

САДОХИН
АЛЕКСАНДР
ПЕТРОВИЧ

Кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой культурологии Калужского государственного педагогического университета им. К. Э. Циолковского.
Автор книг "Концепции современного естествознания", "Этнология", "Мировая художественная культура" и др.
Область научных интересов — этнология, этнополитология, межкультурные коммуникации, история художественной культуры.



ГРУШЕВИЦКАЯ
ТАТЬЯНА
ГЕОРГИЕВНА

Кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии Калужского государственного педагогического университета им. К. Э. Циолковского.
Один из авторов учебного пособия "Концепции современного естествознания". Область научных интересов — история отечественной философии и науки, культурология.

ISBN 5-238-00155-X
35238 001555 >

МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

А.П. Садохин
Т.Г. Грушевицкая

МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА



А.П. Садохин
Т.Г. Грушевицкая

ЮНИТИ
UNITY

A.P. SADOKHIN
T.G. GRUSHEVITSKAYA

WORLD ARTISTIC CULTURE

Textbook

ЮНИТИ
UNITY
Moscow • 2001

А.П. САДОХИН
Т.Г. ГРУШЕВИЦКАЯ

МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Рекомендовано Министерством образования Российской Федерации в качестве учебного пособия для студентов высших учебных заведений, обучающихся по педагогическим специальностям

ЮНИТИ
UNITY
Москва • 2001

УДК 7.03+82(091)(075.8)
ББК 63.3(0)-7я73
С14

Рецензенты:
*Совет ф-та иностранных языков и туризма Института молодежи (декан ф-та д-р филос. наук, проф. **Л.П. Воронкова**);*
*д-р филос. наук, проф. ведущий науч. сотр. Государственного института искусствознания **О.А. Кривцун**;*
*д-р филос. наук, проф. зав. кафедрой истории и теории мировой культуры филос. ф-та МГУ им. М.В. Ломоносова **А.Л. Доброхотов***

Главный редактор издательства ***Н.Д. Эриашвили***

407989

Садохин А.П., Грушевицкая Т.Г.
С14 Мировая художественная культура: Учеб. пособие для вузов. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2001. — 559 с.; илл.
ISBN 5-238-00155-X.

В учебном пособии рассматриваются происхождение, сущность и структура художественной культуры, т.е. основные теоретические вопросы данного курса. Дается характеристика социально-историческим условиям возникновения и развития каждого регионального и временно́го типа художественной культуры. На примерах известных памятников архитектуры, скульптуры, живописи показываются особенности основных художественных стилей, сформировавшихся на протяжении истории человечества, и творческая манера их создателей.

Издание иллюстрировано.

Для студентов и преподавателей педагогических и гуманитарных вузов, а также учащихся старших классов школ, техникумов и училищ.

ББК 63.3(0)-7я73

ISBN 5-238-00155-X

© А.П. Садохин, Т.Г. Грушевицкая, 2000
© ООО "ИЗДАТЕЛЬСТВО ЮНИТИ-ДАНА", 2000
Воспроизведение всей книги или любой ее части запрещается без письменного разрешения издательства

Предисловие

Реформа высшего образования, осуществляемая в настоящее время в России, направлена на его гуманитаризацию, что предполагает создание необходимых предпосылок для развития всех творческих способностей студентов: гармоническое развитие их интеллектуальных, профессиональных, эстетических и нравственных качеств. Это прямо связано с реализацией основной задачи высшей школы — формирование личности, способной к творческой инновационной деятельности в любой сфере производства и управления, осознанно принимающей решения по всем важным вопросам.

В соответствии с этой реформой в учебные планы вузов в качестве обязательных был введен ряд культурологических дисциплин, призванных обеспечить переориентацию обучения с учетом гуманитарных потребностей личности, создать необходимый культурный базис для усвоения общеобразовательных и специальных дисциплин. В учебные планы всех педагогических вузов России был включен курс «Мировая художественная культура».

Изучение мировой художественной культуры соответствует духу времени, так как одни лишь экономические и политические знания не могут служить ключом к пониманию динамики мировой цивилизации. Новый учебный курс должен помочь осознанию важности таких феноменов духовной культуры, которым утилитарное и технократическое мышление отводит второстепенную роль в общественной жизни: искусства, литературы, этики, религии, философии. Обстоя-

тельный анализ приоритетных для данной культуры духовных ценностей помогает не только определить уровень развития и состояние этой культуры, но и понять, почему данное общество живет так, а не иначе.

Особую ценность изучение мировой художественной культуры имеет в условиях современной исторической ситуации в России. Кризисное состояние российского общества обострило многие социальные проблемы отечественной жизни, среди которых малообразованность нашего общества является одной из наиболее значимых. Невежество как отсутствие у человека соответствующих знаний и духовных регулятивов проявляется сегодня в российском обществе в разнообразных формах: в недооценке интеллекта, опыта, знаний, культуры, творчества; массовой мифологизации и фетишизации сознания целых социальных слоев; мистификации общественных процессов и результатов развития; массовом уничижении собственной культуры и некритическом возвеличивании западной цивилизации; в распространении конформистской психологии, служащей почвой для упований на «сильную личность» и т.д. Многоликость бескультурности и бездуховности выступает не только в отрицательно-уродливых, но и в ложнопривлекательных образах пошловатых кумиров шоу-бизнеса.

Это свидетельствует об огромном недостатке основ гуманитарного мышления, многократно увеличивает потребность в приобщении к достижениям как отечественной, так и мировой художественной культуры. Данный учебный курс призван преодолеть утрату традиций отечественной идентичности, деформацию нравственности, падение самоценности человеческой личности, гипертрофированные представления о перспективах отечественного развития.

Преподавание и изучение курса «Мировая художественная культура», как всякое новое дело, сталкивается с серьезными проблемами. В частности, отсутствие необходимого

научно-методического обеспечения, общей концепции культурологической подготовки студентов, нормативных программ курсов, сборников методических и иллюстративных материалов, учебной литературы вынуждает преподавателей искать авторские пути решения этих проблем.

В настоящем издании авторы стремились максимально приблизиться к требованиям Государственного образовательного стандарта. Основу учебного пособия составили лекции по курсу «Мировая художественная культура», которые читались авторами на протяжении нескольких лет студентам естественных и гуманитарных специальностей Калужского государственного педагогического университета им. К. Э. Циолковского. Свою основную задачу авторы видели в том, чтобы форма изложения была понятна и доступна будущим педагогам. Поэтому проблемы художественной культуры излагаются концептуально, в неразрывном единстве, включающем архитектуру, литературу, живопись, скульптуру, поэзию и другие виды художественного творчества данного народа, причем особое внимание уделяется приоритетным художественным направлениям в каждый конкретный исторический период.

История мировой художественной культуры многогранна и многолика, и это поставило проблему определения структуры и содержания учебного пособия. Авторы исходили из убеждения, что знакомство студентов с максимально широкой панорамой художественных культур разных регионов позволит полнее реализовать цели данного учебного курса, даст возможность студентам оценить и сравнить различные художественные школы и течения, проследить формирование системы искусств в ее историческом развитии и эволюцию художественных стилей во взаимосвязи с культурно-историческим процессом.

В то же время великое многообразие типов, форм, течений, стилей и памятников мировой художественной культу-

ры невозможно представить в ограниченном объеме одного издания. Поэтому авторы сделали акцент не на описании конкретных художественных произведений и памятников, их живописных и стилистических особенностей, творческой манеры художников, а на выявлении социокультурных доминант конкретных исторических эпох и реализации их в соответствующих художественных произведениях, идеях и образах. Выбор в пользу такого методологического подхода был также обусловлен и практикой преподавания курса, в соответствии с которой студенты при подготовке к семинарским занятиям весьма успешно самостоятельно осваивают вопросы искусствоведческого характера, описывая памятники художественной культуры.

Для облегчения изучения курса, а также подготовки к семинарским занятиям в конце каждой темы курса предлагаются план семинарских занятий, темы докладов и рефератов, список рекомендуемой литературы.

В конце книги приводится краткий словарь культурологических и искусствоведческих терминов и даются экзаменационные вопросы.

Авторы надеются, что учебное пособие хотя бы отчасти поможет разрешению многих проблем, стоящих как перед студентами, так и перед преподавателями.



Сцена с бизонами и мамонтами. Пещера Фон-де-Гом, Франция

1 Сущность художественной культуры и ее формирование в первобытную эпоху

(35 тыс. — 5 тыс. лет до н.э.)

Искусство — это совесть человечества.
Ф. Геббель

Природа художественной деятельности

В большинстве исследований, посвященных различным вопросам художественной культуры, ее изучение традиционно начинают с характеристики первобытного состояния. Однако это состояние было уже формой человеческого, социально-культурного бытия, качественно отличного от биологической формы существования животных предков человека. И возникло оно не мгновенно, а в результате длительного, занявшего несколько миллионов лет, процесса *антропосоциокультурогенеза*, то есть перехода от стадного образа жизни зверей к общественной жизни людей. Без изучения этого перехода нельзя понять итог этого процесса — первобытную культуру в целом и ее составную часть — культуру художественную.

Современная культурология располагает научными возможностями для освещения вопроса о начале и сущности культурогенеза. Отправным пунктом анализа стало открытие функ-

циональной асимметрии человеческого мозга, обеспечивающей недоступные животным способности абстрактно и образно мыслить, владеть словесной речью и языками разных искусств, управлять поведением человека на основе сложных и вариативных взаимодействий сознания с бессознательными регуляторами деятельности.

Анализ многосоттысячелетнего процесса культурогенеза позволяет выявить истоки различных видов культурной деятельности человека. Большинство из них появилось в ходе практического овладения человеком миром природы, в процессе целесообразного создания различных предметов жизнедеятельности. Оно начиналось с целенаправленного созидания необходимых человеку вещей, а затем вышло за пределы удовлетворения практических потребностей, и тогда полезное дополнилось красивым, утилитарное — бескорыстным, функциональное — гармоничным, целесообразное — самоцельным, рационально построенное — эмоционально воздействующим.

