақ бөлігінде арбаға жегілген ат, тереңдікте – қолына шелек ұстаған әйел, сарай маңында тауықтар бейнеленген, тақтай қақпалардың артынан шіркеу күмбездері және ақ қоңыраухана көрінеді. Осы картинаны халықтың қарапайым өмірінен алынған сурет ретінде, тағы да – күнделікті, жұмыс күндеріндегі философиялық жалпылау ретінде есептеуге болады. Бұл шығарма орыс

В. Д. Поленов. Мәскеу ауласы

көркем суретінде маңызды кезең болды. К.А. Коровин, И.И. Левитан, А.Я. Головин, А.Е. Архипов және т.б. тәрізді танымал суретшілер Поленовтың оқушылары болды. ***Илья Ефимович Репин*** (1844 — 1930) — көркем сурет реалистік мектебінің жарқын өкілі. Сурет академиясында және бір мезгілде И.Н. Крамскийде Суретшілерді мадақтау қоғамы Сурет мектебінде оқыды. Репин өзекті тақырыптарды ыждахаттылықпен, қызығушылықпен жазды, көркем сурет техникасын тұрақты жетілдірді, әр түрлі мәнерлерді көрді. Репин әр түрлі жанрларда шығармалар жазды: тұрмыстық тарихи, портреттер, пейзаждар және т.б. оған бәрінен де натура маңызды болды. Репиннің алғашқы маңызды шығар- масы «***Волгадағы бурлактар»*** (1870— 1873). Осы волга бурлактарының топтық портретінде Репин орыс халқы туралы поэма жазды. Мінездік типаждар әр түрлі эмоциялық жағдайда көрсетілді – мұнда күңгірт жабырқаңқылығын, зұлымдығын, бойсұну және аса ауыр салмақтан босау ниетін атап көрсетуге болады. Мүсіндер классикалық фриза қағидасы бойынша көлденең форматта орналастырылды. Композицияның аса-салмақты ырғағы сюжетке эпикалық леп береді. Репин шығармашылығының едәуір сәтті кезеңі – 1880-ші жылдар. Суретші көптеген портреттер, тұрмыстық және тарихи картиналар жазды («Суретші Г.Г. Мясоедов портреті», «Жазушы В.М. Гаршин портреті», «Протодиакон», «Курс губерниясындағы крест жүрісі», «В.В. Стасов портреті», «Л.Н. Толстой портреті», «М.П. Мусоргский портреті» және т.б.). Репин картиналарындағы кейіпкерлердің мінездері темпераментке, мәнерге, әдеттегі модельге сәйкес ұтылған бір қалыпта тұрған жағдай есебінен туындайды. «Мемлекеттік кеңестің салтанаттыотырысы...» ғажап полотно (1901 — 1903) — топтық портрет, онда Репин кейіпкерлер мен көркем сурет еркіндігінің ұқсастығына қол жеткізеді. Репиннің ***«Күткен жоқсыңдар ма»*** (1884—1888) картинасы айдаудан үйіне қайтқан революционер-халықшыл тағдырына арналған. Мұнда адасқан ұлының қайтып оралу тақырыбы еуропа өнері үшін дәстүрлі белгілі бір мәдениеттік ассоциация туындайды. Алайда репин полотносының кейіпкері кешірім күтпейді, керісінше түсіністік пен халық алдындағы қарызы үшін жасалған құрбанның ақталуы күтеді. Репиннің тарихи сурет өнеріне психологиялық драматизм және сыни-әскерелеуші пафос бойлаған («София патшайым»,«ИванГрозныйжәнеоныңұлыИван»).

«Запорождықтар түрік сұлтанына хат жазады» полотносында (1880 — 1891) батыл мінездер мен жасампаз идеал іздестірумен байланысты реализм үрдісі бейнеленген. Запорождықтар оларға өзінің қол астына өтуді ұсынған Магомет IV келемеж хат жазады. Күлкі запорождықтардың еркіндікті жақсы көру рухының белгісі бола бастайды. Репин қызыл киімдегі казактың жарқын күлкісі мен ақ папахадағы көңілсіз жүзімен кейіпкерді қатар қояды. Мұндай контраст ортақ сауық-сайранды одан әрмен күшейтеді. Композициялық тұтастық картина кейіпкерлерінің бірлігін көрсетеді. Суретші әр түрлі ракурстық мүсіндердің көмегімен адамдар қозғалысының емін-еркіндігіне қол жеткізеді. Аңызға айналған өткенді бейнелей отырып, Репин осы шақта болып жатқан жағдай тәрізді оны ұғындырады. ***Василий Иванович Сури- ков*** (1848—1916) ұлы тарихи көркем суретші болды. Ол Петербургтегі Суретшілер академиясын бітірді. Суриковтың алғашқы үлкен полот- носы ***«Стрелецтік өлім жазасы таңы»*** (1881) — жалпы халықтық драма және халық өмірінің ұғындырылған понарамасы. Патшадан бастап кедейге дейін – халықтың барлық тобы бейнеленген. Суриков қайталаулардың және мүсіндерді айналдырудың көмегімен өлім жазасына дайындалу қорқынышты рәсімінің салтанатты ырғағын айқындайды. Мысалы, стрелецтер тобында ортасындағы екі ұқсас адам, біреуінің – қара сақалды, екіншісінің – өлімді сезгендіктен ағарып кеткендей, ақ сақалды болуымен ерекшеленеді. Ақ сақалды стрелецтің ашулы көзқарасы Кремль қабырғасында аттың үстінде бейнеленген және стрелецке

сондай ашулы көзқараспен жауап беріп тұрған Петр I арналған. Бұл достаспайтын бір-біріне қарсы екі әлем бейнесі. Стрелецтер өздерінің ажалдан құтыла алмайтындықтарын және өздері күрескен мемлекеттік идеялардың қирауын сезінеді. Таң алдындағы көгілдір қара көлеңкеде зорға байқалатын стрелецтердің қолындағы жанып тұрған шамдар әсері полотноның реңк байланысын құрады және жарық пен қараңғылықтың күресін білдіреді.

«Березовадағы Меншиков» (1883) картинасында Петр I үзеңгілесі А.Д. Меншиков қуғындауда. Ол өзінің балаларымен бірге тар суық шағын үйде үстелдің басында отыр. Жұпыны көрініске үлкен қызы Марияның бай киімімен және қуғынға ұшыраған князьдің өзінің қолындағы қымбат жүзігі қарама-қарсы болды. Бұл бөлшектер картина кейіпкерлерінің байлыққа және атаққа - басқа өмірге үйреніп қалғандықтарын көрсетеді. Олардың ойлары алыс. Меншиков мүсіні қоршаған орта ауқымына мөлшерсіз. Көптеген картиналар суретшінің қатесі ретінде, осыны көрсетті, алайда Суриков осы тәсілмен қатал әміршінің бой ұсынбағандығын, күші бар және өз сағатын күтетіндігін көрсеткісі келді.

«Бояр қызы Морозова» (1887) картинасының сюжеті XVII ғ. реформаның нәтижесінде Орыс православ шіркеуінің бөлінуін бейнелейді. Бөлінушіліктің басты фигураларының бірі бояр әйелі Ф.П. Морозова. Суриков қуғынға ұшыраған бояр әйелін мәскеу көшесімен шанада алып келе жатқандығын бейнеледі. Оған тізерлеп тұрған кедей әйел, гүлдер тізілген орамалдағы қыз, көк тондағы баяр әйелі, диуана аяушылық білдіріп тұр, алайда барлық кейіпкерлер емес. Морозоваға тиісті бағынбаушылық пен беріктілікті бере отырып, топ оның бұлыңғыр, әзәзіл рухына, бейнесіне бей-жай қарады. Бояр әйелінің белгілеріндегі діни фанатизм қорқытады. Морозова ескі сенім символы – екі қауырсынды көрсете отырып, қолдарын сесті тастаған. Диуана бояр әйелінің ишарасын қайталайды, алайда онда мүлде басқа мән бар – бұл крест азабына бата беру белгісі және бір мезгілде кешіру белгісі.

Танымал өнертанушы Н.Волков Суриковтың «Бояр әйелі Морозова» картинасын шеру ретінде қарастыруға болады деп есептеді, әйтсе де бояр әйелінің шанасы топты бөліп-жарып қозғалады, сол жағында ер бала жүгіріп келеді. Осы картинаның күрделі композициясында кейіпкерлер бояр әйелін әкетуге, оның фанатикалық бұйрығына және екі қауырсын ишаратына жауап типі бойынша біріккен. Композицияның оң қанаты – аяушылыққа жауап, сол – күліп тұрған поптардың мүсіндерімен – табалаушылыққа жауап. Оң қанаттағы жауап толқыны бояр әйелінен алыстау бойынша өшпейді. Топтың барлық оң, басты, қозғалмайтын бөлігі ишараттарымен және көзқарастарымен бояр әйелін шығарып салады. Ишарат пен көзқарастан бастап мүсіндердің барлық бұрылыстары мен бастың еңкеюі шана қозғалысына еруді білдіреді. Жауап толқыны келе жатқандарды және тұрған адамдарды жалпы қозға- лысқа тартады. Қозғалмайтын қызыққұ- мар куәгерлер мүсіндері (терезе торын- дағы бала, сол жақта алыстан көрінген мүсіндер) контраст үшін енгізілген. Суриков, «Бояр әйелі Морозова» картинасымен жұмыс істеу барысында, жұмсақ қарда шаналардың қозғалысын беруге қатты қиналды. Шана жүрген жеткілікті жол ұзындығын суретші ұзақ іздеді, оған тіпті картинаның төменгі жағына кенептің бөлігін тігуге тура келді. Шаналардың перспективасы қозға- лыс әсерін күшейте түседі, ал оң жақтағы мүсіндердің бағыттылығы оны ерекше көрсетеді. Мүсіндер шаналар алысқа кеткендей оралған. Суретші әрекеттің себебін және салдарын көрсететін заттық-кеңістіктік байланыс құрады.

Суриков картиналарының реңкі — көркем сурет метафорасы. Жікшіл әйелдің күңгірт киімі өмір мейрамы арасында жерлеу аккорды тәрізді қабылданады. Киімдегі қара үшкір дақ жатық безерге өрілген топтың түрлі-түстілігімен қарама-қарсы қойылған. Реңші-Суриков дарыны «Бояр әйелі Морозова» полотносында толық көрініс тапты. Оның декоративтілігі XVII ғ. орыс сәулеті мен

В. И. Суриков. Бояр әйелі Морозова

фрескаларының безерлігімен және көп түстілігімен үндеседі. «Бояр әйелі Морозова» реңкі көркем сурет шешімі ғана емес, сонымен қатар мәндік жүктемесі бар, сюжетті толықтырып тұрады. Бұл картина — Суриков шығармашылығының шыңы.

«Қаланы қар алу» (1891) полотносы сібір май ойынының эпизодын бейнелейді. Декоративті реңктің сәнді көптүрлілігі гүлді киімдерден, шананың үстіне тасталған кілемнен тұрады. Жанрлық сипаты, өміршеңдігі және көңілділігі бойынша бұл жұмыс суретшінің алдыңғы шығармашылығымен қарама-қарсы келді. Осы кезден бастап Суриков орыс тарихының қайғылы сюжеттерінен оның батыл беттерін позитивті бейнелеуге көшті. Осыған ұқсас алғашқы картина «Ермактың сібірді жаулап алуы» (1895) полотносы ғажап туынды болды, кейіннен «Суровтың Альпі арқылы өтуі» (1899) картинасы жазылды.

Суриковтің жұмыстарында 1880-ші жылдарда адамдар тарихи жағдайларға бағынған болса, келесі сюжеттерде кейіпкерлер оларды жеңді. Суретшінің ірі соңғы шығармасы - ***«Степан Разин»*** (1906). Картинаның барлық кеңістігін волга кеңістігінде жүзіп келе жатқан алып қайық алып жатыр. Ортасында, кілем жабылған орындықта ауыр ойда отырған Разин бейнеленген. Бұлшық етті ескекшілер күш пен қуатты бейнелейді. Русь тарихын оның халқының тарихы ретінде қабылдаған Суриков, оның рухани күшіне сенді және өзінің полотноларына монументалды дыбыс берді.

Сұрақтар мен тапсырмалар

1. XIX ғ. екінші жартысындағы сәулетшілер шығармашылығында қандай үрдістерді атап өтуге болады?
2. XIX ғ. екінші жартысындағы мүсін несімен ерекшеленеді?
3. XIX ғ. П.К. Клодт мүсінге қандай жаңалық әкелді?
4. XIX ғ. екінші жартысындағы сурет өнерін тұтас сипаттаңыз.
5. XIX ғ. өнерде Көшпелі көркем көрме серіктестігі қандай рөл атқарды?
6. XIX ғ. орыс көркем суретінің тарихына көшпелі пейзаж қалай әсер етті?
7. И.И. Шишкиннің «Рожь» және В.Ван Гогтың «Кипаристермен және жұлдыздармен жол» картиналарын салыстырыңыз.
8. И.Е. Репин қандай көркем сурет мектебінің өкілі болды? Оның ең үздік шығармалары туралы айтып беріңіз.
9. В.И. Суриков тарихи көркем суреттің дамуына қандай үлес қосты? Оның полотносын сипаттап беріңіз.

Рефераттардың тақырыптары

- И.К. Айвазовский — теңіз романтигі.
- Көшпелілер реализмі.
- И.Е. Репин және В.Г. Перов шығармашылығындағы әлеуметтік тақырыптар.
- В. И. Суриковтың тарихи сурет өнері.
- XIX ғ. орыс көркем суретіндегі пейзаж.
- XIX ғ, екінші жартысындағы мүсін.
- XIX ғ. Санкт-Петербург және Мәскеу сәулеті.

XIX ғасырдың соңы мен XX ғасырдың басындағы кезең әлеуметтік және рухани өмірдің барлық салаларында өзгерісті кезең болды: өмірдегі өнердің орны мен рөлі туралы, оның бейне игілігі болу қабілеттілігі туралы мәселелер қайта көтерілді және қайта қаралды. Дәуірдің өзгермелі сипаты өнерге, оның дамуының ішкі шиеленісіне, әсіресе 1910 жылғы көркем топтасудан кейін бірін-бірі жылдам алмастыратын әр түрлі анық немесе жабық полемикаға әсер етті. Бұған көрме өмірінің асқан белсенділігі, сонымен қатар бейнелеу өнеріне арналған мерзімді баспаның молшылығы ықпал етті. Сәулеттегі эклектизм, сурет өнерін- дегі көшпелі серіктестіктің мүшелерінің нақты дәстүрлері, олардың хабарлы және ғибратты сарыны тарих қойнауына енді. Көшпелілікті 1980-ші жылдары өзінің ең жақсы кезеңінен өткен көрініс ретінде қарастырабастады. 1984 жылы Серіктестіктің ірі өкілдері — И.Е. Репин, В.Е. Маковский, И.И. Шишкин, А.И. Куинджи — академиялық профессураның құрамына кіреді. П.М. Третьяков 1892 жылы Мәскеу қаласына өзінің сурет өнеріндегі нақты картиналар жиынын сыйға тартты. Осы жағдайға байланысты шақырылған орыс суретшілерінің бірінші съезінде өткен кезеңнің қорытындылары және орыс өнерінің даму келешегі талқыланды. Ғасырлар тоғысында шындыққа өнердің сыни арақатынасы үйлесімділік пен әдемілік нысанын қоршаған әлемнен емес, қиял әлемінен алады. Бұл ертегі, аллегориялық немесе мифологиялық сюжеттерге ұмтылыста көрінді (В.М.Вас- нецов, М.А.Врубель және т.б.). Суретшілер картина мұражайдан шығуы, тұрмыстың ажырамас бөлігі болуы және қоршаған ортамен бірыңғай ансамбль құруы тиіс деп есептеді. Бұл бірлік модерн стилін қамтамасыз етті. Оны сәулеттегі иілімді, ағымдағы сызықтар бойынша, мүсін мен сурет өнерінде символдық және астарлы бейнелері бойынша, графикада алғыр қаріпі мен нақышы бойынша оңай тануға болады. Тек сурет өнері ғана емес, сонымен қатар жиһаз, балкон торлары мен баспалдақ таяныштары безерлері, шам нысандары және зергерлік бұйымдар сипаты үйлесімді бірлікті құрады. Сол кездегі шығармашылық қызығушылықтың идеялық-эстетикалық және рухани бағдарларының күрделі мәселелері өнер синтезі туралы мәселе қоюға айтарлықтай әсер етті. Бұл модерн эстетикасында бірінші дәрежелі мәні бар идея, орыс топырағында ауқымды қоғамдық-мәдени өрісте қолдау тапты, себебі өнердің түрлендіргіш міндетінде дәстүрлі сеніммен шарттасты. XIX—XX ғғ. аралығында Ресейде көптеген сурет бірлестіктері пайда болды: «Өнер әлемі», Орыс суретшілер одағы және т.б. халық өнерінің қайта өркендеу идеяларынан құлшыныс алған суретшілерді, сәулетшілерді, музыканттарды бір шатыр астына жинаған Абрамцево (С.И.Мамонтов алпауыт қожалығы) және Талашкино (М.К.Тенишева алпауыт қожалығы) тәрізді шығармашалық орталықтары пайда болды. Орыс мәдениеті тарихындағы осы кезең Күміс ғасыры деген атауға ие болды. Ғасырлар тоғысында өнердің дамуына XVIII ғ. жеке көрмелері мен орыс өнерінің ретроспективті шолуларын жасаған, «Өнер әлемі» суретшілер тобы үлкен рөл атқарды. Өз көрмелеріне қатысуға «әлем шеберлері» шетел шеберлерін шақырды, бұл шығармашылық байланыстың кеңеюіне ықпал етті. Осы әдеттегі көріністпен қатар жас орыс суретшілерінің жеке еуропа мектептері мен студияларында оқуы қалыпты.