В ходе этого процесса у первобытного человека формировалась главная предпосылка к художественной деятельности — *способность продуктивного воображения*. Здесь речь идет о неизвестной психике животных способности идеального преобразования реальности с целью ее объяснения и осмысления, возможности создавать образные модели бытия, необходимые людям для регулирования своего поведения и деятельности. Необходимость в таком способе регуляции была вызвана тем, что в переходный период от животного образа жизни к социальному практическая деятельность перестала управляться генетически транслируемыми инстинктами, а рациональное познание, зарождавшееся в ходе трудовой практики, еще не преодолело границ обыденно-практических потребностей и поэтому не могло осмыслить место человека в мире.

Сама возможность обобщающих действий воображения и мышления возникла благодаря развитию на протяжении сотен тысяч лет функциональной асимметрии человеческого мозга (функциональной организации правого и левого полушарий головного мозга), обеспечивающей качественно различные мыслительные процессы. У большинства людей (у правшей) правое полушарие перерабатывает информацию как целое, а в левом полушарии происходит ее последовательная переработка, наиболее важной особенностью которой является использование

речи. Данные фило-, антропо- и онтогенеза свидетельствуют о неравномерном развитии отдельных мозговых структур в виде более позднего формирования и созревания зон мозга, ответственных за сложные и последовательные процессы переработки и кодирования информации.

В то же время правое и левое полушарие соединены в единый мозг, и парное их функционирование или межполушарное взаимодействие остается главным условием формирования оптимальной нервно-психической деятельности. Закон единства симметрии—асимметрии с прогрессивной тенденцией нарастания асимметрии мозга — это тот механизм, который помогает нам понять природу образно-символического мировосприятия. В результате прогрессирующей асимметрии все более развивается аналитическое восприятие, обобщенное узнавание, возможность прогнозировать, что и порождает символическую функцию мозга, в соответствии с которой обобщение представлений о мире происходит не в форме понятий, а в форме наглядных образов, наполненных конкретными смыслами. На этой основе возникает совершенно особое качество человека — способность к художественной деятельности — «художественность».

Сущность «художественности» первоначально проявляется в искусстве и магии. Магические действия имеют целью возбудить определенное эмоциональное состояние и тем самым оказать воздействие на вещи и цели, которыми человек хочет овладеть. В основе этих процессов лежит механизм *эвокации*, то есть способности посредством определенных приемов и средств заражать человека нужными переживаниями. Магия и связанные с ней основы художественной деятельности первоначально базировались именно на этом фундаменте. Возбуждение определенного состояния в этом случае происходит по принципу: подобное вызывает подобное, изображение того или иного явления вызывает чувства, связанные с этим явлением. Отсюда художественность — это свойство образно организованной новой реальности, выраженной в звуках, красках, символах. Формы художественности, степень эмоциональной заразительности, степень глубины и значительности идей, индивидуальности и выразительности образов всегда зависят от исторического и этнического своеобразия.

При этом качество художественности не возникает как простое механическое воплощение духовно-практической деятельности человека средствами искусства. Материальные и духовные виды деятельности, осознанные и осмысленные мозгом человека, породили новое своеобразное явление — *духовно-материальную целостность*. Здесь возникает новый субстрат — художественно «одухотворенная материя», или «материализованная духовность», который лежит в основе всех произведений искусства и который выступает стимулом процесса созидания и восприятия произведений искусства, всех процессов художественной деятельности.

Предыстория художественной культуры

Обращение к истокам художественной культуры предполагает исследование вопроса, каким образом на протяжении сотен тысяч лет в ходе становления человеческого общества формировалась вся первобытная культура: повседневная хозяйственная деятельность людей, необходимые трудовые навыки, простейшие орудия труда, а также первые образцы художественного творчества.

Исследование этого процесса требует обращения к далекому прошлому, когда шел процесс становления самого человека и его культуры. Современная антропология не дает окончательного и достоверного представления о времени и причинах перехода от человека умелого к человеку разумному, также как и об отправной точке его эволюции. Здесь очевидным является лишь тот факт, что человек прошел в своем биологическом и социальном развитии весьма долгий путь. При этом большая часть истории человечества приходится на первобытную эпоху.

В исторической науке существуют два пути изучения первобытной культуры. В соответствии с первым, первобытная культура разделяется по социальному признаку на несколько эпох: первобытное человеческое стадо, родовой строй (включающий в себя матриархат и патриархат) и высшую демократию. Второй путь предполагает разделение всей истории первобытной культуры на эпохи в соответствии с материалами, из которых изготавливались орудия труда и оружие. По этому признаку выделяются следующие исторические эпохи: 1) каменный век, в

свою очередь подразделяющийся на древнекаменный (палеолит), среднекаменный (мезолит), новокаменный (неолит), 2) век бронзы и 3) век железа. Поэтому здесь изучаются свидетельства человеческой культуры этих эпох — предметы быта, орудия труда и охоты, украшения, культовые сооружения, рисунки, скульптурные изображения, обнаруживаемые в пещерах и захоронениях во всех регионах планеты. Однако несмотря на то, что проблема происхождения искусства, художественного творчества вот уже несколько столетий стала предметом научных интересов, все же надо признать, что о художественной культуре человечества на самых ранних этапах его развития мало достоверных данных. В основном это — предположения, носящие гипотетический характер.

Хронология первобытного прошлого человечества датируется весьма приблизительно, ее невозможно определить с точностью до лет, десятилетий, даже столетий. Счет для каждой первобытной эпохи идет на десятки тысяч лет. До нас не дошло изображений, имен, биографий, свидетельств людей того времени, названий человеческих сообществ, описаний их судеб и взаимоотношений. У первобытных людей не было письменности. Ранняя и наиболее продолжительная эпоха человеческого прошлого безмолвна. От нее до нас дошли только камни, кости, зола, изображения на скалах. До нас не дошли рассказы об исторических событиях того времени. Поэтому первобытную эпоху иногда еще называют доисторией или предысторией человечества.

Среди всех эпох и этапов развития первобытной культуры особое место занимает *верхний* (*поздний*) *палеолит*. Только применительно к этому этапу мы можем определенно говорить о человеческой культуре, как материальной, так и духовной. В это же время были созданы первые памятники изобразительной деятельности. Исторической наукой доказано, что в начале позднего палеолита родились почти все виды художественной деятельности: росписи на стенах и потолках пещер, рельеф и объемная скульптура, гравированный рисунок на камне, кости, роге. Естественно, что эти рисунки далеки от совершенства, но их ценность заключается в том, что они представляют собой первые попытки человека отразить окружающий мир в форме художественных образов.

Примитивное искусство и было исторически первым художественно-образным выражением представлений человека о

мире и его взаимоотношении с последним. Совместная охота не только способствовала объединению архантропов, но и заставляла их определенным образом относиться друг к другу, формировала опыт сопереживания, сочувствия, эмоциональных переживаний, учила понимать друг друга и исходить в своих действиях из общего строя чувств, общих нужд и потребностей. В связи с этим образы внешнего мира наполнялись общественно значимым содержанием, становились выразителем внутриколлективных связей и отношений.

Ключевая роль палеолита в формировании художественной культуры была обусловлена тем, что на рубеже среднего и верхнего палеолита (около 35 тыс. лет тому назад) закончилась биологическая эволюция человека и *появился Homo Sapiens.* При этом решающим фактором вступления на путь социальной эволюции для человека стала экзогамия — исключение из брачных отношений ближайших родственников. Запрет инцеста (кровосмешения) требовал общественной регуляции брачных отношений, в результате которой появились род и семья. Замена биологической эволюции на социальную принесла радикальные изменения в такие короткие для антропогенеза сроки, что она может быть определена как *палеолитическая революция.* Ее продуктом стало фундаментальное антропологическое, психофизиологическое и духовное единство человечества.

Для становления художественной культуры важнейшее значение имело изготовление орудий труда. Освоение приемов обработки камня позволяло в дальнейшем перейти к его художественной обработке. Во время работы с камнем развивалась визуальная память человека, а целенаправленная деятельность по достижению заданной формы способствовала накоплению знаний о материале и технологических особенностях его обработки. Постепенно вместе с камнем в производственный обиход входили и другие материалы (дерево, кость), усложнялись технические навыки, появлялось избыточное мастерство: человек овладевал умением обработки материала настолько, что мог дополнить жесткую технологию придания материалу необходимых качеств деятельностью по его одухотворению и украшению.

Основным видом хозяйственной деятельности в то время была охота, которая оказала свое влияние на общественное устройство, психику, верования и художественное сознание людей. Охота не только удовлетворяла потребность людей в

пище, но и играла важную роль в очеловечивании человека. Во-первых, коллективный характер охоты способствовал возникновению и укреплению чисто человеческих отношений, человеческого общения. Во-вторых, охота стимулировала развитие ремесла, поскольку обеспечивала относительный избыток продуктов питания и тем самым освобождала известную часть времени от этой деятельности. В-третьих, она постоянно расширяла представления человека о пластическом и цветовом разнообразии природных явлений.

Таким образом, в верхнем палеолите произошло возникновение художественной деятельности, которая в свою очередь стала первым этапом в формировании художественной культуры.



Лошадь. Палеолит. Пещера Ласко, Франция

Многочисленные археологические находки убеждают нас, что первобытная культура представляла собой изначальную синкретическую целостность, составляющими компонентами которой были орудия труда, эмпирические знания, верования, предметы быта, нравственные нормы, традиции и обычаи, наскальные рисунки и скульптурные изображения. Эта синкретическая нерасчлененность первобытной культуры убедительнее всего подтверждается наскальными рисунками, найденными в разных регионах планеты (Пиринеи, Франция, Африка, Сибирь). Почти все рисунки и изображения животных испещрены ударами заостренных предметов — видимо, каменными наконечниками копий и стрел. Их следы дают основания для вывода, что сами рисунки были сделаны не для получения эстетического наслаждения, а с более утилитарными целями. Эти изображения имели не эстетический, а магический смысл. Первобытный художник, почти все время занятый поисками пропитания и охотой, высекал и рисовал животных только для совершения магических обрядов, так как охотники племени были убеждены, что поразив изображение во время обряда, они удачно поразят животное на настоящей охоте.

Синкретизм (целостность) первобытной человеческой деятельности выражался в следующих основных признаках:

- ✦ единстве человека и осваиваемой им природной среды;
- ✦ неосознанности различий между реальностью и нереальностью (бытием или небытием);
- ✦ отсутствии развитых форм социального самосознания;
- ✦ доминировании чувственного восприятия мира и основанного на нем воображения.

Разумеется, художественная деятельность в этих условиях также была синкретичной и не делилась на роды, жанры, виды. Все ее результаты имели прикладной, утилитарный характер, но при этом сохранялось и ритуально-магическое значение. Просто бóльшая часть продуктов человеческой деятельности в силу синкретизма последней приобретала художественное значение. Это явление получило название *художественной коннотации*, означающей наличие у утилитарных предметов и действий дополнительного, сопутствующего значения, которое предметы и действия в первобытной культуре получали из мифологического сознания, определявшего всю духовную жизнь первобытного общества.

Анализируя художественную деятельность первобытных людей, ряд исследователей считает, что художественное творчество конца палеолита точнее было бы называть предыскусством, так как оно в большей степени имело магическое, символическое значение. Многочисленные археологические и этнографические памятники свидетельствуют, что многие предметы создавались первобытными людьми не только в утилитарных целях, а сама материальная деятельность в целом все более принимала духовную окраску. Многие предметы создавались целенаправленно для символизации мощи и силы охотничьего коллектива. А в символической деятельности уже наблюдаются элементы собственно художественного отношения к миру. Именно из символического отношения к миру вырастает художественное творчество.

Синкретический характер первобытной культуры породил *миф* (от *греч.* «мифос» — предание, повествование) и *мифологическое мировоззрение*.

Первобытные представления о мире основывались на убеждении, что все природные явления представляют собой результат действий каких-то невидимых сил. Мироощущение первобытных людей было эмоционально напряженным, тревожным,

драматичным. Окружающая реальность воспринималась ими как действие хаотических и неукротимых сил, где каждое мгновение их подстерегала опасность. И для того чтобы выжить в этом неподвластном человеку мире, необходимо было породниться с грозными природными стихиями, воспринимать их как родственные, одушевленные существа, которых можно как-то умилостивить, заговорить, а иногда даже напугать. Поэтому сущность мифологического мироощущения основывается на уподоблении окружающей реальности человеку, перенесении внутренних свойств индивида на внешний мир. Под влиянием человеческих чувств солнце, луна, облака, звезды, скалы, реки, животные, растения становились одухотворенными, наделялись сознанием и волей. Отсюда миф можно рассматривать как способ человеческого бытия и мироощущения, основанный на смысловом породнении человека с миром, при котором человек воспринимает психологические смыслы в качестве изначальных свойств вещей и рассматривает и переживает явления природы как одушевленные существа.

Другая причина, порождавшая мифологическое мировоззрение первобытного человека, заключалась в его неразвитой практике. В течение всей эпохи палеолита первобытное общество существовало в условиях присваивающего способа хозяйственной деятельности. Человек оставался пассивным, созерцательным существом, смутно представляя себе свойства окружающих его предметов и явлений. Сознание скользило лишь по поверхности явлений, фиксируя чаще всего внешнее, частное, случайное и иллюзорное в них. Тем самым окружающая реальность воспринималась не полно, не адекватно. В воображении человека она преломлялась как неупорядоченная и хаотическая жизнь. Предметы и явления казались олицетворением несоразмерности, чуждости, дисгармоничности. Свое понимание и осознание этого мира человек стремился осуществить с помощью мифа, который в этом случае выступает как способ осмысления природной действительности на ранней стадии человеческого развития, проявляющийся в очеловечивании окружающей среды, в одушевлении космоса, в стремлении гармонизировать отношения человека с миром и мира с собой, сделать его понятным и ясным для себя. Можно сказать, что возникновение и функционирование художественной культуры в

40-484

определенном смысле есть ответ человека на потребность в равновесии и гармонии с миром.

Вместе с возникновением мифологии формируется и способность художественно-образного восприятия и отображения действительности. Ведь наделяя природу человеческими качествами и свойствами, создавая вымышленный и выразительный мир, человек мыслит метафорично. В этом случае природа осмысливается, интерпретируется, переживается как живая, сходная с человеком. Отсюда возникает художественно-образное мышление: метафорическое (одно передается через другое), оценочное, эмоционально значимое. Но художественная деятельность появилась лишь с того времени, когда первобытный человек смог художественную информацию своего сознания закреплять, сохранять и передавать с помощью специальных средств — в рисунке, камне, глине, в дереве и т.д.

Таким образом, в верхнем палеолите возникают и развиваются лишь отдельные составляющие части художественной культуры, и она в результате становится самостоятельным видом деятельности. Специфика данной стадии ее развития заключается прежде всего в том, что художественная культура формируется внутри синкретической целостности первобытной культуры и поэтому определяющее значение для художественной культуры имеют процессы, характерные для этой целостности. Отсюда же вытекает и аморфность самой художественной культуры, расплывчатость ее конкретных проявлений. Однако усиление, усложнение хозяйственной специализации, усложнение социальных и этнических отношений приводило ко все более глубокой дифференциации художественной культуры и превращению ее в самостоятельное явление.

Возникновение художественной культуры

Процесс развития художественной культуры в переходный период от палеолита к неолиту, который получил название *мезолита* (10—6 тыс. лет до н. э.), характеризуется преобразованием хозяйственной деятельности первобытного человека, вызванным изменением природных условий и внедрением новых технологических навыков в труд людей. С распространением первых металлических орудий труда первобытный человек постепенно переходит от присвоения готовых продуктов природы к более сложным формам труда; наряду с охотой и рыболовством он начинает заниматься земледелием и скотоводством. Это привело к смене коллективных форм охоты индивидуальным промыслом. В результате еще более выросла социально-экономическая и культурная роль индивида в коллективе.

Изменения в хозяйственной деятельности закономерно повлекли за собой и изменения в первоначальной целостности культуры. Единое мифологическое объяснение мира перестало определять содержание художественной деятельности, стала развиваться *сильная рационалистическая тенденция*, порожденная прежде всего наблюдениями за природой. В то же время происходивший процесс дифференциации общественного сознания приводил к новым формам мифологии. Именно в мезолите огромную роль начинает играть поклонение культовым героям. Человек по-прежнему сохраняет потребность в смысловом породнении с миром и отождествляет себя с природой, но он перестает обожествлять непосредственную жизнь природы, слепую игру ее стихийных сил. Отныне большая часть наблюдаемых явлений природы уже не объявляется богами. Боги переносятся в сферу сущностей и олицетворяют уже не столько силу стихий, сколько новый космический порядок, в котором отведено твердое место для самого человека. Таким образом, *мифология трансформировалась в религию.*

Вместе с этим произошли существенные изменения в художественном творчестве. Широко развивается наскальная живопись, служащая средством выражения космологических мифов. Продолжая развивать практику палеолитической графики, рисунки мезолита становились все более единым связным текстом, передающим определенную информацию. Сложные многофигурные композиции создавались в расчете на «чтение», изображались уже не единичные объекты, а действия. На рисунках появились многофигурные сцены военной борьбы, охоты, загона скота, сбора меда. В этих рисунках художник стремился добиться не только внешнего сходства, но и передать внутренний смысл происходящих событий.

Но еще более заметны изменения в пещерных росписях. Попытка передать движение, функциональные особенности тех или иных объектов порой приводит к подчеркнутому схематизму фигур и в то же время к удивительно цельным и динамич-

ным композициям. Создание динамических сцен с определенным сюжетом свидетельствует о более глубоком и сложном отражении действительности в сознании человека. Поэтому художественная картина мира эпохи мезолита объективнее, с одной стороны, и символичнее, с другой. Она стремилась не к точному сходству, а к выражению действия как цели жизни, что свидетельствует о достижении человеческим мышлением определенного уровня абстрактности.

Некоторыми чертами наскальная живопись напоминает детский рисунок. Расположены изображения совершенно произвольно относительно вертикали и горизонтали, часто перекрывают друг друга, на них невозможно отличить, где верх, а где низ. Очевидно, для автора было главным общее значение изображений, а не его отдельных деталей: отсутствуют некоторые части тела. Незаконченные рисунки указывают на то, что художнику безразлично, откуда начинать рисунок — с хвоста, ноги и т.п. Развитие информационной функции рисунка ведет к его схематизации и превращению в орнамент, в письменность.

Таким образом, новому духовному миру человека соответствовала и новая художественная картина мира, которая стала более отвлеченной и абстрактной. Человеческое сознание перешло от простого чувственного восприятия предметов к рациональному проникновению в их смысл. Однако при всех ее достижениях мезолитическая культура оказалась значимой прежде всего как переходный этап от палеолита к неолиту.

Следующий за мезолитом период развития каменного века — *неолит* (6—2 тыс. лет до н. э.) — характеризуется появлением новых социальных отношений. В этот период произошел переход от присвоения готовых продуктов природы посредством охоты, рыболовства и собирательства к производству продуктов питания с помощью орудий труда. Этот переход имел революционные последствия в экономике и культуре и получил название *неолитической революции*. Главным итогом неолитической революции стало появление скотоводства и земледелия, которые расширили источники существования человека и способствовали расселению людей на большой территории. Значительно усовершенствовалась техника обработки орудий труда: камень полируют, сверлят и при этом все шире используют его природные свойства. Новые приемы обработки природных материалов стимулировали возникновение ремесел. Изменения в способе хозяйствования также привели к оседлому образу жизни.

Духовная культура эпохи неолита отличалась тем, что в сознании людей складывалось *оценочное отношение к действительности и к человеческой жизни*, в том числе и *с эстетической точки зрения*. Это означало, что сознание человека уже было способно вычленить из действительности красоту. Люди стали воплощать это новое для них чувство в практической деятельности, создавая предметы повседневной жизни по законам красоты. При этом сразу обнаружилось стремление к композиционной красоте, когда преобладали не разрозненные изображения фигур животных, а связанные композиции и сцены. При этом изображения становятся все более условными, схематичными, перемещая на второй план фактуру изображаемых явлений. Вместе с тем геометризм, схематизм, условность свидетельствовали о возрастающей роли обобщения, об усиливающейся способности человека к абстрактному мышлению, стремлении к воплощению динамичной картины бытия. Красота становится все более ритмичной и абстрактной.