«Өнер әлемі» бағдарламасы жаңа сарыншыл сипатқа ие болды және модерн символизмімен және стилімен тығыз байланысты болды. Орыс өнері тарихында бұл бірігу шығармашылық еркіндігі идеалына және сурет даралығы басымдылығына бұрылумен басталды. «Әлем шеберітер» жоғары интеллектуалдық мәдениет иесі болды. Петерборда «Өнер әлемі» қызметі Мәскеуде Орыс суретшілерінің одағын құруға ықпал етті. Өнеркәсіп иесі және жебеуші С.И.

Мамонтов өнерде жаңа жол іздеушілерді жазда мәскеу маңындағы Абрамцевода жұмыс істейтін мамантов үйірмесіне біріктірді. Олардың қызығушылықтары бейнелеу өнерінің, сәулет, театрлардырылған-декорациялық және декорациялық-қолданбалы өнердің барлық түрлеріне, халық шығармашылығын зерттеуге және қайта өркендетуге бағытталды. Осы талаптарда қолөнер мен өнерге бөлінбейтін әмбебап суретшінің жаңа типі қалыптастырылды. «Өнер әлемі» суретшілері В.М. Васнецовтың, М.А. Врубельдің шығармашылығы — универсализмнің жарқын үлгісі. Олар картиналар мен декоративті паннолар құрып қана қойған жоқ, сонымен қатар табақтарды әшекейлей алды, кітаптарға арналған ою-суреттерді орындай алды, мүсін соғып жасай алды, театр костюмін ойластыра алды және т.б. Осы кезеңнің маңызды ерекшелігі өнердің барлық түрлері жоғары нәтижеге қол жеткізе алатындығы болып табылады: сәулет, сурет өнері, декоративтік-қолданбалы өнер, кітап графикасы, мүсін, театрлық-декоративтік өнер. XIX ғ. соңы мен XX ғ. басындағы орыс суретшілері өздерінің туындыларын еуропа өнерінің ең үздік үлгілерімен бір қатарға қойған шеберліктің жоғары деңгейіне қол жеткізді.

Сәулет

XIX—XX ғғ. аралығында орыс сәулетінде бір уақытта бірнеше стильдік бағыттар болды: эклектизм, эклектикадан өсіп, дамыған және модерн күшінжинаған жаңа орыс стилі және неоклассицизм. Сәулетте модерн үрдісін анықтаған алғашқы ескерткіш ***Абрамцевтегі Спас Нерукотворный шіркеуі*** (1881 — 1882) болды, онда В.М. Васнецов, В.Д. Поленов және А.С. Мамонтов жұмыс істеді. Ой жаңашылдығы шіркеу бейнесі XVII ғ. сәулет ескерткіштері емес, XII ғ. соңында Новгородта Нередицкий ғибадатханасы болғандығында. Авторлар үлгіні модерн рухында стилизацияға ұшыратты: күмбездің қисық сызықтарымен текше көлемді батыл салыстырды, шабылған бүйіртіректерді қосты, арзан безендірулермен қабырғаның тегістігін айқын көрсетті. Электика шеберлерінің тегіс беткі қабаттардан қорқатындығын және әр участокты зермен толтыруға ұмтылғандығын еске түсірейік. Ресейде модерннің қысқа мерзімді үстемдігі (Ф.Шехтель, В.Валькот, Л.Кекушев, И.Фомин шығармашылығы) XIX — XX ғг. нағыз тоғысына дөп келеді. Батыс-еуропа модернінің өзіне тән белгілері – «ішінен сыртына» сәулет ғимаратын салу, бір ішкі көріністен екіншісіне кеңістіктің ағысы, иілгіш нысандарға негізделген декоративті жабдық және т.б.

– орыс сәулетінде де жарқын берілген. Орыс модерні сәулетіндегі түс – ерекше маңызды мәселе, себебі отандық сәулеттің ұлттық дәстүрлерін есепке алуға тура келді. Шеберлер Мәскеудегі Василий Блаженный соборы, көп түсті безерлермен жарқыраған XVII ғ. ярослав ғибадатханасы тәрізді тамаша үлгілерден тәрбие алды. Зерттелетін кезеңдегі кейбір суретшілер, мысалы М.А. Врубель ғимаратты безендіруге қатыса отырып, осы дәстүрді сабақтастыруға саналы ұмтылды. Сәулетте түсті белсенді пайдалануға қызығушылық модерн концепциясымен, оның кеңістіктік өнердің эмоционалды-мәнерлі синтетикалық көркем бейнесін айқындауға ұмтылысымен ынталандырылды. Шіркеу қасбеттерінің композициясына монументалды мозаикалық, безерлі немесе көркемқыш паннолары мен фриздерін, сонымен қатар қоғамдық ғимараттар мен жеке үйлерге жабдықтардың жарқын витраждарын қосу батыл жаңашыл шешім болды. Ғимараттың сыртқы қабырғаларын түрлі түсті декоративті плиткалармен әрлеу қала колоритіне түсті акценттер түрлілігін енгізді. Модерннің композициялық және декоротивтік тәсілдерінің орын алуын сол дәуірдегі мәскеу жекежайларының үлгісінде байқауға болады. Орыс модернінің жанрлары мен не- гізгі үрдістерін едәуір толық көрсете білген ***Федор Осипович Шехтель*** (1859 — 1926). Осы шебердің шығармашылығы мәні бойынша сәулет құрылысының барлық түрлерін қамтыды: жеке үй-жайлар, жалға берілетін көп қабатты дүкендермен табыс үйлері, конторлар мен пәтерлер, сауда фирмаларының ғимараттары,

вокзалдар, театрлар, кинематографтар. Ресейде ертеректегі модерннің типті және едәуір жетілген үлгісі Мәскеудегі С.П. Рябушинский жекежайы (1900—1902) болып табылады. Ғимараттың жоспарында еркін ассиметрия орын алған.

В. М. Васнецов, В. Д. Поленов. Спас Нерукотворный шіркеуі. Абрамцево

Жекежайдың әр қасбеті өздігінше жинақталған. Ғимарат сәуле мен көлеңкенің контрастты ойынына есептелген, сатылы композиция құратын мүсін- діұғындырылған көлемдер көркем үйлесімді құрайды. Мұнда модернге тән органикалық нысанда сәулет құрылысын салыстыру қағидасы орын алады: эркерлер, балкондар, ғимараттың мықты шығарылған карниздерінің өзінің кірпияз ассиметриялы шоқылары өсімдік тәрізді қоршаған кеңістікке «тамырын жаяды». Сонымен бірге ол монолиттілікті тартады. Кең терезе ойықтары, олардың пропорциялары қабырғалардың пропорцияларына сәтті жатқызылған, қабырға тұтастығын тұтастық пен бірлік бұзады. Модерннің ерекше тәсілі терезені әйнектеуде түрлі-түсті витраждарды қолдану болып табылады. Тік және көлденең қатаң арақатынас қисық сызықты кескіндермен, аркалық саңылаулармен және қанаттардың пилондарымен түрленеді.

Ғимарат қасбет композициясы бойынша әр түрлі сипаттарды біріктіретін стильге салынған жыланқияқ бейнелерімен кең мозаикалық фриздерді белдеулейді. Органикалық желілердің күрделі-құбылмалы бұралаңы олар едәуір бағалайтын «әсемдік желісі», модерннің ою-өрнекті сарыны сүйікті болды. Мозаикалық фриздерді, нәзік өрілген терезе витраждарын, көше қоршаулары айшықтарын және балкон төркөздерін суретте көп рет қайталай отырып, жиһаздардың декоративті жабдықтарында осы сарын айрықша бай көрсетілген. Жекежай жабдықтарын, жиһаздарды және декоративті жабдықтарды безендіру Шехтельдің жобалары бойынша орындалды. 1902 ж. Шехтель МХТ ғимаратын ақысыз қайта жасады және оны ішкі әрлеуде көркем элементтерді орындады: жарықтандырғыш аспаптар, жиһаз және т.б. Сәулетші театр эмблемасы болған атақты ақ шағала шымылдығын безендіруді ұсынды. Модерн жаңа орыс стилінің жетістігін сирек пайдаланды. Шехтель ***Ярослав вокзалы гимаратында*** (1902—1904) ассиметриялы композицияны төмендегідей орындады: басты кіреберісімен орталық мұнара оңға қарай жылжытылған, шатырлы аяқтаумен сол жақ мұнара оң жағынан биік, сонымен бірге ол орталықтан айтарлықтай ажыратылған. Мұнда Орыс Солтүстігінің сәулет тақырыбы қайта жанданды, бұл теміржолдың солтүстік бағытына сәйкес келді. Массивті үшінші дәрежелі қырлы көлемдердің күрделі үйлесімі арқылы иілген терезе желілерінде, кіреберістерде, аспалы күнқағардың биік жабынының ортасында және нәзік тарақтарында көрінеді. Орталық порталының композициясы триумфалды арка сарынының стилизациясынан тұрады. Ғимаратты әрлеуде жартылай хромды безер пайдаланылған. Көне орыс сәулет дәстүрінен ұлттық сәулетке тән ырғаққа романтикалық түрлену жағына осы ауысу жаңа орыс стиліне тән, оны модерн стилімен біріктіреді. Жаңа орыс стилінің модерн стиліне ұшыраған тағы бір үлгісі – 1905 – 1907 жж. С.В.Малютин және Н.К.Жуков салған

Ф. О. Шехтель. С.П. Рябушинскийдің жекежайындағы баспалдақ. Мәскеу

Мәскеудегі Перцов үйі. Өткір фронтондар, биік емес мұнараларды шатырмен аяқтау, терезелердің өткір жоғарғы жақтаулары, қабырғалардағы мозаикалық паннолар үйлесімді бірлікті құрайды. Ғимараттың бөліктерінің, барлық құрылымдары мен декоративтік элементтерінің назды ырғағы – модернге тән, дегенмен стильдің сыртқы көрінісі керемет, мысалы, Шехтельдің Ярослав вокзалы. Алайда егер модерн өзінің едәуір прогрессивті желісінде құрылымның ішкі логикасын анықтауға, ғимараттың сыртқы келбетінің оның тәжірибелік тағайындалуына сәйкестігіне ұмтылса, онда жаңа орыс стилі, қағида ретінде, назды ою-өрнек құрылымын жабады. А.В. Щусев жобасы бойынша салынған Мәскеудегі (1913 – 1926) Казань вокзалының ғимараты дәл осылай. Үлкен алаң бойымен созылған ғимарат атарлықтай дербес болып көрінетін әр түрлі көлемдерден жинақталған. Ассиметриялық көркем сурет композициясы Казаньдағы Сюмбеки мұнарасының дәл көшірмесімен аяқталады және театр декорациясы тәрізді әсер қалдырады. Казань вокзалында модерннің жаңғырығы бар. 1898—1905 жж. Мәскеуде еуропа модерні стилінде сәулетші В.Ф.Валькоттың жобасы бойынша ***«Метрополь» қонақ үйі*** салынды. Ескі ғимаратты қайта салудың негізінде пластикалық қасбетпен және майоликалық композициямен толтырылған, жартылай дөңгелек күрделі аяқтаулармен романтикалық сарай-қонақ үй пайда болды (А.Я. Головин, М.А.Врубель). Мұнаралар, мұржалар және шатырда күрке түрінде шатыр асты саңылауы таңырқарлық композицияны құрайды. Қабырғалары бірін-бірі түсі және зері бойынша толықтырып тұратын көлденең жолақтармен белдеуленген. Модерн, жаңа орыс стилі тәрізді, өзінің Мәскеуде дамуына едәуір қолай- лы жағдай жасады. Петербургте 1910-шы жылдары таралған, кейіннен Мәскеуге терең бойлаған жаңа классицизм өріс алды. XIX—XX ғғ. тоғысында Петербургте қатал әрлеумен, цемент қалақпен үйлесетін добал граниттен дөрекі қалауды қолданумен ерекшеленетін солтүстік модерні танымал болды. Үйлердің қасбеттері және жабдықтары өсімдіктер мен құстар сарынды бейнелермен рельефтермен міндетті түрде безендірілді. Баспалдақ төркөздері сол сарынды қолдана отырып витраждармен безендірілді. X IX—XX ғғ. тоғысындағы сәулет алдында тұрған көптеген міндеттер XX ғ. да өзекті болды. Едәуір көп тұрғын үй салу қажет болды. Қалалану фабрикалар, зауыттар және әкімшілік ғимараттар, көлік магистральдарын, әуежайлар мен вокзалдар, мектептер мен кітапханалар, ауруханалар, көрме залдарын және спорттық ғимараттар салуды талап етті.