Схематизируя и обобщая видимые предметы, человек неолита делал огромный шаг вперед в развитии своего умения абстрагировать и осознавать общие принципы художественного формирования. Он составляет представление о прямоугольнике, круге, о симметрии, замечает повторяемость сходных форм в природе, структурные сходства между разными предметами. Все это он применяет к тем вещам, которые изготовляет сам. Так развивается прикладное искусство, где утилитарная конструкция предмета, изображение и узор представляют собой единое целое.

Огромные социальные перемены в жизни первобытных людей наложили свой отпечаток на художественную практику эпохи, а также, естественно, на картину мира в целом. Наиболее существенной ее чертой становится декоративность — украшение предметов повседневного употребления. В художественном творчестве этого времени на первый план выдвигаются не динамика жизни, а богатство ее строения, многообразное проявление и цветовое различие. Большое распространение получили и стали господствовать спиралевидные линии, геометрические фигуры, орнаменты и красочное сочетание цветов. Декоративные украшения стремились выразить художествен-

ный смысл построения жизни, то есть показать, что в красоте есть определенный жизненный смысл.

В структуре художественной жизни неолита особое место занимала обработка глины. Еще во времена палеолита и мезолита человек научился из глины создавать необходимые предметы утвари, но ее использование в те эпохи носило только спорадический характер. Переход к оседлому образу жизни, развитие скотоводства и земледелия сделали обработку глины необходимостью.

Первоначально керамическая посуда была простой и утилитарной, лишенной каких-либо украшений. Затем появилась светлая керамика, расписанная охрой, сначала с простейшим орнаментом, потом с более сложными узорами и наконец со свободным рисунком. Кроме того, в неолитической керамике мы обнаруживаем символические изображения из земледельческих культов, благодаря которым возникла ритуальная посуда: антропоморфная (изображения человеческих фигур) и зооморфная (изображения животных). И как свидетельствуют материалы археологических раскопок, художники того времени уже неплохо умели передавать природные формы человеческого тела и динамику жеста.

Глина стала основой и для расцвета зодчества. Свое жилище люди неолитической эпохи строили исходя в основном из собственно человеческих потребностей. Мазаные, глинобитные и построенные из кирпича-сырца дома ближневосточных культур по-новому организовали пространство, которое человек все более подчинял себе.

В неолитической архитектуре большую роль играли чисто декоративные элементы: росписи и орнаментальные украшения, в которых основным предметом художественного изображения были животные, занимавшие особое место в жизни людей той далекой эпохи, ибо они были достойными соперниками человека, борьба с ними возвышала, дарила богатые эмоции. Из этой борьбы древние художники черпали сюжеты для своего искусства. Так возникали образы, питавшие их воображение. Глубокое знание мира животных было залогом благополучия, вопросом жизни и смерти. Иными словами, объектом художественного воплощения становились прежде всего те явления, которые были наиболее тесно связаны с практической деятельностью, с проблемой выживания.

Как уже отмечалось, в первобытную эпоху сознание людей было непосредственно связано с их деятельностью, и прежде всего с деятельностью производственной. Именно в сфере производственной деятельности людей лежат истоки их художественной деятельности. Многие археологические и этнографические факты говорят, что в становлении художественной культуры особая роль принадлежит *земледелию*. Земледельческий труд в десятки раз лучше, чем присваивающая деятельность, обеспечивал средства к существованию человека. При этом земледелие не только гарантировало устойчивое обеспечение продуктами, но и накрепко привязывало людей к определенному месту, порождая концентрированные формы расселения людей. Жизнедеятельность новых крупных человеческих объединений уже не могла регулироваться только кровно-родственными связями. Главными становятся производственно-имущественные связи, которые с необходимостью преодолевают первобытную однородность, создавая сложную социальную структуру. Появление такой структуры означало, что на смену естественным родственным отношениям пришли искусственно созданные отношения, которые требовали специального регулирования. Для функционирования этой социальной системы требовался особый надобщинный орган — территориально-административная власть. Так крупные земледельческие поселения превратились в *города-государства*.

Естественно, что радикальная перестройка общественных отношений влекла и коренные преобразования всей культуры. Она становилась гораздо более конструктивной и социализированной. На смену эмоционально-напряженному и импульсивному сознанию охотника, ориентированному на непосредственный результат, пришло гораздо более спокойное и размеренное сознание земледельца, способного работать ради отдаленных целей. Это повлекло принципиальные изменения в художественной деятельности. Но этим дело не ограничивалось.

Быстрый рост культуры оседлых земледельцев сопровождался ее нарастающей дифференцированностью, что в конце концов привело к образованию относительно самостоятельных ремесел. Профессионализация и дифференциация производства неизбежно приводили к профессионализации и дифференциации соответствующих его приемов и навыков. Синкретизм первобытной художественной деятельности постепенно распадался

на отдельные специализированные художественные приемы, которые после этого развивались в рамках определенного специализированного ремесла. Освоение сложных приемов ремесла привело к ранжированию ремесленных изделий, основным критерием которого служили объем и качество художественной обработки. В результате на базе специализированных ремесел стали складываться автономные виды наиболее совершенной практики, уже преимущественно художественного характера. Так сложилось, например, ювелирное дело на базе профессионального кузнечного ремесла.

История развития первобытного искусства свидетельствует о том, что единая художественная практика постепенно дифференцируется, профессионализируется и даже обретает относительную самостоятельность в рамках определенных практических занятий задолго до того, как осознается внутреннее единство разных видов художественной деятельности и складывается собственно художественная культура.

Опыт и знания, полученные земледельцами в ходе их производственной деятельности, меняли образ жизни и формы освоения мира, земледельческая система хозяйствования влекла за собой кардинальные изменения и духовной культуры в целом, что также не могло не сказаться на содержании художественного творчества. Как было отмечено ранее, в первобытном искусстве главным объектом воспроизведения был не человек, а животное, так как в присваивающей системе хозяйства основным производителем благ является природа, а человек в ней выступает лишь как потребитель. Когда же новая система хозяйствования сделала главным производителем всех благ человека, тогда он превратился в основной объект художественного отражения, поначалу в виде антропоморфных образов богов и героев.

Наконец, земледельческий способ хозяйствования существенно меняет соотношение человеческого и божественного в жизнедеятельности людей. Повседневная практика земледельца, имея более рутинный и единообразный характер, предсказуема по своим результатам, она подвержена лишь спорадическому вмешательству непредвиденных обстоятельств. В этих условиях постоянная апелляция к духам становится излишней. Многочисленные мелкие духи укрупняются в астральных богов, переселяются в некие возвышенные места и вмешиваются в человеческие дела эпизодически. Так, реальный и сакральный (человеческий и божественный) ряды в конечном счете оказываются разведенными. Конечно, боги и здесь вторгаются в человеческие действия, но лишь в особых случаях. В основном же действия человека, занимающего центральное место в изображаемых событиях, развиваются по своей собственной логике.

Первобытная художественная культура характеризуется ограниченным количеством типов художественной деятельности, примитивным уровнем художественного сознания, тематическим однообразием. Однако не в этом состоит ее культурное значение. Оно заключается в том, что в ранней истории человеческой культуры сформировалась *способность человека к художественно-образному отображению мира*, и эта способность нашла свое проявление в особом, самостоятельном способе деятельности, который мы и называем ***художественной культурой***.

Религия и художественная культура

Вопрос о происхождении художественной культуры до сих пор не имеет однозначного решения. Из нескольких вариантов ответа на этот вопрос наиболее убедительно и аргументированно выглядит магическая концепция происхождения, согласно которой источником художественной культуры являются магические верования и обряды.

История первобытной культуры убеждает нас в том, что зачатки художественной деятельности имели место еще в мустьерскую эпоху, то есть около 50 тыс. лет до н. э., и были связаны с материальной практикой, трудовой деятельностью людей. Эта связь очевидно прослеживается в первобытную эпоху, когда сознание людей делало лишь первые шаги и его связь с материальной практикой выступала наиболее четко и ярко.

Практическое отношение людей к объективному миру имело две стороны: одна сторона человеческой практики выражала и фиксировала степень господства людей над окружающим миром, а другая — выражала господство объективных условий жизни над людьми. Исторический опыт показывает, что трудом люди преобразуют природу, удовлетворяя с помощью веществ и сил природы свои потребности. Характер и глубина воздействия людей на природу определяются способом хозяйствования

и состоянием орудий труда. Чем более развиты у людей орудия труда, тем полнее и всестороннее они используют силы природы в своих целях. Другая сторона характеризует господство природы над людьми, выражает бессилие людей над теми явлениями, которыми они пока не в состоянии овладеть. Соотношение этих сторон менялось по мере исторического развития и в первобытную эпоху было специфическим: люди делали только первые шаги на пути подчинения себе объективных условий их жизни, и, следовательно, в их практической деятельности зависимость от этих условий значительно преобладала над свободой. При этом следует учитывать, что в разных видах практической деятельности и даже в разных ситуациях степень независимости людей от внешнего мира, а, значит, и их способы воздействия на природу, были в одном случае реальными средствами практического воздействия, подкрепляемыми знаниями и опытом, в другом — иллюзиями, выдававшими желаемое за действительное. Зачатки художественной деятельности возникали в непосредственной связи с этими двумя сторонами жизни первобытных людей.

Практическое освоение мира человеком в первобытную эпоху предполагало не только материальное его освоение (поиск и добывание пищи, изготовление орудий труда и т.д.), но и духовное осмысление. Жизненные потребности заставляли человека исследовать окружающий мир, чтобы выживать и приспосабливаться к среде обитания. Они стимулировали мышление и воображение, что помогало выйти из жестких рамок необходимости и противостоять враждебной действительности.

Первобытные люди во многих случаях были не в состоянии реальными практическими средствами обеспечить постоянный успех своих действий. Первобытный охотник несмотря на всю свою ловкость и умение часто оставался без добычи. Присваивающий тип хозяйства не гарантировал необходимого количества средств к существованию. Результат хозяйственных действий человека зачастую не соответствовал поставленной им цели. Отсюда неуверенность первобытных людей в результатах их производственной деятельности, отсутствие реальных средств, обеспечивавших постоянный успех охоты и иных трудовых действий, и были основной причиной, побуждавшей людей той эпохи к использованию иллюзорных средств практического

воздействия. Совокупность таких средств мнимого воздействия на предметы и явления окружающего мира получила название *магии*.