Мүсін

XIX—XX ғғ. тоғысында орыс мүсіні басқа өнер түрлері тәрізді жаңару мен дамуды басынан кешірді. Енді басымдылық нысанды мұқият детализациялаумен сипаттама жалған реалистік бағытқа емес, көркем жалпылауға берілді. Шеберлер тірі натура жасауға ұмтылды, ол үшін шығарма аяқталмағандай көрінуді, үстіңгі қабатқа саусақ және жіңішке қамшы іздерін қалдыра отырып, массалардың тұрақсыздығын пайдаланды. Жабдықтың сәні ғана болып қоймай, өнер синтезі идеясына сәйкес бірыңғай ансамбльдің органикалық бөлігі болатын ұсақ пластикаға да назар көбейді. Бұл үрдістер мүсіншілердің жаңа ұрпағының шығармашылықта-

рында да дамыды: П.П.Трубецкий, А. С. Голубкина, С.Т. Коненков және т.б. Павел Петрович Трубецкой (1866 — 1938) — мүсіндегі импрессионизмнің едәуір жарқын өкілдерінің бірі. Ол Италияда орыс дипломатының жанұясында туды және өсті. Трубецкой Мәскеу көркем сурет, мүсіндеу және сәулет училищесінде сабақ берді. Мәскеу кезеңінде ол «Мәскеулік арбакеш», «Ат үстіндегі Лев Толстой», «Ит ұстаған қыз» және т.б. тәрізді жұмыстар жасады. Трубецкийдің ең үздік жұмыста- рының бірі —***И.И. Левитанның мүсін- дік портреті*** (1899). Мұнда мүсіндеу- дегі импрессионистік әдістің өзіне тән ерекшеліктері барынша көрінді. Мүсін материалының массасы суретші қолы- ның дірілдеген жылдам қозғалысын тір- кеді. Нысан өте өміршең қабылданады, сонымен бірге оның мықты ұйытқысы сезіледі. Жарық тегіс емес бетінде көптеген бликтермен ойнайды, бұл қоршаған ортамен мүсіннің өзара іс-қимылын күшейтеді. Левитан бейнесі мүсінді айналу барысында әр түрлі қырынан көрінеді: кейде ол бірнеше қалыпта артистік немқұрайлылық, кейде ол алға қарай еңкею барысында импульсивті екпінділігі басым, кейде жүзінен меланхоликтік ой оқылады. Левитан мүсіні күрделі және сонымен бірге кеңістікте еркін жайылған. Өлшемі бойынша кішігірім Л.Н. Толстойдың бюстінде (1899) портреті жасалып жатқан тұлғаның айрықша маңыздылығына қол жеткізілді. Трубецкой алдымен жұмсақ материалда портрет жасады, кейін фактураның динамикасын сақтай отырып, қола құйды. Осының арқасында ол табиғат күшіне ұқсас апатты қуатты бейне жасады. Бұл – түпнұсқа ғажап туынды. 1899 ж. Трубецкой Санкт- Петер- бургке көшті, онда ол «Өнер әлемі» көрмесіне және Александр III ескерт- кішіне жобалар конкурсына қатысты. Барлығына тосыннан Трубецкойдың ойы ең үздік деп танылды. Ескерткіш қоладан құйылды және 1909 ж. орнатылды. Монументтің көркем бейнесінің негізі ауыр массаның қозғалмайтындығы әсерін құрайды. Мүсінші әдейі бас, қол және салт аттының кеуде нысанын дөрекілеу жасайды, ауыр денесі тірелген жануардың арқасын сындырып жібе- рердей. Материал суретшінің күшіне қар- сыласып тұрғандай. Маңдайына түскен шапка мүсіншінің үлгіге дөрекі қарай- тындығын дәлелдейді. Ауырлық, жерге бастырылғандық әсері кең негіздемемен массивті тұғырдың нысанын аяқтай- ды. Бұл ескерткіш – бейненің сатирика- лық-гротескілік шешімінің жарқын үлгісі. ***Анна Семеновна Голубкина*** (1864—1927) Рязан губерниясының Зарайск қа- ласында туған. Сурет және мүсін оны балалық шағынан бастап арбады, алайда тек жиырма бес жасында ғана Голубкина алғаш рет Мәскеуге келді, онда ол Мәскеу көркем сурет, мүсіндеу және сәулет учи- лищесінің ерікті тыңдаушысы болды, кейін ол Петербургтегі суретшілер ака- демиясында білімін жалғастырды, ал 1895 ж. Парижге аттанды. Мұнда Голубкина алғашында жеке студияда айналысты, кейін сол кездегі ірі мүсінші Огюст Ро- деннің кеңестерін пайдалана отырып, жеке шеберханасында жұмыс істеді. Өз жұмыстарында Голубкина ең ал- дымен нақышты психологиялық бейне табуға тырысты. П.Трубецкой тәрізді, оны импрессионист-мүсіншілер қа- тарына жатқызуға болады. Голубкина жасағандардың барлығы оның ыстық, бүлікші мінезін анық көрсетеді. Мұның дәлелі Камергер қиылысындағы Мәскеу көркем театрының кіреберісіне орна- ластырылған 1901 ж. символикалық ре- льеф. Голубкинаның өзі осы шығарманы «Әдеттегі теңіз» деп атады, алайда уақыт өте келе ол «Толқын» және «Жүзуші» деген аттармен едәуір танымал болды. Рельефтің барлық алаңын толтырған, көтерілген толқындардың ескектерінде жүзіп келе жатқан адамдардың бастары көрінеді. Композицияның ортасында – алға ұмтылған жүзуші. Оның қыңыр жүзі, қолдарын қызу сермеуі апатпен күресте жеңіп шығуға бел шешкендігін көрсетеді. Суретші таңдап алған сарынның және оны ұғындырудың өзі символикалық, Голубкинаның осы туындысын импрес- сионизм шеңберінен шығарады және модерн эстетикасымен жақындастырады.

Мүсіншінің шығармашығында сағыныш, қайғыру тақырыптары жиі берілді, қорланған, бақытсыз адамдардың бейнелері пайда болды: «Тұтқындалушылар» (1908), «Музака мен оттан жырақта» (1910), «Ұйықтап жатқандар» (1912). XX ғ. басына ол жасаған портрет- тердің едәуір жарқындары жатқызылады: «Марья», «Л.И. Сидорованың портреті» (екеуі де 1906). Мүсінші ақын Андрей Белыйдың (1907), жазушылар Алексей Ремизовтың және Алексей Толстойдың бейнелерін жасады (екеуі де — 1911). Голубкина «Жұмысшы», «Жүріп келе жатқан адам», «Солдат», «Құл», «Отырған адам» мүсіндерінде терең үлгі-символдар сериясын ұсынды, пластиканың өзі кейіпкерлердің рухани өмірінің ұстаушысы болды, бұл «Көгілдір раушан»[8] көркемсурет символизміне жақын және импрессионистік фактураның өзіне тән үлгісін бір мезгілде көрсетеді. Голубкина шығармашылығының өзіне тән ерекшелігі оның шығармаларында болатын ауқымды жалпыламаларды, нысандардың пластикалық анықтылығын, терең психологизмді, жан шиеленісін, қайсарлық сезімін іздестіруден тұрды. Ол әр түрлі материалдарды – мәрмәр, гипс, ағаш, саз және т.б. материалдарды тамаша өңдеді. 1932 ж. Мәскеуде А.С. Голубкина- ның мұражай шеберханасы ашылды, онда оның жұмыстары жинақталды. Сергей Тимофеевич Коненков (1874—1971) Смоленск губерниясында шаруалар жанұясында туған. Кәсіптік білім алып, станок және пластика саласында жұмыс істеді, төл портреттерін жасады. Коненков Микеланджелоның шығармашылығына, көнелікке, халық ағаш мүсіндеуіне әуестену кезеңінен өтті. Балалық шағынан бастап таныс, ертегілер мен фольклорлық бейнелермен жұмыс жасай отырып, ол ерекше материалдармен айналысты, мысалы тас гүлдермен ағашты инкрутациялау. Қайырымды «Қартаң-сіңірік» (1910), ку-тентек «Орманшы» (1910) және «Пан» (1915), тілдік славян мифологиясының қорқынышты кейіпкерлері «Стрибог» (1910) және «Күш-ұлылығы» (1909) және т.б. бітпейтін қиялдан туындады. Мәні бойынша, қолөнер ою-өрнектерінде, ойыншықтарда және қолданбалы өнер шығармаларында әлі күнге дейін нақтылы түрде көрсетілгендерді Коненков ірі нысандарға дейін ұлғайтты. Ондакәсіпқой-мүсіншіжәнехалық шебері – екі дарын бірігіп кеткендей. Шебердің шығармашылығында антикалық тақырып танымал гректің жеңіс құдайының атымен аталған, орыстың күлімдеп тұрған қызы - ***«Ника»*** (1906) жұмысынан басталды. Реалистік портретте шартты акдемиялық әдемілікке немесе стилизацияға тұспал жоқ. Таңқы мұрын көне нысанда емес және қалған классикалық емес бет белгілері жарқын тұлғалық береді. «Ника» — барлығын жеңуші жас және қарапайым орыс қызының еліктіретін бет үйлесімділігі. 1912 ж. Коненков Грекия мен Мысырға аттанды. Классикалық өнермен шебердің айналысуы мәрмәрдан жасалған жұмыстарына әсер етті («Грек әйелі», «Ф.Ф. Свешниковаының портреті», «Әйел кеуде мүсіні» және т.б.), әсіресе бедерлі аллегориялық-портреттеріне («Эос», «Кора» және т.б.). Көнеліктің ықпалы жалаңаш денені беруде Коненковтың өскелең қызығушылығында да көрінді. Ол мәрмәрдан тамаша мүсін жасады (мысалы, «Түс», 1913), ағаштан ойып «Қолы көтерілген қызды» (1914) жасады.

Коненков портретші-шебер ретінде көп жетістікке жетті. Осы жанрдағы оның туындылары көп түрлілігімен және аса реалистік мәнердегі дәстүрлілікке қарамастан сипатының біркелкі еместігімен ерекшеленді. Ол жазушылар А.П. Чеховтың, А.М. Горькийдің, Ф.М. Достоевскийдің, кітап шығарушы П.П. Кончаловскийдің бюстын, автопортреттерін және т.б. жасады. Коненковтың шығармашылығында музыка тақырыбы айрықша орын алды. Оның сүйікті кейіпкерлерінің бірі Никколо Паганини болды, оны ол бірнеше рет бейнеледі. Коненковты Иоганн Себастьян Бахтың туындылары тәнті етті және оның шығармаларының тереңдігін және ұлы кемеңгерлігін бере

[8] «Көгілдір раушан» туралы 297-б. қараңыз

алатын пластикалық бейнені ұзақ және азапты іздеді. Және бір күні шеберхананың бұрышында тұрған мәрмәр бөлігінен мүсінші Бахтың жүзін көрді. 1917 ж. Қазаннан кейін шебер «Халықтың бейбітшілігі мен ағайындығы жолында күресте қаза болғандар» мемориалды тақтасын және «Өз тобырымен Степан Разин» мүсін тобын жасай отырып, монументалды насихат жоспарын жүзеге асыруға қатысты, сонымен қатар оқытушылық қызметпен айналысты. С.Т. Коненковтың шығармашылығы негізінен XX ғ. ауысады.

Сурет өнері

XIX ғ. соңы мен — XX ғ. басы орыс өнерін дамытудағы жаңа кезең 1880-ші жылдардың екінші жартысында орыс өнерінің аренасына енген В.В. Васнецов, М.В. Нестеров, И.И. Левитан, К.А. Коровин, В.А. Серов және М.А. Врубель, В.Э. Борисов-Мусатов тәрізді суретшілердің атымен байланысты. Виктор Михайлович Васнецов (1848— 1926) ғажап дарын иесі, Ол полотноларына аңыз-ертегілер мен тарихи тақырыптарды түсірді, монументалды және театр-декорациялық сурет өнерімен айналысты. Васнецов Ватск өлкесінде ауылдың дін қызметкері жанұясында туған. Балалық шағы мен жасөспірімдік шағынан алған әсері суретшінің адамгершілік және рухани қасиеттеріне маңызды рөл атқарды, бұл оның шығармашылық қағидаларының қалыптасуына ықпал етті. 1867 ж. Васнецов Петербургтағы суретшілерді ынталандыру қоғамының сурет мектебінде И.Н.Крамскийден оқыды, кейін сурет академиясының студенті болды. Ол П.П. Чистяковтан білім алды және академиялық білімді өте бағалады. Студенттік шағында Васнецов И.Е. Репинмен және М.М.Антокольскиймен жақындасты. Шығармашылық жолының басында Васнецов Көшпелі сурет серіктестігінің мүшесі болды (1878), П.А. Федотов пен В.Г. Перовтың мұрасына бағдарланды. Осы кезде ол «Пәтерден пәтерге» (1876), «Преферанс» (1879) және т.б. жанрлық картиналарын жасады. Васнецов абрамцев үйірмесінің белсенді қатысушысы болды. Ол тарихи, фольклорлық эпикалық және ертегілер тақырыптарына жүгінді. С. Мамонтовтың тапсырысы бойынша суретші «Славяндармен сақтардың күресі», «Кілем-ұшақ» және «Жер асты патшалығының үш ханшайымы» (1879) картиналарын салды. Васнецов өзінің театрлық-декорациялық қызметін Абрамцевте бастады. Ол мамонттық үйірмеде А.Н. Островскийдің «Қарша қыз» үй қойылымына декорация жасады. Кастюмдер мен декорацияларда суретші халық ою-өрнектерін, орыс халық тігу элементтерін, көне орыс сәулетінің сәулет бөлшектерін пайдаланды. Осылайша ол жаңа сөз айта алды. «***Берендей патша палаталары»*** және ***«Берендеевтің өзен басыбайлылығы»*** декорацияларында халық өнерінің сарынын пайдаланудың жалпы қағидалары ретінде өндірілді. Васнецов театр декорациясына ғажаптұтастықпенкөркемсурет полотносы нюансының жіңішкелілігін хабарлады. Абрамцевте Васнецов Спас Нерукотворный шіркеуінің құрылысымен жұмыс жасады. Оның суреті бойынша ғибадатхананың қасына тілдік сенімімен христианның бейбіт өміршеңдігінің символы ретінде, тауықтың аяқтарымен кішкентай ағаш үй қойылды. Кейіннен Васнецов Третьяков галереясының қасбетінің сұлбасын, Мәскеудегі өзінің үйінің жобасын жасады. Сәулет саласындағы оның жұмыстары сәулетте «жаңа орыс стилінің» бастауын көрсетті.

Васнецов орыс аңыздарының, ертегілерінің және хикаяларының басты кейіпкерлерін бейнеледі. Олардан көркем суретші адам сұлулығы мен қайырымдылығына айналдыруды іздеді. Бұған «Сары қыпшақтармен Игорь Святославовичті соққыға жыққанан кейін», «Аленушка» және «Батырлар» тәрізді полотнолары дәлел. Васнецовтың алғашқы кемеліне жет- кен туындысы **«**Сары қыпшақтармен Игорь Святославовичті соққыға жыққа- нан кейін**»** (1880) полотносы. Онда сурет- ші аңыз хикаяларын көркем сурет құралдарымен бере білді. Орыс әскерлерінің өз отандарын қорғау кезінде қаза болғандардың батылдықтары мен ерліктері – ком-

позицияның негізгі тақырыбы. Жабайы қырандар шайқас алаңында шайқасып жатыр, шөптер мен гүлдер басылған, қан жуған ай бұлттар арасынан қарап тұрғандай. Пейзаж орын алған жағдайларға эмоционалды аккомпанентті көрсетеді. Полотноның колориттік шешімі суық (сұр-көгілдір аспан, жасыл шөп, кіреукелер мен дулығалардың күміс жылтырауықтары) және жылы (щиттер мен етіктердің қызыл дағы) түстердің контрастын айқындайды. Өлім ертегі түс ретінде көрсетілген. Басты кейіпкерлер шымылдық жабылғаннан кейін сахнада тұрып кететіндей және тіріліп кететіндей көрінеді.

«Аленушка» (1881) картинасы — ертегі сюжетінің лирикалық көрінісі. Васнецов ертегінің қатаң сюжетін ұстанған жоқ, ащы қайғының жалпылама бейнесін жасады. Шашы жалбыраған жалаңаяқ қыз өсіп кеткен желектің маңындағы таста отыр және көңілі түсіп кеткен. Пейзай Аленушканың көңіл-күйіне сәйкес келеді. Жіңішке көктерек желмен еседі. Өңсіз-сұр аспан және суық желек картинаны толықтырып тұр. Полотноның бейнелі матасын күзгі табиғаттың солғын мұңын беретін, Абрамцев маңайындағы натуралармен этюдтер құруға көмектесті. Мұнда Васнецовты Левитан мен Нестеровтің «көңіл-күй пейзажы» таңқалдырады. Орыс аңыз эпостарының кейіпкер- лері туған жерін қорғаушы ретінде «***Батырлар***» (1898) полотносында берілді. Тәкаппар, екпінді Мейірім сол жақта ақ аттың үстінде бейнеленген. Күшті және ақылды Илья Муромец ортасында алып қара аттың үстінде отыр. Ал жәдігөй жас Алеша Попович оң жағында жирен атты басқарып тұр. Аңыз эпостар талап ететіндей, батырлардың аттары ат үстіндегілердің мінездеріне сәйкес келеді. Пейзажда суретші нақты орынды көрсетпеуге тырысты, ол орыс табиғатының идеясын, орыс жерінің жиынтық бейнесін құруға тырысты. Батырлардың мүсіндері мен пейзаждарды симметриялық композиция біріктіреді. Үлкен полотнода фронтальды жағдайларда үш ірі мүсінді орналастыру күш пен ұлылық әсерін тудырады. 1880-1890-шы жылдарда Васнецов басқа суретшілермен бірге Киевтегі Владимир соборының икондарымен және жазбаларымен жұмыс істеді. Орыс икондары мен миниатюраларында шартты мәнерде берілген реалистік ұғындырылған мүсіндерді біріктіру, барлық мүсіндер мен қойылымдарға арналған ою-өрнекті қалып - осы кезде суретшіде қалыптасқан өзіне тән белгілер. Алтарь апсидінің алтын фонында жарқыраған қолында сәби Христоспен Богородицаның ғажап мүсіні тамаша әсер қалдырды. Қарапайымдылық пен дамулықты суретші орыс әсемдігінің ұлттық типі, аналық сезім күші мен жігерлендіруді Құдай ана бейнесінде көрсетті. Бұдан әрі Васнецов Петербургтегі, Гусь-Хрустальдағы, Варшавадағы және т.б. ғибдатханаларды безендіруге тапсырыстар алды. Васнецовтың дарыны Гусь-Хрустальдағышіркеуге арналған «Қорқынышты сот» (1904) полотносында көрініс тапты. Картина үлкен симметриялық, салмақты үш қабатты, көптеген мүсіндерді және қойылымдарды құрайтын композициядан тұрады, онда күнәһарлардың тозақтағы азаптары мен тақуалардың жоғары көтеру толық көресетілген. Васнецов тамаша портретші болған.

Ол В.С. Мамонтованың, әйелі А.В. Васнецованың және т.б. жігерлендірілген бейнелерін жасады. Қиял бойынша ол ***«Иван Васильевич Грозныш патшаның»*** (1897) өте анық және танымал бейнесін жазды. Көркем сурет-декоративті ұғындырумен органикалық үйлесетін өткір психологиялық сипаттама аяқталған пластикалық көрініске ие болды, васнецов стилінің аяқталғандығы туралы айтуға болады. Ертегі-аңыз тақырыптарындағы өз жұмыстарында («Ұйықтап жатқан ару», «Сирин және Алконост. Қуаныш және қайғы әні», «Гамаюн — көреген құс», «Ханша - бақа», «Өлмейтін Кощей», «Несмеяна ханша») суретші символизммен және модерннің көркем сурет ізденістерімен жақындасты. Киімдердің бай өрнектері, жабдықтардың жазба ою-өрнектері бояудың бірыңғай симфониясымен үндеседі. Васнецовтың халық дүниені сезіну, фольклорлық бейнелерді беру үшін көркем сурет-пластикалық құралдарды таба білу қабілеті оның шығармаларына танымалдылық әкелді.

«Сұр қасқыр мінген Иван-царевич» (1889) полотносында күңгірт орман арқылыжүріпкележатқан Сұрқасқырмінген Иван-царевич және Елена Прекрасная бейнеленген. Кейіпкерлер сәнді парчадан алтын костюм киген. Картинаның басты жетістігі – фольклорлық хикаялар рухында және құпияға толы пейзаж. Ағаштардың алып діңі қиялдағы алыптарға ұқсайды. Таңғы сәуле шапағаты бұтақтар арасынан әрең түсіп тұр. Батпақ қауіпке толы. Ал алдыңғы жағында алманың нәзік-алқызыл гүлдері барлығын жеңген махабатты, таңғажайып жасауға қабілетті және қиындықтарды жеңуді білдіреді. Васнецовтың шығармашылығында Н.В. Гогольдің, А.С. Пушкиннің, М.Ю. Лермонтовтың, И.С. Тургеневтің шығармаларына, халық ертегілеріне кітап суретемелер маңызды орын алды. Кітаптарды ою-өрнектермен және миниатюралармен безендіруде көне орыс дәстүрі сақталған «Көреген Олег туралы әнге» суреттеме И.Я. Билибин және «Өнер әлемі» суретшілері жалғастырған кітап графикасын дамытудың жаңа бағытын айқындады. 1918 ж. Васнецов орыс суретшілерінің одағына кірді. Васнецов — станок көркем суреті шеңберінен шыққан, орыс көркем суретінің алғашқы шеберлерінің бірі және өнердің әр түрлі салаларын театр-декорациялық, декоративтік-қолданбалы, кітап графикасы, батыл жаңалық болған сәулет - меңгере бастады. Васнецовтың еңбегі станоктық көркем суретте және шығармашылық қызметте өнердің басқа түрлерінде жаңа сюжеттердің арқасында оның принципті жаңа міндеттерді шешуге ауысуы, олардың орталығы ұлттық дәстүрлерге негізделген бірыңғай стиль құру міндеті болды. Васнецов — көшпелі дәуірден XX ғ. басындағы өнерге ауысу процесіндегі шешуші фигуралардың бірі. Михаил Васильевич Нестеров (1862—1942) — хаттың жарқын жеке мәнерін меңгерген реалистік көркем сурет шебері. Ол Уфада көпес жанұясында туған, Мәскеу көркем сурет, мүсін және сәулет училищесінде және суретшілер академиясында білім алды, П.П. Чистяков сабақтарына қатысты. Нестеров Көшпелі көркем көрмелер серіктестігіне кірді (көрме қатысушысы ретінде — 1889 ж. бастап, мүше ретінде — 1896 ж. бастап 1901 ж. дейін), «Өнер әлемі» көрмелеріне қатысты (1899 және 1901) және орыс суретшілерінің одағы құрылтайшыларының бірі (1903). Өзін В.Г. Перовтың және В.Е. Маковскийдің оқушысы деп есептеген Нестеровтың ертеректегі шығармалары көшпелілердің реалистік мәнерінде тарихи сюжеттерде жазылған. Алайда кейін оның шығармашылығында кенеттен бетбұрыс орын алды: суретші сағынышты өтімсіз, моностырь қабырғаларындағы пендешілік толқыныстан жасырынуға дайын жанның бастырмалануын, жеке қалуға ұмтылуды, жан тыныштығын беруге тырысты. Нестеровтің өзі жұмыс жасап жатқан бағытты «опоэтизирленген реализм» деп атады. Сезім әлеміне беріле отырып, ол өткен діншіл адамдардан өз идеалын терең және шынайы іздеді. Нестеровтыңбастытақырыбы–тарихи уақыты нақтыланбаған, алғашқы табиғат пен адамның бастапқы тұтастығының идеалын суретшіге көрсеткен монахтық Русь. Осы тақырыптағы бірінші картинасы «Дәруіш» полотносы (1888—1889).

«Бозбала Варфоломейге елестеу» (1889 — 1890) (цв. вкл. қараңыз) — Нестеровтың орталық шығармасы. Мұнда болашақтағы Сергей Радонежскийдің, Троице-Сергиев лаврының негізін қалаушы Варфоломейдің қабілеті ашылады. Бұл тұлғаның дүниені сезінудегі төңкерісі, жаңаны, ғайыпты және түсініксізді сезіну. Әрекет орны Абрамцев маңындағы көне орыс пейзажы. Табиғат арқылы суретші меңзеушілікті және тыныштықты беруге тырысты. Картинадағы нақты орыс пейзажы «жер жұмағын» көру болып табылады. Шебер көзге түсетіндей емес орыс пейзаждарының арасында монахтардың және дәруіштердің, қария-тақуалардың, армандаушылардың және мұңды қыздардың бейнелерін берді. Нестеровтың картиналарындағы табиғат әрқашан тыныш және қалыпты. Аспанның көгілдірлігі таза, түссіз. Жалғызсыраған скиттер, ағаш шіркеулердің күмбездері – мұның барлығы өткенді қазіргімен тығыз бай-

ланыстырып тұрғандай сезіледі. «Таң алдында» (1895), «Ұлы шаш қидыру» (1898) және т.б. жұмыстары православиеліктердің рухани өміріне арналған. Суретшінің бағдарламалық шығармалары ***«Киелі Русь»*** (1905) және ***«Русьте» («Халық жаны»,*** 1916) болды. Алғашқы картинада ол Христостың орыс әулиелерінің және халықтың қоршауында бейнеледі. «Русьте» полотносы шоқындыру қадамын бейнелейді. Мұнда Нестеров жаңа ғана емес, тарихи барлық сославиені және типтерді көрсете отырып, орыс халқының жалпылама бейнесін құрады. Картинада өмірде болған кейіпкелер де бейнеленген — Л.Н.Толстой, Ф.М.Достоевский және т.б. Шығармашылық жолының басында суретші болашақ картиналарға этюдтер ретінде ғана портреттер жазды. 1905—1906 жж. Нестеровтың жеке портреттік циклы жатқызылады, оған әйелінің, қызының, Н.Г.Яшвиль ханымның, суретші Я.Станиславскийдің бейнелері кірді. Екінші портреттік циклын Несте- ров философия мен дінге арнады. 1917 ж. Троице-Сергиев лаврында серуендеп жүрген, шебер орыс діни ойшылдары — П.А. Флоренскийдің және С.Н. Булгаковтың жұптық картинасын жазды. Киелі Русь Ресеймен біріккен бұл картина «Философтар» деген атауға ие болды. Кеңесжылдары Нестеровәйгілімәскеу тұлғаларының ғажап портреттерінің авторы болды (хирург С.С. Юдин, академик И.П. Павлов, ағайынды суретшілер П.Д. және А.Д. Кориндер, мүсіншілер И.Д.Шадра және В. И. Мухина және т.б.).

80 жыл өмір сүрген, Нестеров көптеген ұрпаққа дәуірлермен тірі байланысты көрсетті. Исаак Ильич Левитан ***(1861 —*** 1900) — ұлы орыс пейзажисті. Ол А.К. Саврасовтың оқушысы болған және пейзаж көркем суретінде лирикалық бағытты ұсынды. Орыс табиғатының бейнелерінде Отан тақырыбын терең және поэтикалық ашуға тырысу Левитанның барлық шығармашылық жолы арқылы өтеді. Суретшінің ертеректегі жұмыстарының циклы Волгада жазылған («Волгадағы кеш», «Кеш. Алтын Өзен иірімі», «Жаңбырдан кейін. Өзен иірімі», «Самал жел. Волга» және т.б.). Оларда шебер өз стилін іздеді және әр түрлі табиғи көріністерді және жағдайды, волга жағажайының түс байлығын бейнеледі. Алайда импрессионистікке жақын колориттік әсердің барлық ғажаптығы мен нәзіктігі, суретші күшінің алғашқы кезекте картинаның аяқталуына жұмсалған, бұл шебер үшін көрерменнің белгілі бір эмоционалдық ыңғайын, табиғат жағдайын кешуді шақыру қабілетін білдірді. Левитан өзінің көңіл-күйіне жақын пейзаждар жасады. Жарқын тыныш сезім ***«Кешкі қоңы- рау»*** (1892) полотносында берілген. Кар- тина колориті жылы және суық түстердің гармониялық үйлесімділігіне құрылған. Тыныш кеш, биік жеңіл алқызыл бұлттармен анық нәзік-көгілдір аспан, батып бара жатқан күннің жылы шуағы қарама-қарсы жағалаудың бояуын жақты. Көлеңкемен көмкерілген алдыңғы жақтағы суретте бірге берілген реңк суық және күңгірт болып көрінеді. Бұл үйлесімділік ауадағы қоңырау шырылына бөленген дауыспен жазғы кеште туындайтын сезімді беруге көмектеседі. Айнала жырық және тыныш, жан тыныш, бірақ сәл мұңды. Левитанның ***«Мәңгі тыныштықта»*** (1894) полотносы — суретшінің бағдарламалық, концептуалды шығармасы. Оның тақырыбы — адамның өміршеңдігінің баянсыздығы мен трагедиялылығы. Осы шығармада Левитандағы шындықты трагедиялық қабылдау өз шегіне жетті. Көркем бейнені жалпылау мұнда көп, бұл бірнеше түсінікке жол береді. Көрермен оның алдында өрбіген қатал табиғат картинасын жоғарыдан қарап тұрғандай. Ескі ағаш шіркеумен және қараусыз қалған зиратпен күңгірт баурай өлкесі адам өмірінің өлкесі туралы еске салады. Кеңістік бітпейтіндей көрінеді. Көкжиек ешнәрсемен жабылмаған. Күңгірт бұлт фонында ұзын, аздап күңгірт бұлт көрінеді. Оның артында — көкжиектің бойымен созылған аралшық және өткір жағалау. Көл сулары кең ашық иілген жолақпен жатыр. Жел ағаштардың төбесін есіп тұр. Картина суық қорғасын және көк-көгілдір реңктерде шешілген.

Тек бір ғана жылы кішкентай дақ байқалады – ескі ағаш шіркеудің терезесіндегі от. Бұл от кең табиғаттың алыптығы мен тыныштығы алдында күнделікті тұрмыс қарбаласының ұсақтығы туралы айтады. Левитанныңкейінгікөпшығармалары ашық және қуаныш сезімдеріне бөленген. 1880 — 1890-шы жылдары Левитан өзінің ең үздік жұмыстарын жасады («Владимирка», «Наурыз», «Алтын күз», «Көктем. Көп су» және т.б.). Бұл шығармалар басқа суретшілер үшін уақыт өте келе ұқсас сюжеттер бейнелерінің әлдебір стереотипіне айналды. Мұндай үрдісті замандастары қорқынышпен атап өтті. Тіпті «левитан пейзажы» деген ұғым пайда болды. Әйгілі ***«Владимирка»*** (1892) картинасында суретшінің ойы бейне мен атауды салыстыру арқылы ашылады. Левитан пейзажға Сібірге жер аударылғандар жіберілген жолды көрсете отырып, әлеуметтік мазмұн берді. Жол бойымен алысқа кететін шексіз ерікті кеңістікпен Ресейдің революцияға дейінгі бейнесі туындайды. Келешектегі қысқартулар есебінен берілген аспанды сұр бұлттар торлаған, бұл кеңістік тереңдігін бейнелеуге көмектеседі. Бет мүсіні қара және ағарған көкжиек кең жайылған жазық ауқымын береді.

«Наурыз» (1895) картинасында қанатта тұрған атпен арба бейнеленген. Полотноның реңкі көктемгі табиғаттың түссіз жеңілдігін береді, ол әлі түрлі-түсті қуат ала қоймаған. Аайда отырған және қарайған қарда, ашық көктем күнінде, ағаш үйдің сарғайған қабырғасында, ағаштардың қанық көгілдір көлеңкелерінде көктем нышандары сезіледі.

«Алтын күз» полотносында типтік орыс пейзажы лирикалық көңіл-күй тудырады. Ауа таза әрі түссіз. Алысқа кетіп бара жатқан өзен жолағы және ағаштардың алтын-сары бояуы көгілдір контрастпен мерекелі дыбыс береді. Әлі де сарғая қоймаған шөп картинадағы солғын табиғатқа оптимизм береді. Жасыл-желек мәңгілік оның қайта жандануы туралы айтады. Жазудың жеңіл көрінетін еркіндік мәнерінің артында Левитан шеберлігі тұр.