В основе магии лежит вера в сверхъестественную связь между реальными объектами или действиями. Мистическая сопричастность предметов и явлений, по убеждению наших древних предков, носит двусторонний характер, и если две вещи или два существа мистически сопричастны друг другу, то судьба каждого из них действенным образом связана с судьбой другого. А поскольку первобытный человек не отличал смысловую связь от причинной, то он был убежден, что можно влиять на вещи, обращаясь не к ним самим, а к их смысловым двойникам, к их символам. Поэтому магия представляет собой способ воздействия на вещи через использование не их объективных свойств, а мистической сопричастности друг другу. В магии мистическая связь выступает как орудие человеческой воли. В связи с этим в магии большое значение обретает жест, ритуал, слово, обряд, обычай, которые могут вызвать соответствующие практические результаты.

Археологические и этнографические источники свидетельствуют о том, что древнейшие магические верования и обряды зародились очень давно, на самых ранних этапах развития первобытного общества. Будучи не в состоянии практическими средствами обеспечить желаемый результат своих трудовых усилий, первобытный человек прибегал к мнимым средствам воздействия на природу. Магия с помощью иллюзий восполняла трудовую деятельность первобытных людей там, где она не могла обеспечить требуемый результат. Отсюда истоки магии находятся в ограниченности человеческой практики, в несвободе людей, в их зависимости от господствующих над ними стихийных сил.

Как мы уже отмечали, в магическом отношении к миру важное значение имел обряд, который также возник из трудовой деятельности. Первоначально члены первобытной общины искусственно воспроизводили процесс охоты, имитируя, с одной стороны, повадки зверя, а с другой — действия охотников. Однако такого рода имитации не были простым повторением охоты: они становились символами, которые выражали и радость людей в связи с их удачной охотой, и их уверенность в том, что подобные действия обеспечат успех охоты в будущем.



Колдун в маске. Пещера Труа Фрер, Франция

Охотничьи обряды никогда не выполняли только одну магическую функцию. Они представляли собой полифункциональное образование, которое выступало формой реализации сразу нескольких социальных потребностей. Помимо удовлетворения потребности в иллюзорном восполнении практической слабости первобытных людей, обряды удовлетворяли познавательную, эмоциональную, воспитательную и художественную функции. В соответствии с последней обряды включали в себя органические компоненты как изобразительного, так и танцевально-музыкального искусства. Археологические данные свидетельствуют, что значительная часть рисунков животных на стенах пещер, а также скульптурные изображения использовались первобытными людьми в их обрядовых церемониях. В пользу этих выводов говорят содержание рисунков, характер изображений, их расположение и наслоение друг на друга. Очевидно, что первобытных художников интересовал не только результат изобразительной деятельности, сколько сама эта деятельность, которая имела не только художественное, но и магическое значение.

В художественной практике палеолита изображения животных, как известно, преобладают над всеми иными изображениями. Эта ее черта выглядит вполне закономерной, так как палеолитическое искусство было искусством охотников. Первобытный охотник запечатлевал на стенах пещер образы тех окружающих объектов, которые его больше всего интересовали и волновали, с которыми было связано все его существование. Отношение первобытного охотника к животным ни в коем случае не было созерцательным любованием; прежде всего это было активное, практическое отношение к главному объекту его усилий, к главному источнику жизни всей первобытной общины. Наивный реализм палеолитических рисунков и скульптур

совсем не исключал их использования в процессе магических обрядов. Ведь в первобытной магии деформация реальности состояла не в создании особых, виртуальных образов, а лишь в том, что устанавливалась мнимая связь между этими образами и реальными действиями людей, результатами их действий. Сверхъестественное в подобных религиозных представлениях еще не отделилось от естественного, оно было еще вплетено в реальные события и образы.

С этой же точки зрения следует расценивать изображения самих древних людей. В большинстве своем это небольшие скульптурные изображения женщин (так называемые «палеолитические Венеры»). Подобным фигуркам присущи наиболее ярко выраженные признаки пола: грудь, выпуклый живот и мощный таз, что дает основание сделать вывод о их связи с древним культом плодородия, о их роли как культовых предметов. Другой вид антропоморфных изображений — так называемые «колдуны», или люди в звериных масках, изображавшие в магических ритуалах мифических тотемных предков.



«Венера». Виллендорф, Австрия

Сказанное выше не означает, будто вся художественная деятельность первобытных людей была связана с магическими верованиями и обрядами. Многие художественные произведения той эпохи возникали непосредственно в процессе создания орудий охоты, а также бытовых и хозяйственных предметов. Многочисленные факты говорят, что художественное творчество первобытных людей реализовывалось не только в обрядовых церемониях, но и в повседневной деятельности в изготовлении ими орудий труда и в иных сферах их жизни.

Таким образом, художественная культура и первоначальные религиозные верования возникали одновременно. Художественное творчество возникало на основе достижений трудовой деятельности людей, как результат все более глубокого овладения ими свойствами вещей, умения придать окружающим

предметам необходимые для людей формы, выявить их объективные качества. Ограниченностью трудовой деятельности также обусловлена наиболее древняя форма религии — магия, которая реализуется через обряды. Первобытные обряды стали одновременно и практическим воплощением магических верований, и закреплением и передачей новым поколениям умений, навыков и знаний, и способом реализации художественных потребностей. Уже в первобытную эпоху проявилась важнейшая взаимосвязь художественной культуры и религии: они взаимно дополняли друг друга и служили основой взаимного развития.

План семинарского занятия

1. Синкретизм первобытной культуры. Единство производственной, религиозной и художественной деятельности.
2. Проблема происхождения искусства.
3. Разложение первобытной культуры и выделение художественной культуры в качестве самостоятельной сферы деятельности.

Темы докладов и рефератов

1. Первобытное искусство.
2. Магия и искусство.

Литература

1. *Андреев И.Л.* Происхождение человека и общества. — М., 1988.
2. *Журавлев В. В.* Мир художественной культуры. — М., 1987.
3. *Закс Л. А.* Художественное сознание. — Свердловск, 1990.
4. *Искусство* каменного века. — М., 1992.
5. *Кликс Ф.* Пробуждающееся мышление. — М., 1983.
6. *Ликов А.* Природа художественного творчества. — М., 1981.
7. *Магия* глазами ученых и чародеев. — М., 1994.
8. *Мириманов В.Б.* Первобытное и традиционное искусство. — М., 1973.
9. *Тайлор Э.* Первобытная культура. — М., 1989.
10. *Фрэзер Дж.* Золотая ветвь. — М., 1984.
11. *Человек* в мире художественной культуры. Приобщение к искусству: процесс и управление. — М., 1982.



Крылатые львы из Хорсабада

2 Художественная культура древних цивилизаций Месопотамии

(IV— I тыс. до н.э.)

История начинается в Шумере.
Мнение историков

Историко-культурные особенности региона

Земледельческий тип хозяйственной деятельности открыл широкие пути для перехода от первобытности к цивилизации, что влекло за собой дифференциацию образа жизни народов и их культур. С возникновением крупных территориальных объединений при благоприятных внешних и внутренних условиях складывались первые древние цивилизации со своими индивидуальными особенностями и историческими судьбами. Одним их центров развития древнейших цивилизаций стала территория между двумя великими реками Передней Азии — Тигром и Евфратом, которую древние греки называли ***Месопотамией***, а русские — ***Междуречьем*** или ***Двуречьем.***

Эта обширная область отличалась исключительным плодородием и выгодным географическим положением на пересечении важнейших торговых путей. Благодаря этому Месопотамия была заселена с глубокой древности. Уже с эпохи палеолита Месопотамию населяли многочисленные народы, говорившие на разных языках.

История Двуречья представляла собой калейдоскоп сменяющихся народов и царств, связанных между собой лишь культурной преемственностью. На этой территории возникли, а затем исчезли с лица земли цивилизации Шумера, Аккада, Вавилона и Ассирии.

В IV тыс. до н. э. в южную часть Двуречья пришли и расселились народы, получившие название *шумеров*. Происхождение этих народов не удалось выяснить до сих пор, но согласно легенде, бытовавшей среди самих шумеров, они прибыли с островов Персидского залива. Немного позднее в северной части Двуречья обосновались семитские племена, пришедшие из сирийско-месопотамской степи. Именно эти две группы древних племен заложили основы шумерской культуры и всех последующих цивилизаций.

Главной формой ведения хозяйства у шумеров было земледелие, основанное на искусственном орошении. Ирригационная форма земледелия обладала рядом важных особенностей, определивших тип государственности шумеров. В условиях сельскохозяйственной цивилизации, основанной на ирригации, обрабатываемые угодья были в меньшей степени зависимы друг от друга и поэтому здесь около 3000 г. до н.э. возникли первые города-государства, которыми правили цари-жрецы. Именно в регионе Двуречья появились древнейшие города-государства, среди которых важнейшими были Ур, Эриду, Ниппур, Лагаш, Урук и др. Останки этих городов свидетельствуют о высокоразвитой цивилизации земледельческого типа с великолепными храмами, собственными законами, литературой и богатой мифологией. Постепенно отдельные города-государства были объединены в единую империю, так как ирригационное земледелие предполагало коллективный характер труда и его централизованное административное регулирование. Отдельный человек включался в такой труд не как самостоятельный субъект, а как элемент общественного целого, вне которого производительный труд был практически немыслим. Иными словами, зависимость человека от общественного целого имела характер не только социально-экономический, но и технологический, когда отдельный человек оказывался лишь органом целостного социального организма.

В этих условиях, когда частное лицо не могло быть самодеятельным субъектом, а значит, не обладало какими-либо правовыми гарантиями, не было возможностей и для развития частной собственности. Собственниками, как и субъектами труда, выступали коллективы разного уровня общности. Различия в материальном положении разных слоев общества определялись не объемом собственности, а прежде всего должностным положением. Своеобразие государственной власти состояло в том, что она утверждалась в первую очередь для целей производственно-административных, каковыми в данном случае являлись управление сложным комплексом ирригационных работ и перераспределение прибавочного продукта.

Такой характер государственной власти закономерно обусловливал обожествление личности правителя, в результате чего добровольные отчисления подданных в центральную казну становились не обязательным налогом, а даром деспоту-богу. Если о дарах забывали, то это грозило неприятностями. Обожествленный правитель поощрял своих подданных не только с помощью земных благодеяний, но и заступничеством за них перед высшими иррациональными силами. Поэтому всесильный деспот в глазах своих подданных выступал самым главным строителем городских стен и каналов, верховным судьей, дающим законы и вершащим правый суд, высшим служителем культа, обеспечивающим покровительство богов, а его власть происходила от избранничества и посвящения.

В конце III — начале II тысячелетия до н. э. на территорию Двуречья вторглись семитские племена амореев (аморитов), которые захватили обширные области Месопотамии и создали сильное государство с центром в Вавилоне. Культура Древнего Вавилона во многом унаследовала шумерские культурные традиции, но она была и значительным шагом вперед.

Город Вавилон был расположен на берегу реки Евфрат и занимал выгодное географическое положение в центре Месопотамии. Внешний вид Вавилона хорошо известен благодаря археологическим раскопкам немецкого археолога Роберта Кольдевея. Этот город был типичным административным, ре-

месленным и культурным центром того времени. Его население превышало 200 тыс. человек. Наивысшего расцвета Вавилонское царство достигло во время правления царя Хаммурапи, который объединил под своей властью почти все Двуречье и образовал сильное централизованное государство. Одним из самых значительных достижений его правления явилось создание знаменитого свода законов, вошедших в историю культуры под названием «*Кодекса Хаммурапи*». В этих законах отразилась хозяйственная жизнь, быт, нравы и мировоззрение древних обитателей Вавилона.

Мировоззрение народов Вавилонского царства определялось необходимостью постоянной борьбы с окружающими племенами. Кроме этого, существенной чертой мировосприятия древних вавилонян были их религиозные верования, среди которых огромную роль играл культ воды. Отношение к воде было не однозначно: вода — это культ плодородия, так как она приносила хороший урожай и давала жизнь, но вода одновременно представляла собой мощную и недобрую стихию, причину разрушений и бед. Также очень важен был культ небесных светил. В их неизменности и чудесном движении жители Вавилона видели проявление божественной воли. Внимание к звездам и планетам способствовало быстрому развитию математики и астрологии. В результате была создана шестидесятиричная система исчисления времени, которой мы пользуемся и по сей день.

Основой мировоззрения вавилонян была *религиозная картина мира*, согласно которой люди были созданы из глины, чтобы служить богам. Многочисленные вавилонские боги были покровителями царя, но в то же время им были свойственны многие человеческие качества: они стремились к успеху, желали выгоды, устраивали свои дела, действовали по обстоятельствам. Они были неравнодушны к богатству, владели имуществом, могли обзаводиться семьями и потомством. Они должны были пить и есть, как и люди; им также были свойственны различные слабости и недостатки: зависть, злость, непостоянство. Боги определяли судьбы людей, но волю богов могли знать только жрецы, которые умели вызывать и заклинать духов, беседовать с богами, определять будущее по движению небесных светил.

Люди покорялись воле жрецов и царей, исходя из убеждения предопределенности человеческой судьбы и подвластности человека высшим силам. Но покорность судьбе была далеко не абсолютной: она сочеталась со стремлением людей к победе в борьбе с враждебным окружением человека. Постоянное сознание опасности для человека в окружающем мире сочеталось с желанием полнее насладиться жизнью. Загадки и страхи, суеверие, мистика и колдовство сочетались с трезвой мыслью, точным расчетом и прагматизмом.

В середине II тыс. до н. э. Вавилон был разрушен иранскими племенами, а в XII в. до н. э. был подчинен Ассирией, ставшей тогда могущественной цивилизацией древности.

Еще в первой половине III тыс. до н. э. в Северной Месопотамии, на берегу Тигра, был основан город Ашшур (в переводе на греческий язык — Ассир). По имени этого города и стала называться вся расположенная в среднем течении Тигра страна. Столицей Ассирии был город Ниневия, который в истории мировой культуры стал символом величия и низкого падения, ужасных злодеяний и справедливого возмездия.

Своим возвышением Ашшур был обязан также выгодному географическому положению, поскольку находился на пересечении караванных путей, по которым из Сирии, Малой Азии и Армении в Вавилонию доставлялись металлы и строительный лес. Постепенно Ашшур превратился в крупный торговый центр, а ко второй половине XIII в. до н.э. Ассирия стала самым могущественным государством Ближнего Востока.

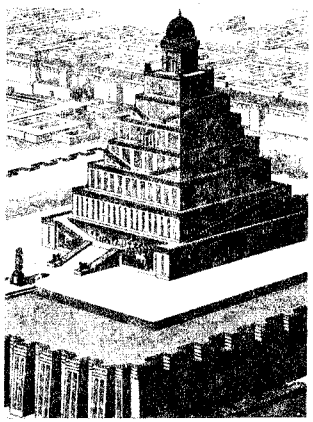
После покорения Вавилона ассирийцы заимствовали и развили его культуру. Они трансформировали религию, культуру и искусство Вавилонии, значительно огрубив их, но и наделив новым могуществом. Они установили в Двуречьи свой державный порядок, создали единое мощное государство и распространили свое влияние на огромные территории от Синайского полуострова до Армении, от Малой Азии до Египта.

Уже в наши дни при раскопках Ниневии в развалинах дворца ассирийского царя Ашшурбанипала была найдена библиотека, содержащая около 30 тыс. глиняных клинописных табличек. В библиотеке были представлены все знания того времени, царские указы, исторические описания, важнейшие произведения литературы. Эта царская библиотека стала для востоковедов основным источником знаний о культуре Двуречья.

Значительную часть текстов глиняных табличек составили описания религиозных мифов, гимны богам, легенды о возникновении цивилизации и земледелия.

Однако ассирийское владычество в Передней Азии не было долговечным. В 612 г. до н. э. ассирийский наместник в Вавилоне в союзе с Мидией поднял восстание против Ассирии, Ниневия была взята приступом и превращена в груду развалин. Восставшие подвергли страну полному разорению, и это вновь вернуло могущество Вавилону (период так называемого Нововавилонского царства).

Вавилон этого времени был огромным и шумным восточным городом, знаменитым своими грандиозными памятниками культуры — поражающей воображение Вавилонской башней, о которой упоминает библейская Книга Бытия и «висячими садами» Семирамиды. Обе эти достопримечательности были причислены греческим историком Геродотом к семи чудесам света.



Зиккурат. Одна из реконструкций Вавилонской башни

Вавилонская башня представляла собой грандиозный семиярусный зиккурат (храм — ступенчатая пирамида высотой 90 м). Она была построена в честь верховного вавилонского бога Мардука. «Висячие сады» Семирамиды были устроены вавилонским царем Навуходоносором для своей жены, мидянки Амиты, которая в Вавилоне тосковала по тенистым садам своей родины. В угоду ей царь повелел разбить висячие сады на крышах и террасах зданий, которые орошались с помощью удивительной для того времени водопроводной системы.

В VI в. до н. э. Нововавилонское царство было завоевано Персией. Утрата Вавилонией независимости не означала еще конца месопотамской цивилизации. Для самих вавилонян приход персов казался вначале просто очередной сменой правящей династии. Персы со своей стороны относились к святыням и культуре Месопотамии с должным уважением. Вавилон сохранял свое положение одного из величайших городов мира вплоть до распада империи Александра Македонского. Окончательно он был уничтожен в 126 г. до н. э., когда Месопотамию захватили парфяне.

Таким образом, древнемесопотамская культура просуществовала еще 500 лет после краха собственно месопотамской государственности. Приход эллинов в Междуречье явился поворотным моментом в истории месопотамской цивилизации. Ее население, пережившее не один разгром и ассимилировавшее не одну волну пришельцев, на этот раз столкнулось с культурой, превосходившей их собственную, а самое главное, — проводившей политику активной эллинизации на завоеванных землях. Эллинам вавилоняне уступали во многих достижениях культуры, что и определило в итоге судьбу вавилонской культуры. Ее упадок и гибель следует объяснять не столько причинами экономическими, сколько социально-политическими: отсутствием центральной власти, соперничеством со стороны новых городов, основанных Александром Македонским и этнической пестротой населения, не сумевшего сохранить ценности старой месопотамской культуры. Однако достижения культуры были восприняты древними евреями и греками и внесли значительный вклад в формирование средиземноморской цивилизации.

Духовная культура Месопотамии

В истории мировой культуры месопотамская цивилизация — одна из древнейших, если не самая древняя в мире. Именно в Шумере в конце IV тыс. до н. э. человечество впервые вышло из стадии первобытности и вступило в эпоху древности, здесь начинается подлинная история человечества. Переход от первобытности к древности, «от варварства к цивилизации» означает появление культуры принципиально нового типа и рождение нового типа сознания.

Дух месопотамской культуры отражал сокрушающую мощь природы. Человек не склонен был переоценивать свои силы, наблюдая такие могущественные природные явления, как грозы или ежегодные наводнения. Тигр и Евфрат зачастую разливались внезапно и катастрофически, разрушая дамбы и затопляя посевы. Проливные дожди превращали твердую поверхность земли в море грязи и лишали человека свободы передвижения. Природа Месопотамии сокрушала и попирала волю че-

ловека, давая ему почувствовать, насколько он бессилен и ничтожен. Человек в полной мере осознавал свою слабость и понимал, что он вовлечен в игру с чудовищными иррациональными силами.

Это порождало трагические настроения, что нашло свое непосредственное выражение в представлениях людей о том мире, в котором они жили. Человек видел в нем порядок, космос, а не хаос. Но этот порядок не обеспечивал его безопасности, так как устанавливался через взаимодействие множества могущественных сил, потенциально расходящихся между собой, периодически вступающих во взаимные конфликты. Поэтому все настоящие и предстоящие события создавались и приводились в исполнение единой волей объединенных вместе природных сил, иерархия и взаимоотношения которых напоминали государство.

Подобная картина мира — представление о действительности в целом как о государстве — возникла вместе с самой месопотамской культурой и была оформлена в разнообразной мифологической литературе. Месопотамская мифология была ориентирована на земную жизнь и поэтому гармонично сочеталась с рациональным и логическим началом. Ее основная черта — рациональность мышления, подход к событиям с позиций логики, хотя и не всегда близкой к современной, и поэтому не всегда понятной.