«Көктем. Үлкен су» (1897) картинасында жас ағаштарды су баса отырып, көктем суы кең жайылды. Жіңішке қайыңдар өздерінің қызылдау, әлі де жалаңаш бұтақтарын биік жеңіл бұлттарымен нәзік көгілдір аспанға ұмтылады. Көгілдір судың бетінде сирень түсті не қызғылт-сары ағаштардың бейнесі дірілдейді. Левитанның бұл картинасы – әсемдігі және жіңішкелігі жағынан түстік қатынастардың ең үздігі. Өзінің шығармашылығының соңғы кезеңінде Левитан жазғы сағым, жазғы түннің бояу поэзияларын жақсы көрді («Сағым», «Айлы түн», «Сағым. Шөмеле», «Жазғы кеш» және т.б.). осы шығармалардың көркем тілі ықшамды берілген. Левитан, бөлшектерді түсіре отырып және түсті жалпылай отырып, жеке еске алуды және терең толқынысты – Отанға деген сезімді, онымен үздіксіз байланысты беруге қол жеткізеді. Саврасов, Васильев, Поленов соңынан Левитан пленэрлік сурет өнерін игеру жолына жаңа қадам жасады. Жарық-көлеңке және түс әсерлеріне қызығушылық XIX ғ. көркем суретіне тән белгілер Соңғы күндері Левитан Көшпелі сурет көрмесі серіктестігі экспозициясының мүшесі және тұрақты қатысушысы болды. 1899 — 1900 жж. ол Мәскеу көркем сурет, мүсін әне сәулет училищесінде сабақ берді. Оның оқушыларының арасында В.К. Бялыницкий-Бируля, П.В.Кузнецов, П.И. Петровичев, Н.Н. Сапунов болды. ***Константин Алексеевич Коровин*** (1861 — 1939) — тамаша көркем сурет- ші, театр суретшісі, декоративтік пан- но және қолданбалы өнер өнімдерін жасаушы. Коровин Мәскеу көркем сурет, мүсін және сәулет училищесінде оқыған және В.Г.Перовтан және А.К.Саврасовтан, кейін В.Д. Поленовтан сәулет білімін алған. Ол орыс импрессионизмінің негізін қалаушы, өз кезіндегі көркем сурет өнерінің танымал фигурасы: мамонтов үйірмесіне, «Өнер әлемі» көрмесіне қатысты, Мәскеу суретшілер одағын ұйымдастырды, өзінің жақын досы В.А. Серовпен Ресейді көп аралаған. Ұлы реңші, Коровин портреттер, натюрморттар және пейзаждар жазды, сонымен бірге көркем сурет ізденістері әрқашан сюжеттен, шығарма мазмұнынан

маңызды болды. Суретші әсемдік ұшқыны болса, кез келген сарынның назар аударуды талап ететіндігін айтты. Ол сурет өнерін әлеуметтік мәселелерден босатты, оны өмірдің мерекелік жағы ынталандырды. Коровин көркем суретте өткінші әсерді, жарық пен түстің жіңішке ойынын импрессионизм тұрғысынан берді. Коровин орыс өнерінің тарихына ең алдымен көркем сурет этюдінің қас шебері ретінде кірді. Ол тек дербес шығарманың жетістігін ғана бекітіп қойған жоқ, сонымен қатар көркем мәнерлілік санатына, айрықша эстетикалық сапаға хаттың еркін мәнерін және этюдтілікті тұрғызды. Коровин ұлы реңші Д. Веласкесті үздік импрессионист деп есептеді, оның шығармашылығымен Испанияға сапары кезінде танысты. Онда ол «Б***алконда. Испандықтар Леонора және Ампара»*** (1888 — 1889) картинасын жазды. Оның ойы тірі әсердің негізінде туды. Коровин арнайы қойылымдық композицияны мойындаған жоқ, кездейсоқ және еркін сюжеттің түпнұсқа құндылығын көрді. Бұл картина сұр, қара, ақ және жоса сәнді үйлесімділікті білетін, суретшінің көркем сурет шеберлігінің куәсі болды.

Полотно парижде өткен Дүниежүзілік көрмеде алтын медальды иеленді (1900). Коровиннің шығармашылығында пейзаж маңызды орын алды. Көбіне ол орта орыс табиғатын бейнелегенді жақсы көрді. ***«Қыста»*** (1894) картинасының сюжеті қарапайым: ауыл шағын үйінде шана жегілген ат байлаулы тұр. Коровинді күрделі көркем сурет мәселесін шешу ынтықтырды: ақтың үстіне сұр және қара түстен салу. Суретші боз-сұр, бозалаң реңктердің ғажайып байлығын және үйлесімділігін, реңктердің нәзік ауысуын береді, бояу жағудың әр түрлі тәсілдерін пайдаланады. Ресейдің қарапайым бұрышын әдеттегі қысқы күнмен бейнелеу Коровиннің шеберлігі. 1900-шы жылдары суретші Францияға сапар шегеді, онда ол жалпы атауы ***«Париж оттары» деп аталатын пейзаждар сериясын жасады.*** Үлкен қаланың өмір тақырыбы, композициясының фрагменттілігі, жоғарғы пікірді таңдау, пасталық жақпа, жаңбыр жуып кеткен немесе ауада дірілдеген анық емес контурлар – мұның барлығы импрессионистік пейзаждың типті белгілері. Алайда түстің жоғары қарқындылығы, эмоци-

И. И. Левитан. Мәңгілік тыныштық

ялық жоғары көтерілу және көркем суреттің көріністілігі орыс суретшісінің шығармашылық жеке тұлғалығы туралы айтады. Ол жиі париж бульварларын және кешкі көшелерді немесе түндегі оттардың жарықтарын бейнелейді, мұны француз суретшілері ешқашан жасаған жоқ («Түндегі Париж. Италия бульвары», 1908; «Париж. Капуцинок бульвары», 1906). 1910-шы жылдары Коровин натюрморттарға жүгінді, ол оны декоративті, қалың ашық бояулармен, ірі контрасты жақпалармен жазды. ***«Балықтар, шарап және жемістер»*** (1916) картинасы — Коровиннің ең үздік жұмыстарының бірі. Онда заттар ірі бейнеленген және жабдықта ғайып болғандай. Ауа ортасын беру суретшінің басты назарында болды. Оның шығармашылығына гүлдермен, әсіресе вазадағы раушан гүлдерімен натюрморттар тән. Коровин театр үшін көп қызмет етті, драмалық, опералық және балет спектакльдерін безендірді. Оның театр жұмыстарының ішіндегі ең үздігі - «Конек- Горбунок» Ч. Пуни, «Руслан және Людмила» М.И.Глинки, «Алтын әтеш» Н.А. Римский-Корсаков және т.б. Суретші сахналық кеңістікпен, әрекеттермен және музыкамен үздіксіз декорациялар мен костюмдердің жаңа типін жасаушы болды. Коровиннің айрықша декоративтілігі, оның артынан барлық орыс импрессионизмі 1900-шы жылдардың басында, оның айрықша гүлдену кезінде оған халық өнерінің жарқын бояуы ықпал еткендігімен шарттасады. Валентин Александрович Серов (1865 — 1911) — ғажап көркем суретші және график, Репиннің оқушысы. Серовтың шығармашылығы әр түлі. Онда реализмненимпрессионизмгежәнемодернге – көптеген көркем сурет дәстүрлерінің нышаны сезіледі. Шебер тамаша пейзаждар және тарихи картиналар жазды, алайда көбінесе портретші ретінде танымал. Серов музыканттардың жанұясында дүниеге келді, шығармашылық атмосферасында өсті. Ол П.П. Чистаковтан сурет академиясында дәріс алды, абрамцевтік үйірмеге қатысты, Көшпелі сурет көрмесі серіктестігінің мүшесі болды (1894—1900), 1900 ж. бастап «Өнер әлемі» бірлестігіне қатысты. Серов өзінің шығармашылық қызметінде нағыз жаңашыл болды. Ол И.Э. Грабарьдың кейпі бойынша қозғаушылардың сыни реализмінен «поэтикалық реализмге» бетбұрысты жүзеге асырды. Серов көркем сурет құралдарымен өмір қуанышын беруге тырысты. Ол өзін Амрамцевада жазылған «Шабдалымен қыз» (1887) картинасының шебері ретінде таныстырды. Бұл С.И. Мамонтованың қызы Вераның портреті. Сурет өнері қуанышты, жарқын тіршілікке бойлаған, ол кейіпкердің жүзінен байқалады. Серов ұзақ жұмыс барысында бояулардың балғындығын сақтай алды, өмірдің толыққандылығын және жастыққа құмарлануды бере білді. Серовтың жаңашылдығы жанрлар- дың бірігуіне ғасырлар тоғысындағы өнер үшін маңызды үрдіс тапты және дамытты. «Шабдалымен қыз» портретінде портрет, жабдық, натюрморт, пейзаж жаңа мүмкіндіктер ашатын, әлдебір жанрлық қоспаны құрайды.

«Шабдалымен қыз» — түпнұсқа жаһар, орыс өнеріндегі кезеңдік шығарма.

Серов пленэрде көп жұмыс жасады. Оның шығармаларында импрессионизмге деген қызығушылық сезіледі. «Шабдалымен қыз» және М.Я. Симонович портретінде («Күн түскен қыз», 1888) ол жарық пен көлеңкенің импрессионистік ойынын беруге тырысты. Алайда суретші импрессионизмге салынған үрдістерден түс дағын үгітуге ауысады және оған қарсы тығыз жақпалармен түсті қанықтырады, фактуралық сурет өнерін пайдаланады, уақыттағы белгісіз бейнеленген ұзақтық жағдайын хабарлайды. Серов ғажап пейзажшы болды. Оның сарынының қарапайымдылығымен ерекшеленетін ертеректегі этюдтері импрессионистік мәнерде орындалды. Көркем суретші сұр аспанмен және қисық сарайлармен ауыл пейзажын бейнелеуді жақсы көрді («Қазан. Домотканово», 1895; «Атпен жүрген әйел», 1898; және т.б.). «Абрамцевтегі қыс. Шіркеу» (1886) пейзажында Серов қардың жарқырауын бере білді. 1890-шы жылдар бойы Серов пор-

треттік шығармашылығында Перовтан, Крамскийден, Репиннен келе жатқан, орыс шығармашылық зиялыларының ірі өкілдерінің портреттерін жасау бойынша дәстүрді жалғастырып келеді. Серов үнемі жазушылардың, әртістердің, суретшілердің бейнелеріне жүгінеді (Н.С.Лесков, К.А.Коровин, И.И.Левитан портреттері). Әсіресе А.М- ***Горъкийдің, М.***Н ***Ермолованың және*** Ф.***И. Шаляпиннің портреттері мәнерлі шықты,*** себебі салтанатты портрет нысаны бейнеленетін мүсіндердіңмаңыздылығынасәйкескелді.
Мысалы, М.Н. Ермолованы (1905) Серов ұлы актриса, айрықша тұлға етіп көрсетті. Ол күнделікті тірліктен алыстатылған, тәкаппар көзқарасын алысқа жіберіп, басын сеніммен жоғары көтеріп тұр, жүзі рухтанған, салтанатты. Қара көйлектегі мүсін сұлбасы айнаның ақшыл дағы аясында анық көрсетілген. Ассиметриялы композиция және ұстамды түс гаммасы дәріптелген бейнені жасайды. Бұдан әрі суретші май көркем су- реттен бас тартады, ол оған аса натура- листік болып көрінді, және едәуір шартты мақпал түс дағын беретін темперге көшті. Өзінің сурет өнерімен шебер, өзі «мінездеме жасадым» деп айтуды жақсы көретіндей, оның зейінді, мейірімсіз көзқарасынан ешнәрсе сырт қалған жоқ. Серовтың әр портреті композициясы және психологиялық нюансы жағынан соны. Танымал мәскеу меценаты Г.Л. Гиршман (1907) айна алдында бейнеленді. Жүзіктері бар бір қолымен ол тері жамылғыны шешіп жатыр, екінші қолымен туалет үстелін таянып тұр. Көрменге қарай отырып, картинаның барлық кеңістігін қозғалысқа тартады. Тіпті кішкентай штрихтары да суретшінің өзінің моделіне ироникалық қатынас береді. ***Ханым О.К. Орлова портреті*** (1911) — Серовтың үздік жұмыстарының бірі. Орлова, нағыз аристократ әйел, тері киген, ашық жібек көйлек, інжу алқа және алып қара шляпа. Суретші модельдің әсерлі қалыбын, тік ұстаған денесін, әсемдігін махаббатпен береді. Ғажап жағдай молшылық әсерін толықтырады. Реалистік сурет өнері жетілдірілді. Бұл танымал әйелдің салтанатты портреті.

Париждегі Дягилев экзотикалық қойылымдарында жарқыраған, ***танымал орыс бишісі Ида Рубинштейн портреті*** (1910) өзіндікмәнердеорындалған. Модель жалаңашталған арқасымен отыр, бейне анық бұрылыста жазылған. Түс шешімі аса ұстамды, сурет өнері графикалық. Серов балалардың пор- треттерін жақсы салды («Балалар», 1889; «Мика Морозов», 1901).

В. А. Серов.
О.К.Орлова ханымның портреті

Серов бір кездері пайда болған тәсілдерді қайталағанды ұнатқан жоқ. Оның шығармашылығы ерекше шешімдерді іздестірумен, кенеттен жанрды ауыстырумен тәнті етеді. Суретші тарихи тақырыптарға бірнеше композициялар жасады («Жас Петр I итпен аң аулауда», «Петр II және Елизавета Петровна Патша ауылында» және т.б.). олардың ішіндегі ең маңыздысы — ***«Петр I»*** (1907). Патша Петербург құрылысы кезінде бейнеленген. Ол нева желіне қарқынды қадам басып келеді, оның үзеңгілестері оның артынан зорға үлгеріп келе жатыр. Суретші Петрдың нөкерлерімен жүру са-

рынын дамытады, ол «тарих адымымен» ассоциацияланады. Зерттеушілер Серовтың осы шығармасының 1905 жылғы революциямен терең байланысын атап өтті. Онда дәуірлік өзгеріс, символикалық жалпылау ауқымы сезіледі. 1907 ж. Серов Грецияға саяхатқа аттанды. Саяхаттан алған әсері «Одиссей және Навзикая», «Еуропаны ұрлау» (екеуі де 1910) картиналарына әсер етті. Серов көнелігі – бұл жарқыраған, еліктіргіш, әлдебір құпияны жасырып тұрған әлем.

«Еуропаны ұрлау» картинасы (1910) – бұқаға айнала отырып, Зевс құдай ұрлап әкеткен финикийлік Еуропа патшайымы туралы көне грек аңызының көркем сурет туындысы. Серовты Афинадағы Эрехтейон ғибадатханасы діңмаңдайшаасының көне мүсіні тәнті етті, ол Еуропаға оның келбетін берді. Картина реңкі аспанның тереңдігін, теңіз суының көгілдірлігін, бұқа терісінің алтын жосасын береді. Сурет өнері декоративті, панноны еске салады. Осы шығармада модерннің стилистикалық белгілері пайда болды. Серовқа сонымен бірге И.А. Крыловтың (1910—1911) мысалдары тақырыбына суреттер циклы тиесілі (150 жұмыстан артық). Оны графикалық және көркем сурет құралдарымен аңыздардағы, ертегілердегі, мысалдардағы әлемді тұтас поэтикалық қабылдау қызықтырды. Серов өз кезеңінде беделді педагог болды және көптеген оқушыларды тәрбиеледі: И.И. Машков, П.В. Кузнецов, Н.Н. Сапунов, М.С. Сарьян, К.С. Петров-Водкин, К.Ф. Юон және т.б.

Михаил Александрович Врубель (1856— 1910) станоктық, монументалды және театр-декорациялық сурет өнерімен айналысты. Врубельді әрқашан экспрессивті мәнері және бейнелерінің драматизмі бойынша тануға болады. Оның стилі пластикалық-мүсіннің, көлемді суреттің үстемдігіне негізделген, оның өзіндік ерекшелігі нысанның үстіңгі қабатын өткір қырға ұсақтаудан тұрады. Суретші түсті нысанның өткір қырын боялған жарық ретінде ұғындырды. Врубель Омбыда әскери заңгердің отбасында дүниеге келді. Ол балалық шағынан бастап өнерге қызығушылық танытты. 1880 ж. суретшілер академиясына түскенге дейін Врубель Петербург университетінің заң факультетін аяқтап үлгерді. Академияда ол И.Е. Репиннен сабақ алды, П.П. Чистяков шеберханасында суреттерді зерттеді. 1884 ж. Врубель Киевке аттанды, онда ол Кириллов шіркеуінің (XII ғ.) фрескаларын қайта ұйымдастыруды басқарды, бірқатар жеке монументалды композицияларды орындады. Олардың арасында Құдай ана бейнесі ерекше орын алады. Қайта жаңғыру дәуіріндегі шеберлерге ұқсас, көркем суретші оған сүйікті әйел белгілерін берді. Бұл замандастарының наразылығын тудырды, себебі бейне қағидаға сәйкес келмейді. Кейін Врубель Италияға кетіп қалды.