В культуре, которая рассматривала всю Вселенную как государство, послушание должно было выступать в качестве первейшей добродетели, ибо государство построено на послушании, на безоговорочном подчинении власти. Поэтому в Месопотамии «добронравная жизнь» была «послушной жизнью». Индивид стоял в центре расширяющихся кругов власти, которая ограничивала свободу его действий. Ближайший к нему круг был образован властью в его собственной семье: отец, мать, старшие братья и сестры, а непослушание старшим членам семьи вело к более серьезным провинностям, ведь за пределами семьи располагаются другие круги власти: государство, общество, боги.

Эта отработанная система послушания была правилом жизни в Древней Месопотамии, ведь человек был сотворен из глины, замешан на крови богов и создан для того, чтобы трудиться вместо богов и на богов. Человек был создан для рабской служ-

бы богам, был их слугой. Соответственно усердный и послушный слуга мог рассчитывать на знаки милости и награды своего хозяина. И, напротив, нерадивый, непослушный слуга не мог рассчитывать ни на что подобное. Таким образом, путь послушания, службы и почитания был дорогой к земному успеху и благополучию: к здоровью и долголетию, к почетному положению в общине, к богатству.

Непослушание влекло наказания, самым суровым из которых была смерть. Так осмысливалась проблема смерти, которой противостояла жизнь: смерть — зло, но она не может перечеркнуть ценности человеческой жизни. Человеческая жизнь по сути своей прекрасна, и это проявляется во всех сторонах обыденной жизни, в радости победы, в любви к женщине и т.д. Смерть же знаменует конец жизненного пути индивида. Более того, она как бы стимулирует человека жить мудро и осмысленно, чтобы оставить о себе память. Следует умирать в борьбе со злом, даже в борьбе со смертью. Наградой за это станет благодарная память потомков. В этом и состоит бессмертие человека, смысл его жизни.

Человек не имеет возможности избежать смерти, но это не рождает пессимистического отношения к жизни. Человек во всех ситуациях должен оставаться человеком. Вся его жизнь должна быть насыщена борьбой за установление справедливости на земле, смерть же выступает кульминацией жизни, завершением выпавших на его долю успехов и побед. В целом жизнь человека предначертана от рождения, в ней нет места для случайностей, заранее исключена возможность как-то повлиять на ход событий. Именно в месопотамской мифологии была создана концепция жесткого детерминизма человеческой жизни, которая предполагала страшный суд, золотой век и райскую жизнь — представления, вошедшие затем в состав религиозных верований народов Передней Азии и библейскую мифологическую литературу.

Таким образом, духовная культура древних месопотамских цивилизаций предстает перед нами одновременно как сплав такой нерасчлененной и в то же время дифференцированной реальности, основывающейся на специфической мифологии, которая вырастала непосредственно из первобытного сознания, сохраняя очень многие его исходные качества. Эта мифология была антропоморфизирована лишь в незначительной степени, так как не обращалась к личностному сопереживанию. Она вы-

полняла функцию утверждения и возвеличивания надличностного, божественно-всеобщего начала, воплощавшегося в личности всесильного деспота. Такая мифология не знает завершенности, она всегда ориентирована на дополнение, приспособление ее к определенной религиозной, государственной или житейской реальности. Все это вместе взятое делает духовную культуру месопотамских народов в целом единообразной, несмотря на этническое разнообразие, а также жизнестойкой и пластичной, способной расти и усложняться, а также создавать величайшие культурные ценности.

Специфика освоения мира в условиях цивилизаций Древней Месопотамии была обусловлена также и способом мышления, принципиально отличавшимся от современного, выработанного европейской культурой. Постижение мира основывалось, прежде всего, на аналогиях из жизни людей, а не на рациональном исследовании самого мира. Например, в качестве образца для истолкования молнии и грома брали человеческий гнев, потому что такую аналогию диктовало воображение.

Духовная культура Двуречья стремилась отразить все стороны человеческой действительности. При этом наиболее ценными считались знания, которые позволяли избежать несчастий, а если они все же происходили, то могли избавить от последствий. Поэтому в духовной культуре особое место занимала деятельность по предсказанию будущего — гадание. Система гаданий была разработана очень широко, так как включала в себя гадание по перемещению звезд, Луне, Солнцу, атмосферным явлениям, поведению животных, растениям и др. Гадания могли предсказывать события как в стране, так и в жизни отдельного человека. Для этого шумерские, ассирийские, вавилонские жрецы и маги привлекали обширные знания о психике человека, накопленный опыт в области внушения и гипноза.

Становление духовной культуры народов Месопотамии было неразрывно связано с развитием их религиозного сознания, которое прошло путь от поклонения силам природы и культа предков до почитания единого верховного бога Ану. В процессе развития культуры месопотамских цивилизаций религиозные представления оформились в сложную религиозную систему, в которой господствовала идея обожествления царя и царской власти.

Люди, как уже отмечалось ранее, были созданы для того, чтобы служить богам. Смотреть за тем, как люди служат богам, было поручено жрецам. Боги с небес следили за своими слугами и свою волю передавали им через жрецов. В связи с этой социальной ролью очень скоро слой жрецов превратился в главенствующую, правящую силу общества. Сотворив богов, человек попал в полную зависимость от них. Став посредниками между богом и людьми, жрецы превратились в управляющих «имуществом богов», центром которого был храм — «дом бога».

Главной обязанностью людей по отношению к богам было принесение жертв. Ритуал жертвоприношений был сложным: воскурение благовоний, возлияние жертвенной воды, масла, вина, на жертвенных столах резали животных. Ведавшие этими обрядами жрецы знали, какие блюда и напитки приятны богам, что можно считать «чистым» и что «нечистым». Во время жертвоприношений возносились молитвы о благополучии жертвователя. Чем щедрее были дары, тем торжественнее церемониал.

Социальное положение жрецов заставляло их быть и первыми творцами в художественной деятельности. Во время совершения обрядовых и ритуальных церемоний они должны были произносить заклинания, помнить имена богов, знать их взаимоотношения, помнить сказания о происхождении вселенной, своего народа, уметь изображать богов, играть на музыкальных инструментах во время культовых церемоний. Кроме того, они должны были предсказывать погоду, сообщать людям волю богов, уметь лечить недуги, совершать разнообразные сельскохозяйственные обряды и многое другое. Таким образом, жрец был одновременно священником, поэтом, певцом, художником, знахарем, агрономом, лицедеем и т.д. Владение разнообразными художественными языками было необходимо для профессионального исполнения своих обязанностей, так как специальных артистов, музыкантов, танцовщиков в храмах еще не было, именно жрецы и жрицы и пели священные тексты, разыгрывали ритуальные сцены, а также плясали.

Месопотамия стала родиной многих религиозных идей и догм, большинство из которых были восприняты и творчески переработаны соседними народами, в том числе греками и древними евреями. В этом мы можем убедиться на примере библейских сказаний, в соответствии с которыми у нас сложились вполне определенные представления о рае. Священные

книги, религиозная живопись и литература рисуют перед нами прекрасный сад, где прогуливаются Адам и Ева, в ветвях дерева находится змей-искуситель, уговоривший Еву вкусить плод запретного дерева. Оказывается, шумерские представления о райском саде, где нет смерти, во многом соответствуют библейским. О заимствовании христианством библейской идеи божественного рая свидетельствует и описание его местонахождения; в Библии прямо указывается, что райские реки находятся в районе Евфрата, то есть в Месопотамии.

Сопоставление библейского описания сотворения мира в «Книге Бытия» с вавилонской поэмой «Энума Элиш» («Когда вверху») выявляет в них множество схожих черт. Космогония, сотворение человека из глины и отдых творца после этого совпадают во многих деталях.

Месопотамская духовная культура оказала огромное влияние на общее культурное развитие многих древневосточных народов, главным образом в Передней Азии. В последующие эпохи духовное наследство древних народов Двуречья также было широко использовано.

Художественная культура месопотамских цивилизаций

Художественные произведения месопотамской культуры в основном служили культовым целям, хотя проникали и в повседневность. Процесс социального расслоения общественной жизни, развивающийся в ту эпоху, породил особую категорию художественных произведений, предназначенных для совершения общественных церемоний, несущих на себе определенную символическую нагрузку. Обожествление образов вождей осуществлялось в хвалебных песнях-гимнах и монументальных надгробных изваяниях. Объектами художественного творчества стали предметы, выполняющие функции атрибутов власти (жезлы, скипетры, оружие и т.д.).

Пожалуй, самым первым шагом выделения художественного сознания в самостоятельную сферу было строительство специального «дома бога» — храма. Путь развития храмовой архитектуры — от алтаря или священного камня под открытым небом к зданию со статуей или каким-то иным изображением божества, вознесенному на холм либо на искусственную платформу, оказался сравнительно коротким, но сформировавшийся тип храма не изменялся потом в течение тысячелетий.

Храмы строились в городах и были посвящены одному конкретному богу. Возле храма главного местного божества обычно находился зиккурат, высокая башня, опоясанная выступающими террасами и создающая впечатление нескольких башен, уменьшающихся в объеме уступ за уступом. Таких уступов-террас могло быть от четырех до семи. Зиккураты возводили на холмах из кирпичей и облицовывали глазурованными плитками, причем нижние уступы раскрашивались в более темные цвета, чем верхние. Террасы, как правило, озеленялись, предваряя появление знаменитых садов Семирамиды.

Божество должно было защищать город, который считался его собственностью, поэтому божеству полагалось проживать на бóльшей высоте, чем смертным людям. Для этого в верхней части зиккурата строился золотой купол, который выполнял функцию святилища, то есть «жилища бога». В святилище бог почивал по ночам. Внутри этого купола не было ничего, кроме ложа и золоченого стола. Но жрецами это святилище использовалось и для более конкретных нужд: они вели оттуда астрологические наблюдения.

Символическая расцветка храма, в которой цвета распределялись от более темных к более светлым и ярко сияющим краскам, связывала этим переходом земные и небесные сферы, объединяла стихии. Таким образом, природные цвета и формы в зиккурате превратились в стройную художественную систему. А единение земных и небесных миров, выраженное в геометрическом совершенстве и незыблемости форм ступенчатых пирамид, устремленных ввысь, воплотилось здесь в символ торжественного и постепенного восхождения к вершине мира.