Венецияда өткізген бірнеше ай, Орта ғасыр және ертеректегі Ренессанс өнерімен танысу қатты әсер қалдырды және Врубель-реңшінің күшті дарынын оятты. Түстердің тамаша графикалық этюдтарында Врубельдің жалғыз «кристалл тәрізді» стилі қалыптасты. Врубель-реңші дарынының күші туралы «Шығыс ертегісі» және «Персид кілемі фонындағы қыз» (екеуі де 1886) полотносы куәландырады.

«Пері (отырған)» (1890) картинасы (цв. вкл. қараңыз) — шығармашылықтың киев кезеңіндегі суретші тапқандардың қорытындысы болды. Ол Врубельдің бағдарламалық шығармасы болды. Онда қиял бейнелеріне шындықты көркем трансформациялау әдісі сюжеттік-тақырыптық безендіру алды. Перінің мүсіндік соғып жасалған денесі Микеланджелоның титанын еске салады. Картинаның колориті қуатты түстік аккорд береді. 1980-ші жылдардың ортасында Врубель Мамонтов жеке орыс операсында безендіруші болды. Мұнда ол жас әнші Надежда Ивановна Забелланы кездестірді, кейінненоләйеліболды. Олсуретшігекөркем суретте, графикада, мойоликада көптеген ертегі және портреттік бейнелерді жасауға шабыт берді. Оның белгілерін Врубель «Аққулар ханымында» (1900) бейнеледі, ол «Маргаритаға» (1896) айналды, оның үлкен көздері «Сиреньдерде» (1900) арасынан көрініп тұрғандай. Соңғы картинасында суретші күміс айдың жа-

рығында сирень гүлдерінің күрделі колориттік жарқырау әсерін беруге тырысты. 1890-шы жылдардың екінші жартысында Врубельдің шығармашылығы фольклорлық және ертегі бейнелеріне назардың шоғырлануымен сипатталады. Мысалы, Пан бейнесі (1899) осы мифологиялық жанның табиғатын құрайтын көлгір әзілмен берілді. Врубель мәскеу кезеңінде мамонт үйірмесі қызметіне белсенді қатысты және халық өнеріне қызығушылық танытты. Суретші Абрамцевте жемісті еңбек етті. Мұнда ол орыс батырларымен әдемі безерлі каминдар, су перісімен орындықтар, декоративтік тағамдар сұлбаларын жасады. Врубельдің майоликалық мүсіндері ағымдағы пластикамен және құбылмалы түстердің құбылуымен ерекшеленді («Садко», «Қарша қыз», «Лель», «Берендей» және т.б.). Врубель экзотикалық тақырыптармен, тарихи сарындармен, фольклормен, мифологиямен, Орта ғасыр үлгілерімен және жабдықтарды безендірумен айналысты. Ол жекежай үшін «Парис соты» (1893) панносын; Мәскеуде А.В. Морозов кабинетіне арнап «Фауст», «Маргарита» және «Мефистофель» композицияларын (1896) орындады. Суретшіге танымалдылық 1896 ж. Нижегородскіде көрмеде және әсіресе «Өнер әлемі» алғашқы көрмесінен кейін «Микула Селяниович» және «Греза ханшайым» үлкен панноларын көрсеткеннен кейін келді (соның салдарынан осы панноның көшірмесі «Метрополь» мәскеу қонақ үйінің қасбетін безендірді). XIX—XX ғг. тоғысында аяқталмаған ***«Ұшып бара жатқан Пері» полотносы салынды.*** 1902 ж. Врубель ***«Жығылған Пері» картинасын ұсынды.*** Жығылған Перімүсінітаушатқалынажайылған. Врубельдің перілер сюитасында батылдандырылған трансформация орын алады, алайда ***«Ұшып бара жатқан Пері»*** 1890 ж. картинасы лирикалық бейне. Осы ерекше трилогияның ішкі циклы «перілік» идеясының мүлде жойылу сипатын береді. 1902 ж. Врубель ауыр науқаста- нып қалды, қалған өмірін психакалық ауруханада өткізуге тура келді. Мұнда ол натурамен тамаша суреттер циклын жасады (дәрігерлердің портреттері, аурухана терезесінен қарағандағы көрініс, бөлме жабдықтары және т.б.). Орыс өнерінің эволюциясында Врубель шешуші фигура болып табылады: ол модерннің бірқилы нұсқасын ұсынды, символизм одан өзінің жарқын білдірушісін тапты. ***Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов*** (1870— 1905) Саратовта туған, оқуды Мәскеу көркем сурет, мүсін және сәулет училищесінен бастаған, кейін Петербургтегі суретшілер академиясында және П.П. Чистаков жеке студиясында жалғастырған. 1895 ж. ол Парижге аттанды, онда ол үш жыл уақыт өткізді, импрессионистер мен пуантилистердің өнерімен танысты, Ф.Кормон шеберханасында өнермен айналысты. Суретші өз стилін импрессионизм, символизм, модерн және натураны жеке бақылаулар қағидаларын үйлестіре отырып жетілдіруге тырысты. Борисов-Мусатов пленэрде көп жұмыс жасады. 1897 ж. ол «Агава» этюдын жазды. Алдыңғы жоспарда, шетіне қарай тығыз, шырынды өсімдікпен гүл құмырасы бейнеленген, кеңістікке күн сәулесі түсіп түр, бояу дыбысталған.

«Әпкемен автопортрет» (1898), «Күзгі сарын» (1899), «Үйлесімділік» (1900), «Серуен» (1901) жұмыстарында суретші кейіпкерлерді өткен кезеңнің сәні бойынша қамзолдармен ақ париктермен, кринолиннен жасалған көйлектермен киіндірді. Көрерменге осындай сарай ұяшықтарымен поэтикалық идеалдандырылған әлем ашылды. Шебердің сүйікті техникасы нәзік, бәсеңдетілген реңк беретін темпермен сурет өнері. Кенептің жіптері мен өзекшелерінің өрілуінде бояудың үстіңгі қабаты бұлыңғыр, оның жақпасының фактурасы картинаны маталы кілемге ұқсас етеді. Осы бұдыр бетіндегі нысандар кескіннің анықтылығын жоғалтады. Осындай техникада ескі үй-жайдың саябағында отырған екі қызды бейнелейтін, ***«Гобелен»*** (1901) картинасы орындалды. Онда символ-бейне жасауға мүмкіндік беретін шарттылық шарасы табылды.

«Суайдын» полотносында (1902) (цв. вкл. қараңыз), Борисов-Мусатовтың

концептуалды шығармаларында қиялға берілген, ұйқыға жақын екі әйел мүсіні бейнеленген, олар табиғатпен толық үндескен. Картина суық қоңыр-көгілдір колоритте салынған. Композиция шеңбер бойынша құрылған. Суретші кенептен тыс көкжиектің биік сызығын таңдады, екінші жоспар көтерілгендей. Тоғанның сопақ айнасында бейнеленген ағаштар, аспан, бұлт нақты заттармен қатар қабылданады. Борисов-Мусатов елес пен ақиқат арасындағы шекара жойылатын, ұқсас түс әлемін бейнелейді. Рационалды жолмен жете алмайтын затқа жан жете алатын түс сарыны суретшінің шығырмашылығындағы негізгі болды. Полотно декоративті панно немесе гобелен ретінде шешіледі.

«Елестер» (1903) картинасында ескі саябақтың бұралаң соқпағы жерге жайылған тұман жолақшаларымен үндеседі. Табиғатта суретші суреттің жатық сызығы және жалпы полотноның композициялық құрылымын айқын бейнелеген, әлдебір «бітпейтін әуен» елестейді. Тіпті күмбез астындағы бағандармен ғимарат нысанына кескіннің тұрақсыздығы берілген. Классикалық жекежайдың баспалдақ сатыларында мүсіншелер тірілетіндей көрінеді. Өңсіз мүсіндерде амалсыздық және сағыныш, иесіз қалған үй-жайда ымырт кезінде адасқан елестер тәрізді! Модернге және символизмге тән өнер синтезі идеясы, «Зүбаржат алқа» (1903-1904) полотносында көрнекі түрде көрсетілген. Ол станокты шығармалардан ғимараттарға сурет салу ауыспалы кезеңі болды. Ескі киімдердегі ханымдар көктемгі желектің жарқын жасыл желегінің арасында хормен жүру тәрізді қатып қалды. Бұл романтикалық композиция абыржыған үрей тудырады. Борисов-Мусатов символизмі «Реквием» (1905) соңғы картинасында апогеяға қол жеткізді. Денесіз әйел мүсіндерінің шеруі терең мұңды. Әр бейне әр түрлі эмоционалдық жағдайда екі рет қайталанады. Суретші көңіл-күйдің жіңішке ауысымын бере білді және қиял мен ой әлемін көрсете білді.

«Өнер әлемі» — әдеби-көркем бейіндегі Петербургтегі бір атаулы журнал шығарумен және көрмелермен өзін таныстырған, ғасырлар тоғысындағы ірі көркем бірлестік. 1898 ж. оның шығуы А.Н. Бенуа бастаған көркем суретшілер мен графиктер тобының он жылдық шығармашылық жұмыстарының қорытындысы болды. «Өнер әлемі» журналы бай суреттелген. Графика саласында «әлем шеберлері» түпнұсқа жаңашылдықпен шықты.

«Өнер әлемі» петерборлық Л.С. Бакст, А.Н. Бенуа, И.Я. Билибин, Е.Е. Лансере, А.П. Остроумова-Лебедева, К.А. Сомов, мәскеулік А.М. Васнецов, К.А. және С.А.Коровины, С.В. Малютин, М.В. Нестеров, Л.О. Пастернак, В.А. Серов және т.б. тәрізді суретшілер кірді

«Өнер әлемі» шеберлеріне тән ерекшелік олардың шығармашылығының көп қырлылығы. XIX ғ. екінші жартысындағы белгілі станок көркем суреті жанрларына маманданушы суретшілерден айырмашылығы, «әлем шеберлері» графикамен, сурет өнерімен, декоративті-қолданбалы өнермен, театр қойылымдарын безендірумен айналысты.

«Әлем шеберлерінің» шығармашылық бағдарламасы негізгі мақсат ретінде әдемілікті, әр шебердің субъективті түсінігіндегі әдемілікті жариялады. Өнер мақсаттарына мұндай қарым-қатынас тақырып, бейне және мәнерлі құралдар таңдауда суретшіге еркінік берді. Алайда егер «әлем шеберлері» топшылағандай әдемілікке сүйсіну түпнұсқа шығармашылық энтузиазмды тудырс, әдемілікке жат тікелей шындық әдеміліктің жалғыз таза көзі, сәйкесінше тамаша сала ретінде өнердің өзі шабыт. Сондықтан жеке шығармашылығында олар өзін өнерде көрсете білген, аса әдеміліктің интерпретаторлары болды. Осыдан барып «Өнер әлемі» суретшілерінің, алдымен рококо кезеңіне және жалпы XVIII ғ. бірыңғай стильдің үстемдігіне қызығушылықтары басым. Салтанатты шығулар, сапарлар, серуендер сарыны «әлем шеберлерінің» сүйікті тақырыптары.

«Өнер әлемінің» жетекші суретшісі ***Александр Николаевич Бенуаның*** (1870—1960) ***«Патшаның серуені»*** (1906) полотносы осы бірлестіктің ең жарқын және типті үлгілерінің бірі болып табы-

лады. Бұл шығарма «күн-патшасының» версальдық тұрмысына арналған суреттшінің сырбаз-нәзік картиналар циклына кіреді. Бенуадағы версаль – бұл бұрынғы ғажайып, дыбыстар мен бояуларға толы, қазір қаусаған және сәл елесті әлем. Бенуа «Патшаның серуенінде» ымырт кезінде күзде версаль саябағын бейнелеуі кездейсоқ емес. Театр сахнасындағыдай картинада әлдебір әрекет ойналады: патша ортада сарай қызметшілерінің еріп жүруімен фрейлинмен кеңесіп тұр. Бенуа графикада өте қызықты жұмыс жасады. Оның ең үздік графикалық жұмысы А.С. Пушкиннің «Мыс салт атты» поэмасына (1903—1922) суреттеме болып саналады. Қатал жіңішке сызықтардың және ашық және күңгірт дақтардың контрасттарының көмегімен шебер барлық циклдың басты қаhарманы болған, Петербургтың драмалық бейнесін жасады. Оның адамға құпия билігі – суреттеменің өтпелі тақырыбы. Фронтисписте Петр ескерткішіне – Евгений артынан қуып келе жатқан айбатты алыптан қашқан кездегі, трагедияның шарықтау шегі бейнеленген:

Және, ағарған аймен нұрға бөленген,
Қолын жоғарыға созған,
Оның артынан мыс салт атты келе жатыр...

Театрлық-декорациялық өнер саласындағы «әлем шеберлері» қызметінің гүлденуі 1910-шы жылдарға жатады және С.П. Дягилев ұйымдастырған (идея А.Бенуаға тиесілі) симфониялық концерттердің, опера және балет қойылымдарының бірқатар сериясынан тұратын Париждегі «Орыс маусымдарымен» байланысты. ***Лев Самуилович Бакст*** (нақты тегі Розенберг, 1866—1924) едәуір қызықты жұмыстарын Р.Штраустың «Саломея» операсын, Н.А.Римский-Корсаковтың музыкасына «Шехеразада», К.Дебюссидің музыкасына «Фавнның бесіндік демалысы», И.Ф.Стравинскийдің «Жалын құс», М. Равельдің «Дафнис және Хлоя» балеттерін және т.б. рәсімдеу кезінде жасады. Оның тамаша костюмдер эскизі дербес графикалық туынды болды. Оларда балет қозғалысы табиғатының терең түсінігі, вакхикалық-құтырған бояулар, шығыс жарқындылығының тамаша үйлесімі және еуропа желісінің ою-өрнектілігі таңқалдырады. Суретші түсті бейнелі көңіл-күй, бөлшектерді-әшекейлерді, маталардағы зерлерді және т.б. мұқият әрлеумен контур мен түс дағының жалпыламалылығын біріктіре отырып, рөлдің пластикалық суретін жасады. Бакстың жеке жазуы және стилистикасы Шығыс экзотикасына, эгей өнеріне және грек архаикасына негізделген.

«Өнер әлемі» әдеби-көркем бірлестік ретінде аз қызмет етті. Бенуа мен Дягилевтің айналасына біріккен шеберлердің үлкен мәні әдебиетші-символистермен ынтымақтастық болды. Алайда «Өнер әлемінің» суретшілері символизм шеңберінде бөлектенген жоқ. Суретшілер мен әдебиетшілер арасындағы алауыздық 1904 ж. «әлем шеберлерінің» көрме және баспа қызметін тоқтатуға алып келді. 1910 ж. топ көрмені қайта жандандырды және өзінің төрағасы ретінде Н.К. Рерихті сайлады, алайда шығармашылық міндеттер мен стилистік бағдарлану бірлігі болған жоқ. Сонымен бірге «Әлем өнері» аға шеберлерінің көркем қағидаларын дамытуды жалғастырған, «екінші толқын» «әлем шеберлері»-суретшілер қатары болды. ***Николай Константинович Рерих*** (1874—1947) — ұлы көркем суретші және театр суретшісі. Ол А.И. Куинджи сурет академиясында, Париждегі Ф. Кормон студиясында оқыды, саяхатқа көп шықты, ағартушылық қызметпен айналысты, 1930-шы жылдан бастап Үндістанда тұрақты тұрды. Рерих бай мұра қалдырды – тақырыптық циклдар мен серияларға біріктірілген 7000-нан астам картина. 1900 — 1910-шы жылдары суретші, А.И. Куинджидің пейзаждық қағидала- рын дамыта отырып, тарихи («Идолдар») және сәулет («Угличедегі Воскресенск монастырьы», «Ұлы Ростов») пейзаж нұсқаларын жасады. Осы кезде ол көне славяндардың тіл мәдениетімен байланысты картиналар циклымен жұмыс жасады («Заморск қонақтары», «Қала салып жатыр», «Ғибадатхана салып жатыр»). Әлемдік зілзаланы сезінуде Рерих- тың 1910-шы жылдардағы «Жер сиқы-

А. Н. Бенуа. Патша серуені

ры», Аспандағы күрес» (цв. вкл. қараңыз), «Ұшыраған бұршақ», «Жылан айқайы» және т.б. тәрізді полотнолары белгіленді. Суретші майлы көркем суреттен темперлі көркем суретке ауысуының арқасында түрлі-түстілікке және декоративтілікке қол жеткізді, түрлі-түсті жерді және айқын контурды пайдалана бастады. Рерих театр суретшісі ретінде А.П. Бородиннің «Половецк биіне», Н.А. Римский-Корсаковтың «Қарша қыз» операсына, И.Ф. Стравинскийдің «Қасиетті көктем» балетіне және т.б., Париждегі «Орыс маусымы» әйгілі дягилев үшін жарқын декорациялар жасады. 1920-шы жылдардан бастап Рерих шығыс дініне, әсіресе буддизмге қызығушылық таныта бастады («Шығыс мұғалімдері» циклы, 1930-шы жыл). Осы кезеңде Рерих шығармашылығы символизм идеяларына жақын болды.

«Гималаи» циклында Рерих әр түрлі жарық беруде ғажап тауларды түсіріп алды. Ол тамаша көрініс ретінде бұлттарға тірескен өзінің биіктігімен, тау шыңын ғана жырлаған жоқ, сонымен қатар әр адам өз өмірінде ұмтылуға тиіс рух биіктігін ғана көрсетіп қоймай, оларға символикалық мән берді. Өз полотноларында Н.К. Рерих жақсылық пен зұлымдықтың мәңгілік тайталасын білдіретін қараңғылық пен жарықтың күресі - түстің символдық дыбысталуын бере білді. Ол жиі күннің түн түнегін айқын жеңуін жиі бейнеледі. Рерих көркем суретінің айрықша белгісі оның ғажап колориті болып табылады. Суретшібейнелегендердіңбарлығықұпия жарыққа бөленген және заттар өзінің ішкі мәнін ашатын, алып қашықтықта болып жатқандай әсер қалдырады. Алтын-жасыл, қызыл күрең, алқызыл, жалынды-көк суретші бояуларының бай дыбысталуы кешкі немесе таң атар алдындағы аспан тереңдігінен алады. Түс үйлесімділігінің нәзіктігі және сәнділігі полотнода қажетті ішкі қысым жасайды. Бояулармен толық сәйкестікте қиссаларды баяндаудың салтанатты қатарына ұмтылатын желілер де бар. Желілер мен бояулар бірін-бірі күшейтіп және толықтырып тұрады. Рерихтың сыртқы мазмұны қандай болса да және олардың атаулары қалай айқындалса да, суретші полотноларына қандай да бір ішкі құпия тән. Рерих жиі таулы пейзажда Шығыс халқы үшін жақсы болашақ туралы, жалпы әділдік туралы және жердегі бақыт туралы арманның іске асырылуы болып табылатын, Майтрейя буддасы- ның бейнесін тапты. Рерих «Майтрей- яжеңімпаз» картиналар сериясын шығарды. Ол Майтрейяның жартасқа жазылған бейнесін де («Майтрейя», 1932),

және тастан жасалған құдайдың тас мүсінін де («Күтуші», 1927) қалдырды. Өте бейнелі – «Рерих державасы» - Леонид Андреев Николай Константиновичтің шығармашылығын атады. Рерих сезімді тәрбиелеуге тамаша ықпалдың бар екендігіне сенді және өмірін табиғаттың рухани әлемінің сұлулығына адамдардың көздерін жеткізуге арнады. Борис Михайлович Кустодиев (1878—1927) И.Е.Репиннің көркем сурет шеберханасында оқыған, рерихтық «Өнер әлемінің» қатарына кірді. Кустодиев тамаша портретші болды, патриархтық Русьті, көпестердің әдет-ғұрыптары мен дәстүрлерін бейнелегенді жақсы көрді. Кустадиев қылқаламынан туындаған «И.Я.Билибиннің портреті» (1901) және «Ф.И.Шаляпиннің портреті» (1922) туындыларын қоғам кең таныды. Суретші «Көпес әйел» (1912), «Көрікті» (1915), «Шай ішіп өтырған көпес әйелі» (1918) тәрізді полотноларда орыс әйелдерінің сұлулығы тақырыбын жарқын көрсетті.

«Көрікті» картинасы — кустодиев шығармашылығының жақсы үлгісі. Суретші әйел сұлулығына таң қалады және «әлем шеберлері» рухында мамық көрпе, жастық және мамық төсек хандығындағы інжу-моншақ-алқызыл сәнді әйелді аздап келемеждейді.

«Масленица» (1916) полотносы кустодиевтықРесейдіңжарқынбейнелерінің бірі болды. Кустодиев 1917 ж. революцияны да жалпы мереке ретінде қабылдады.

Мстислав Валерианович Добужинский (1875— 1957) станок, кітап және журнал графикасының шебері, театр суретшісі болды. Ол балалық шағынан бастап өнер атмосферасында болды, жақсы білім алды – алдымын заң, кейін Л.Е. Дмитриев-Кавказ жеке оюшы студиясында және А.Ашбе мюнхен мектебінді білім алды. Добужинский өз шығармаларының урбанистік «әлем шеберлері» арасында жақсы көрінді. Ол негізінен романтикаға бөлунеден тыс қалған, Петербургты бейнеледі. Оның қала бейнесі адам жанын өлтіруші, оның тұлғалығын жұтатын алып механизмді еске салады. Добужинскийдің үздік шығармалары: «Петербургтегі үй» (1905), «Шаштараз терезесі» (1906), «Көзілдіріктегі адам» (1905—1906).

«Көзілдірік киген адам» картинасының композициясы («К.А.Сюннерберг портреті») кең терезенің артындағы кейіпкер мен қаланы қарсы қоюға құрылған, алайда олардың арасында терең ішкі байланыс бар. Біртекті үйлердің көмескі қатары жабырқаңқылық сезім тудырады. Адам мүсіні көлеңкеге батып тұр, тек көзілдірік әйнектері ғана жылтырайды, олар жарыққа шағылып, бос көз шұқыры әсерін қалдырады. Бастың жарық көлеңкелі үлгісінде ми құрылымы жалаңашталған. Кейіпкер терең ойда, өмірден шаршаған және құлазыған.Ол – қорқынышты көрініс және сонымен бірге жаңа қаланың құрбаны.

Константин Андреевич Сомов (1869—1939), тамаша көркем суретші және график, өнерге ерте араласқан, себебі оның әкесі Эрмитаж коллекцияларын сақтаушы болған. Сурет академисын аяқтағаннан кейін, жас шебер көне көркем суреттің ұлы білгіші болды. Ол негізінен әпсәтте пайда болған қиял көрінісіне ұқсайтын «сабаз көріністі» бейнеледі. Сомовтың шығармашылығында анық берілген эстетизм мен жеңіл ирония үйлестірілген. Махаббат ойыны – (кездесу, жазбалар, сүйісулер) — сомов кейіпкерлеріне тән іс. Олар біздің алдымызда тігілген қамзолдармен және кринолинді көйлектермен, опаланған париктермен тұрады. Алайда сомовтың картиналарындағы жайдарылықта жарқындылық жоқ: адамдар басқа ешнәрсе білмегендіктен, ешнәрсемен айналыспағандықтан көңіл көтереді. Олар өмір рахаты үшін қуғында марионеткалар тәрізді («Арлекин және ханым» 1912; «Карнавал» 1913 — 1915; «Қыс. Сырғанақ» 1915; және т.б.).

Сомов ұлы портретші болды. 1900-шы жылдардың екінші жартысында ол ақындар мен суретшілердің карындашпен және акварельмен салынған портреттерінің сериясын жасады (А.Блок, М.Кузмин, М.Добужинский, Е. Лансере және т.б.). Сомовтың өткеніне ностальгия әсіресе әйелдер бейнесі арқылы жақсы берілді. Оның ең танымал портреттерінің бірі ***«Көгілдір киімдегі әйел»*** (1897—1900).

Ескі сәнді юбка киген кейіпкер (суретшінің кейіпкері Е.М.Мартынова) поэтикалық пейзажды саябақта бейнеленген. Ол қолына кітап ұстап тұр – өлеңдер жинағы болуы керек. Оның бозарған бетіндегі шаршағандық, амалсыздық және сағыныш кейпі таңқалдырады. Мұнда «әлем шеберлері» жақсы көретін XVIII ғ. сарыны, Сомовтың полотноларында ашық костюмдердегі әйелдер және идиликалық пейзаждың нәзік бояулары көрсетілген уақыттан тыс әсемдікті іздестіру символистикаларымен үндескен. Орыс мәдениеті тарихында «Өнер әлемі» бірлестігі терең із қалдырды. **Орыс суретшілерінің одағы** — «Өнер әлемінен» кейінгі XX ғ. басындағы ірі көрме бірлестіктерінің бірі. Одақ 1903 ж. құрылған. Оны құру бастамасы – оның эстетикалық бағдарламаларының шектеулілігімен, петерборлықтардың графикалық стилімен келіспеген, «Өнер әлемі» көрмесіне қатысушы - мәскеу көркем суретшілеріне тиесілі. Орыс суретшілері одағының алғашқы көрмесінің қатысушылары М. А. Врубель, В.Э.Борисов-Мусатов, В.А.Серов болды. 1910 ж. дейін Одақ мүшелері «Өнер әлемінде» өздерінің көрмелерін уақытша тоқтатқан барлық ірі шеберлер болды. Одақ беті бастысы А.Е.Архиповты, А М. Васнецовты, И.Э. Грабарьды, К.А. Коровинді, С.В. Малютинді, Л.О. Пастернакты, П.И.Петровичевті, А.А.Ры-ловты, К.Ф. Юонды және т.б. анықтады Одақтың жергілікті қатысушыларының көбі бір мезгілде көшпелі көркем көрмелердің Серіктестіктерінің мүшелері болды. Осы екі бірлестік те «Өнер әлемі» бағдарламасында «батыстыққа» қарсы өнерде ұлттық тақырыпты сақтап қалды. Одақ жерлерінде ресей бейнелерінің махаббаттық поэтизациясымен болмысты қабылдау балғындылығы мен тікейлейлігі үйлескен көркем сурет импрессионизмінің орыс нұсқасы қалыптастырылды. Одақ суретшілері іздеген орыс-ұлттық колориті ертеректегі қыс пен көктемнің сарындарында жақсы көрсетілді. Көңіл-күйдің бай реңктерімен, бітпейтін түс вариацияларымен және жарықтың күрделі ойынымен бұл сарындар мәскеу суретшілерінің қанық, импровизациялық-еркін көркем суретіне бейімділігін құптады. Одақ суретшілерінің басым көпшілігі лирикалық орыс пейзажының савра- совлевитандық желісін жалғастырды. Куинджидің шығарылған декоротивтік пейзаж дәстүрлері петербург суретшілері Н.К. Рерихтің және А.А. Рыловтың шығармаларымен Одақ көрмесінде ұсынылды. Жоғарыда аталғандай Рерих жартылай аңызға айналған көне славяндардың қайта тірілген бейнелерімен «тарихи» пейзаждың айрықша нұсқасын құрды. Ұжымдық көрмелермен қатар Одақ жеке көрмелерді де ұйымдастырды: С.В.Иванов (1911), С.А.Коровин (1908-1909), А.П.Рябушкин (1912) және т.б.

Одақ суретшілерінің көркем суреттерінде бастысы - XX ғ. басындағы өнерге тән, нәзік колориттік әсер қалыптастыратын, түстер үйлесімділігі мен ойын. ***Игорь Эммануилович Грабарь*** (1871 — 1960) ғажап пейзаждар мен натюрморттар салған. Оның шығармашылығында орыс табиғатының поэзиясы күтпеген түрлі-түсті үйлесімділікте түс үйлесімділігімен айрықша ашылған («Ақпан айындағы зеңгірлік», 1904; «Наурыздағы қар», 1904). Осы пейзаждарда алғаш рет орыс көркем суретінде дивизионизм (пуантилизм) әдісі қолданылады. Алайда бұл Грабарь техникасына француздар Сера мен Синьяктағы тәрізді рационалды жүйе сипаты тән, импровизациялық еркіндікпен ерекшеленеді. Мысалы, ғажап натюрморт ***«Жиналмаған үстел»*** (1907) түс дақтарының жарқырауын және колориттік бірлік құратын қысқа жақпалармен жазылған. Константин Федорович Юон (1875 — 1958) — көркем суретші, график, театр суретшісі. Юон Мәскеу көркем сурет, мүсіндеу және сәулет училищесінде және В.А.Серов шеберханасында (1898—1899) оқыды. Ол Орыс суретшілері одағының ұйымдастырушыларының бірі болды, «Өнер әлемі» бірлестігіне кірді. Юон шығармашылығының негізгі жанры – лирикалық пейзаж. 1900-шы жылдардан бастап көне орыс қалаларына сапарлар оның көркем суретінің тақырыбын айқындады. Орыс провинция-

сының түрлі-түсті понарамасын жасай отырып, суретші тұрмыстық көріністермен пейзаждың органикалық бірігуіне қол жеткізді («Қыс. Ұлы Ростов», «Қыстағы Троицк лавры», «Көктемгі шуақты күн. Сергиев Посад» және т.б.). Юонның картиналарындағы ашық қиялға, «әлем шеберлері» шығармашылыққа қарсы тікелей әсердің балғындығы басым. Ол пленэрде көп жұмыс істеді, сонымен бірге XIX ғ. екінші жартысындағы орыс реализмі дәстүрлерін үзбей, ортада нысан мәнін жоғалтпай француз импрессионизмімен айналысты. Юонның ең үздік пейзаждарының бірі - ***«Наурыздағы күн»*** (1915). Реңктің байлығы, жарықтың және көлеңкенің күрделі ойыны полотноны лирикалық көңілді көңіл-күймен, жақындап келе жатқан көктемнің әсерімен толықтырады. ***«Күмбез және қарлығаштар. Троицк-Сергиев лаврындағы Успен соборы*** (1921) полотносы — ашық жазғы кеште собор қоғырауларымен жазылған панорамалы пейзаж. Аркадий Александрович Рылов (1870—1939) тамаша пейзаждар салды. Полотнодағы ***«Жасыл шу»*** (1904) картинасында жазудың кең мәнерінің көмегімен суретші найзағай бұлттарын таратады, қайыңдардың бұтақтарының қозғалысын, өзендегі балықшылар кемелерінің желкендерін үрлейтін самал желдің есуін бере білді. Алысқа кетіп бара жатқан панорама алдыңғы жоспар тәрізді анық жазылған, бұл декоративтілік сезімін ұялатады. Картинаның атауы және оның бейнесі революция алдындағы кезеңдегі көңіл-күймен ассоциацияланады. Бір мезгілде қуанышты және қорқынышты болатын өзгерістерді толқытатын күту осы шығарманың мазмұнын құрайды. Өз полотноларымен жұмыс істей отырып, Рылов табиғат ырғақтары мен үйлесімділігінен шықты. Суретшінің ең маңызды шығармаларының бірі — «***Көгілдір кеңістікте»*** (1918). Бұл қиял бойынша салынған пейзаж, нақты және сонымен бірге символикалық картина, ұзақ суретшілік ізденістің қорытындысы. Ғажап, көгілдір аспанға жоғары көтерілген ақ аққулар – еркіндік пен өмір қуанышының символы. Бұлт ырғағы құстардың қанаттарының бейнелерін қайталайды. Теңіз айдынында кеме жүзіп жүр, жел оның желкенін толтырады. Бұл үміт символы. Орыс суретшілері одағының көп- теген мүшелері өз шығармашылығын кеңес кезеңінде сәтті жалғастырды.

«**Көгілдір раушан**» — 1907 жылдан бастап 1910 жылға дейінгі аралықта қызмет еткен мәскеу суретшілерінің бірлестігі. 1925, 1988 және 1999 жж. Мәскеуде «Көгілдір раушан» шеберлерінің ретроспективті көрмелері ұйымдастырылды. Топтың атын көрмелерге қатысушылар өз шығармаларын экспонаттаған «Алтын руно» журналының қызметкері, ақын В.Я. Брюсов айтуы мүмкін, алайда ақын К.Д. Бальмонттың бір атаулы өлеңінің ықпалымен де туындауы мүмкін. Көрме 16 жас суретшілерден тұратын топты біріктірді, олардың арасында жетекшілер П.В. Кузнецов, М.С.Сарьян, Н.Н. Сапунов және С. Ю. Судейкин болды. «Көгілдір раушан» өз жұмыстарында суретшілер иконамен, қабықпен және шығыс сарынмен А.Матиссаның декоративизмін синтездеді. «Көгілдірраушандықтардың» шығармашылық бағдарламасы Күміс ғасыры ақындарының символизмімен үндесті. XX в. басындағы орыс көркем суретіндегі бағыттардың арасында «Көгілдір раушан» трансформацияға принципті орнатуда, заттар мен көріністердің маңызды, жасырылған мәнінояту мақсатында ақиқат бейнелерін қайта жасауда символизм поэтикасына едәуір жақын болды. Бейнелеу өнерінде бұл өткір перспективті қысқартуларды, күтпеген ракурстарды, кескіндерді және заттардың әдеттегі нысанын өзгертетін әуе вибрациясын пайдалануда көрінді. Сызықтар мен бояулар идеяларды іске асыруда пайдаланылатын символдар, суретшінің ішкі жағдайын бейнелейтін шартты белгілер ретінде қабылданды. Сонымен бірге «көгілдірраушандықтар» «әлем шеберлеріне» қарсы тұрды, оларды ауқымы тар кәсіптік мәселелерге тұйықталған, стилизаторлар және эстеттер деп есептеді. «Көгілдір раушан» осы бағыттағы шеберлердің шығармашылық эволюци-

ясының маңызды сәтін атап өтті. Бұл жанның ішкі әлеміне тереңдеу. Реңктерге, көмескі көңіл-күй нюанстарына асқан сезімталдық суретшілерді нәзік түс ара-қатынасын, сәндік декоротивтік-о- ю-өрнекті ырғақ іздестіруге арбады, анық емес, ұстатпайтын бейнелерді тудырды. «Көгілдірраушандықтар» картина-панно бірқилы тип құра алды, онда XVIII ғ. классикалық өнерінің астында жеңіл стилизация бар және модерн стилі сезіледі. Павел Варфоломеевич Кузнецов (1878—1968) «Көгілдір раушанның» көшбасшыларының бірі болды. Суретшінің ертеректегі жұмыстарындаоқытушы В.Э. Борисов-Мусатовтың ықпалы сезіліп тұрды. Кузнецовтың ***«Көгілдір субұрқақ»*** (1905) картинасы — декоротивтік жалпыламаның және символикалық шарттылықтың жарқын үлгісі. Судың айналу сарынын суретші өмірдің мәңгілік айналымы тақырыбында ұғындырды. Бұдан әрі суретші алғашындағы қарапайымдылыққа реализм сезімін қайтаруға тырысты, алайда «көгілдірраушандық» дәстүр арнасында. Осылайша заволжья даласының кеңдігін және көшпелі халықтың өмірін сипаттайтын П.В.Кузнецовтің «дала сюитасы» пайда болды. Барлық картиналар сериясы қиялға берілген және ғажайып жарықпен безендірілген. Біздің алдымызда адам мен табиғаттың үйлесімділігі туралы іске асырылған арман. Осы полотнолардың терең ойлы лирикасы дыбысты түс реңкінің жіңішке нюансировкасына негізделген. Иілгіш контурлары күн қыздырған ауада дірілдеп тұрғандай. Осының арқасында полотнодағы заттар жеңіл, материалдылығы жоқ болып көрінеді. «дала сюитасы» композициясы, қағида ретінде, симметриялық және салмақты, салтанатты ырғаққа ие. Суретші түстің ақ реңкін пайдалана отырып, темпермен салған.

«Даладағы сағым» (1912) картинасында сағымның күміс-ақ жолақтары алып субұрқақты, «әлемдік көзді», «тіршілік ағашын» еске салады. Лирикалық пен эпикалықтың бірігуі

М. С. Сарьян. Құрма пальмасы

П. Кузнецов жауһарларының көркем байлығының негізін құрайды. ***Мартирос Сергеевич Сарьянның*** (1880—1972) сурет өнерінің жарқын берілген өзіндік ерекшелегі бар, шығыс колориті басым. Оған өткір түсті және жарық контрастары, жергілікті түстер, сұлбаның анықтылығы, мүсіннің тұтастығы, декоротивтілік тән. Мысалы, ***«Құрма пальмасы»*** (1911) полотносындағы пальма кенептің ортасына орналасқан және құтырған әдемі субұрқақты еске салады. Сарьян, П.В.Кузнецовқа ұқсап, мәңгілік поэтикалық символдарға дейін әдеттегі-нақты жалпыламаға келеді.

«Көгілдір раушан» суретшілері театрда сәтті жұмыс жасады, онда олар символизм поэзиясымен тікелей кездесті. Әсіресе өзін ***Николай Николаевич Сапунов*** (1880—1912) жақсы көрсете білді, М.Метерлинктің және блоковтық «Балаганчик» драмаларын безендірді. Ол жиі өз декорацияларының сюжеті бойынша түрлі-түсті картиналар жазды.

Оның ең сүйікті сарыны халық қыдырулары, мейрамдар, маскарадтар, карусельдер («Карусель», «Түнгі мейрам», «Түн», «Көктем. Маскарад» және т.б.). Театр тақырыбы ***Сергей Юрьевич Судейкиннің шығармашылығында бірнеше рет туындады*** (1882—1946). Ол балет және қуыршақтар театрын, италья комедиясын және орыстың қысты шығарып салу мейрамдарын бейнеледі («Балеттік пастораль», «Қыдыру», «Карусель», «Петрушка», «Қысты шығарып салу батырлары» қабық сериясы). Суретшінің басты ісі театрландырылған-декоротивтік өнер. Судейкин Сапуновпен бірге көптеген спектакльдерді безендірді, Париждегі «орыс маусымдарына» қатысты. XIX— XX ғг. тоғысындағы орыс сурет өнері көркем ізденістердің түрлілігімен және күрделілігімен ерекшеленді, олар стилистік бағыттар мен жарқын шығармашылық тұлғалардың көп түрлілігінде өзін-өзі жоятын лозунгілерде берілетін топтардың бірін-бірі алмастыратын және өміршең көп сан қызметінде көрінді.

Сұрақтар мен тапсырмалар

1. XIX—XX ғг. аралығында сәулет өнеріндегі стилистік бағыттар туралы айтыңыз
2. Ф.О.Шехтельдің негізгі ғимараттарына сипаттама беріңіз.
3. П.П.Трубецкийдің, А.С. Голубкинаның және С.Т. Коненковтың мүсіндерін салыстырыңыз.
4. В.М. Васнецовтың едәуір маңызды шығармаларын айтып беріңіз.
5. М.В. Нестеровтың шығармашылығын сипаттаңыз.
6. XIX ғ. И.И. Левитан пейзаждық сурет өнеріне қандай жаңалық әкелді?
7. «Орыс импрессионизміне» қандай негізгі ерекшеліктер тән? К.А. Коровиннің шығармашылығының негізінде мысалдар келтіріңіз.
8. В.А. Серов өнерде қандай дәстүрлерді дамытты?
9. М.А. Врубельдің сурет өнеріндегі үлгісінің ерекшелігі неде?
10. В.Э. Борисов-Мусатов шығармашылықта қандай тақырыптарды нақтылы түрде көрсетті?
11. «Өнер әлемі» шеберлерінің эстетикалық көзқарасы қандай?
12. Петерборлық Л.С. Бакстты, А.Н. Бенуаны, Е.Е. Лансерені және К.А. Сомовты не біріктірді? Олардың шығармашылығын сипаттаңыз.
13. Орыс суретшілерінің қызметі туралы айтып беріңіз.
14. «Көгілдір раушан» суретшілері XVIII ғ. өнер дәстүрлерін, икон жазуын, шығыс қабығын және өнерін қалай басқаша ойлады?

Рефераттар тақырыптары

- Орыс сәулетіндегі модерн.
- В.Васнецов — орыс ертегілері суретшісі.
- К.Коровин — орыс импрессионисті.
- В. Серовтың портреттік кескіндемесі.
- М.Врубельдің шығармашылығындағы Пері бейнесі.
- В. Борисов-Мусатов символизмі.
- XIX ғ. орыс театрының суретшілері
- «Өнер әлемі» суретшілердің шығармашылық бірлестігі.
- «Көгілдір раушан» суретшілер шығармашылығындағы символизм.
- Орыс модерніндегі өнер синтезі мәселелері.

ӘДЕБИЕТ

Алпатов М.В. Древнерусская иконопись. — М., 1978. ***Бойл Д.*** Искусство Возрождения / Renaissance Art. — М., 2003. Великие мастера европейской живописи. — М., 2008. ***Власов В.*** Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: в 10 т.— М., 2005. ***Гнедич П.П.*** Всеобщая история искусств. — М., 2009. ***Голованова А. Е.*** Самые знаменитые шедевры мировой живописи. — М., 2010. ***Грабарь И. Э.*** История русского искусства. — М., 2009. ***Даниэль С.М.*** От иконы до авангарда. Шедевры русской живописи. — СПб., 2000.

Дмитриева Н.А. Искусство Древнего мира / Н.А.Дмитриева, Н.А.Виноградо- ва. — М., 1989. ***Дмитриева Н.А.*** Краткая история искусств. — М., 2001. Иллюстрированный словарь русского искусства / ред.-құр. Н.А.Борисовская. — М., 2001. ***Ильина Т.В.*** История искусства. Русское и советское искусство. — М., 1989. ***Ильина Т. В.*** История искусств. Западноевропейское искусство. — 3-ші баспа — М., 2006. ***Ильина Т.В.*** История искусства Западной Европы от Античности до наших дней — 5-ші баспа. — М., 2009. Импрессионизм: 2 кітап- тан тұратын жиынтық. — М., 2010. Искусство Древнего мира: энциклопедия / құр. О. Б. Краснова. — М., 2001. История иконописи. Истоки. Тра- диции. Современность. — М., 2002. История искусства. Сәулет. Сурет өнері. Мүсін. Графика. Декоративное искусство / ред. В. В. Ванслова және т.б. — М., 2003. История русской живописи / Ф. И. Булгаков, П. П. Гнедич, С. П. Дягилев, В. А. Никольский, В. В. Стасов. — М., 2010. ***Любимов Л.Д.*** Искусство Древнего мира. — М., 2005. ***Любимов Л. Д.*** Искусство Древней Руси. — М., 2005. ***Любимов Л. Д.*** Искусство За- падной Европы. — М., 2005. Русская живопись: энциклопе- дия / ред. Г. П. Конечна. — М., 2003. Русские суретшіи: энциклопедиче- ский словарь / Т. Б. Вилинбахова, Ю.Я.Гер- чук, С.М.Даниэль және т.б. — СПб., 1998. ***Уоткин Д.*** История западноев- ропейской архитектуры. — М., 2001. ***Хилльер Б., Эскритт С.*** Стиль Ар деко. — М., 2005. ***Янсон Х. В.*** Основы исто- рии искусств. — М., 1996.

МАЗМҰНЫ

Кіріспе 3
1 бөлім
Алғашқы қауым дәуіріндегі өнер 10
Палеолит дәуіріндегі өнер 12
Мезолит дәуіріндегі өнер 15
Неолит дәуіріндегі өнер 15
Қола дәуіріндегі өнер 17
Темір дәуіріндегі өнер 19
2 бөлім
ЕЖЕЛГІ ДҮНИЕ ӨНЕРІ 21
ЕЖЕЛГІ ЕГИПЕТ ӨНЕРІ 21
Династияға дейінгі кезең 23
Ежелгі патшалық 24
Орта патшалық 28
Жаңа патшалық 29
Амарна кезеңі 35
ӨНЕРІ 40
Архаика 40
Ерте классика 44
Кейінгі классика 51
Эллинизм 53
Ежелгі Рим өнері 57
Республика дәуіріндегі өнер 57
Империя өнері 60
3 бөлім
Батыс еуропа өнерінің тарихы 68
Византия өнері 68
Орта ғасырдағы Батыс Еуропа өнері 74
Романдық өнер 74
Готикалық өнер 78
Франция өнері 80

Англия өнері 83
Германия өнері 85
Қайта өркендеу дәуіріндегі өнер 87
Италиялық қайта өркендеу 87
Проторенессанс 88
Ертеректегі қайта өркендеу 89
Жоғары қайта өркендеу 93
Кенже қайта өркендеу 101
Солтүстік қайта өркендеу 103
Нидерландылық қайта өркендеу 103
Неміс қайта өркендеуі 107
XVII ғ. Батыс Еуропа өнері 111
Италия өнері 113
Фландрия өнері 115
Голландия өнері 118
Испания өнері 121
Франция өнері 124
XVIII ғ. Батыс Еуропа өнері 127
Франция өнері 128
Италия өнері 133
Англия өнері 134
Германия өнері 136
XIX ғ. бірінші жартысындағы Батыс Еуропа өнері 139
Германия өнері 140
Франция өнері 141
Испания өнері 144
Англия өнері 145
XIX ғ. екінші жартысындағы Батыс Еуропа өнері 147
Реализм 147
Импрессионизм 150

Постимпрессионизм 155
XIX—XX ғғ. аралығындағы Батыс Еуропа өнері 158
4 бөлім
Орыс өнерінің тарихы 164
КӨНЕ ОРЫС ӨНЕРІ 164
Сәулет 164
Киев Русі сәулеті 165
Мәскеу сәулеті 174
Икон жазу 180
XVII ғасырдың соңы мен XVIII ғ. Ресей өнері 187
Сәулет 187
XVIII ғ. Санкт-Петербург сәулеті 190
Санкт-Петербург төңірегіндегі сарай-бау ансамбльдері 192
Мәскеу сәулеті 194
Сурет өнері 195
Мүсін 204
XIX ғ. бірінші жартыжылдығындағы Ресей өнері 207
Сәулет 208
Санкт-Петербург сәулеті 209
Мәскеу сәулеті 211
Мүсін 212
Сурет өнері 213
XIX ғ. екінші жартысындағы Ресей өнері 220
Сәулет 220
Мүсін 220
Сурет өнері 221
XIX—XX ғғ. аралығындағы Ресей өнері 230
Сәулет 231
Мүсін 233
Сурет өнері 236

Оқу шығарылымы
Сокольникова Наталья Михайловна,
Сокольникова Елена Владимировна
Бейнелеу өнері тарихы
Оқулық
Редакторы: Т. В. Козьмина, М.Омар
Техникалық редакторы: О. Н. Крайнова
Компьютерлік беттеу: Н. Н. Лопашова, Н. В. Протасова
Корректорлары: Н. В. Козлова, Е. В. Кудряшова
Баспа № 103115891. 06.07.2015 баспаға берілді. Форматы 70 х 100/16.

«Таймс» гарнитурасы. № 1 офсеттік қағаз. Офсеттік баспа. Басу талабы б. 24,7 + 1,3 түрлі-түсті. Тиражы 1 000 дана. Тапсырыс №
«Академия» баспа орталығы» ЖШҚ. www.academia-moscow.ru 129085, Мәскеу, Мир даңғ, 101В, 1 бет.
Тел./факс: (495) 648-0507, 616-00-29.
№ РОСС RU санитарлық-эпидемиологиялық қорытынды. АЕ51. 25.05.2015 Н 16679.