Классическим образцом такой архитектуры является зиккурат в Уруке, одном из важнейших центров месопотамской религиозной и художественной культуры. Он был посвящен богу Луны Нанне и представлял собой трехступенчатую башню с храмом на верхней террасе. До наших дней сохранилась лишь нижняя платформа весьма внушительных размеров — 65 × 43 м и высотой около 20 м. Первоначально же зиккурат из трех, поставленных друг на друга усеченных пирамид, достигал в высоту 60 м.

Не менее величественной была и дворцовая архитектура. Города месопотамских цивилизаций имели вид крепостей с мощными стенами и оборонительными башнями, окруженными рвом. Над городом возвышался дворец, построенный обычно на искусственной платформе из сырцового кирпича. Многочисленные дворцовые помещения удовлетворяли самые разные потребности и располагались вокруг открытых дворцов. Примером дворцовой архитектуры может служить дворец в городе Кише, один из самых древних в Передней Азии. Подобно другим дворцам, он воспроизводил в своем плане тип светского жилого дома с рядом глухих, лишенных окон жилых помещений, сгруппированных вокруг двора. Дворец отличался размерами, количеством комнат, богатством отделки. Высокая наружная парадная лестница, на вершине которой подобно божеству появлялся правитель, выходила в открытый двор, предназначенный для собраний.

Архитектурных памятников месопотамской культуры до нашего времени почти не дошло. Это объясняется отсутствием на территории Двуречья строительного камня. Основным строительным материалом был необожженный кирпич, который очень недолговечен, и построенные из него здания почти не сохранились. Тем не менее, отдельные сохранившиеся постройки позволили искусствоведам установить, что именно месопотамские зодчие явились создателями тех архитектурных форм, которые легли в основу строительного искусства Греции и Рима. Основными элементами этой архитектуры были купола, арки, сводчатые потолки.

Еще одним шагом в самоопределении художественной культуры в условиях месопотамских цивилизаций стала разработка различных способов передачи информации в виде пиктографического и клинописного письма.

Появление этих видов письменности было обусловлено выделением из всех изобразительных средств строго определенного набора рисунков и символов, каждый из которых легко опознавался и надежно ассоциировался с закрепленным за ним понятием, затем со словом, выражающим это понятие и, наконец, с фактическим значением этого слова (то есть с определенным набором звуков). Появление пиктографического и клинописного письма означало новую фазу в развитии художественной культуры, так как в пиктографической письменности

и в других изобразительных системах связь между изображаемым и понятием приобретает устойчивый характер и знак уверенно читается. Наряду с письменностью общество сохраняет и развивает способ передачи информации в зрительных образах, когда информация передается в виде изображений, а надпись передает лишь то, что изобразительно передать невозможно (имя царя, жреца и т.д.).

Шумер IV тыс. до н.э.	Шумер III тыс. до н.э.	Вавилония курсив II тыс. до н.э.	Ассирия курсив I тыс. до н.э.	Шумерское значение	Вавилоно-ассирийское значение
				„вода; семя, потомство, родитель"	„вода"; „наследник";
				„голова; глава; вер."	„голова, глава";
				„рыба";	„рыба";
				„ходить"; „стоять" „приносить";	„ходить"; „стоять" и т.д.
				один „плуг"; *энгар* „земледелец"; *уру* „раздельность"	*эпину* „плуг"; *иккару* „земледелец" и др.; *слог пин*
				нос „пиво"; *бе* „род сосуда"(?); *слог бе*	*шикару* „пиво"; *слоги би, пи, кас, каш, гаш*
	Вышел из употребления	–	–	?	–
				кур „гора"; „чужая страна"; *гин* „ковш"	*мату* „страна"; *шаду* „гора"; *слоги мат, мад, шат, шад, нат, зат, кур, гин* и т.д.

Клинопись. Развитие клинописных знаков

Поэтому происходит целенаправленное развитие изобразительного языка, начинается отбор сюжетов, достойных изображения, появляются люди, обладающие определенными навыками и специализирующиеся на исполнении изображений. Отбор сюжетов очень быстро привел к появлению изобразительных циклов — тематических направлений. Памятники изобразительного искусства Двуречья свидетельствуют, что в месопотамской изобразительности с самых первых шагов ее развития присутствовали две главные темы: одна связана с верованиями, магией, религиозными представлениями, другая — с событиями земной жизни, преимущественно с деяниями правителей. В разные исторические периоды доминировала та или другая тема.

Клинописное письмо также постепенно развилось из рисуночного. Свое название оно получило из-за сходства формы его знаков с горизонтальными, вертикальными и угловыми клиньями, комбинации которых сперва изображали слова, потом — знаки-слоги, состоящие из двух или трех звуков. Клинопись не была алфавитом, то есть звуковым письмом, а содержала идеограммы, обозначавшие либо целые слова, либо гласные, либо слоги. Сложность заключалась в их многозначности.

Чтение таких текстов было крайне затруднительным, и только опытный писец после многолетнего обучения мог читать и писать без ошибок. Чаще всего писцы пользовались специальными детерминативами (определителями), которые должны были исключить ошибки при чтении, поскольку один и тот же знак имел множество разных значений и способов прочтения.

Создателями клинописи были шумеры, позже ее заимствовали вавилоняне, а затем благодаря развитию торговли она из Вавилона распространилась по всей Передней Азии. К середине II тыс. до н. э. клинопись стала международной системой письменности и сыграла большую роль в становлении месопотамской литературы.

Благодаря клинописи сохранилось много памятников месопотамской литературы — они были записаны на глиняных табличках, и почти все из них удалось прочесть. В основном это — гимны богам, религиозные мифы и легенды, в частности, о возникновении цивилизации и земледелия. В своих самых глубоких истоках шумеро-вавилонская литература восходит к устному народному творчеству, которое составляли народные песни, древний «звериный» эпос и басни. Однако особое место в месопотамской литературе занимал эпос, возникновение которого восходит к шумерской эпохе. Сюжеты шумерских эпических поэм тесно связаны с мифами, в которых описывается золотой век седой древности, появление богов, создание мира и человека.

Наиболее выдающимся произведением вавилонской литературы является «*Поэма о Гильгамеше*», в которой с большой художественной силой поставлен извечный вопрос о смысле жизни и неизбежности смерти человека, даже прославленного героя. Содержание этой поэмы восходит к глубокой шумерийской древности, поскольку имя Гильгамеша, полулегендарного царя Урука, сохранилось в списках древнейших царей Шумера.

«Поэма о Гильгамеше» занимает особое место в месопотамской литературе как по своим художественным достоинствам, так и по своеобразию выраженных в ней мыслей. В высокохудожественную форму облечена мысль о вечном стремлении человека познать «закон земли», тайну жизни и смерти. Глубоким пессимизмом проникнуты слова автора поэмы там, где будущая жизнь рисуется как обитель страдания и печали. Даже знаменитый Гильгамеш, несмотря на свое божественное происхождение, не может заслужить у богов высшей милости и добиться бессмертия.

Кроме того, месопотамская литература была представлена поэмами, лирикой, мифами, гимнами и легендами, эпическими сказаниями и другими жанрами. Особый жанр представляли так называемые плачи — произведения о гибели городов в результате набегов соседних племен. В литературном творчестве народов Древней Месопотамии были поставлены проблемы жизни и смерти, любви и ненависти, дружбы и вражды, богатства и бедности, которые были характерны для литературного творчества всех последующих культур и народов.

Художественная культура Месопотамии, первоначально связанная с ритуалом, пройдя несколько этапов, приобрела во II тыс. до н. э. облик, в котором современный человек уже угадывает знакомые черты. Многообразие жанров, поэтический язык, эмоциональная мотивировка действий героев, оригинальная форма художественных произведений свидетельствуют о существовании настоящих художников. Формирование всей системы художественной культуры проходило тремя большими этапами.

Этап 1-й. Середина IV — середина III тыс. до н. э. В это время в Нижней Месопотамии формируются антропоморфные образы божеств, их символы и знаки, вначале читаемые в пределах одной или нескольких общин и соответствующие такому состоянию религиозного сознания, когда воплощение получают лишь образы устно передаваемых мифов и ритуальных текстов. Их изображения были либо преимущественно магическими и потому воспринимались замкнуто, либо представляли собой рассказы о важных событиях.

Этап 2-й. Середина III — конец II тыс. до н. э. Создаются образы богов с устойчиво закрепленными за ними символами. Происходит упорядочение всей культовой изобразительности. Символика, закрепляясь постепенно за божествами с определенными функциями, получает специализированную интерпретацию, облегчающую распознавание персонажей. Расцветает монументальное искусство (статуи, барельефы, настенная живопись). Развивается изобразительный канон, в котором выделяются не индивидуальные, а значимые признаки: отличительные знаки правителя, его положение, жест, поза в композиции.

Этап 3-й. II — I тыс. до н. э. Сформировавшаяся совокупность образов адаптируется к различным религиозным культам, культуре различных этносов. Незначительно дополняясь и изменяясь, эта совокупность приспосабливается к новым персонажам с помощью реинтерпретации, и на этой основе создаются произведения искусства. В ходе этого процесса каноны менялись лишь в составляющих их конкретных чертах, описывая одних и тех же героев со схожими особенностями.



Статуя быка-шеду из дворца царя Саргона II

Для понимания месопотамской художественной культуры достаточно типичной моделью может служить ассирийское искусство и история его формирования. Ассирийское искусство I тыс. до н.э. прославляло мощь и победы завоевателей. Характерны изображения грозных и высокомерных крылатых быков с надменными человеческими лицами и сверкающими глазами. Знаменитые рельефы ассирийских дворцов всегда славили царя — могущественного, грозного и беспощадного. Таковыми были ассирийские владыки. Такой была и ассирийская действительность. Не случайно поэтому особенностью ассирийского искусства являются беспримерные изображения царской жестокости: сажание на кол, вырывание у пленных языка и т.п. Жестокость нравов ассирийского общества сочеталась, видимо, с его невысокой религиозностью. В городах Ассирии преобладали не культовые сооружения, а дворцы и светские постройки, так же как и в рельефах и росписях ассирийских дворцов — не культовые, а светские сюжеты.

На ассирийских рельефах позднего времени передана и последовательность событий: отдельные эпизоды составляют единое повествование, иногда довольно длинное, а ход времени задан расположением сцен.

Создание таких барельефов было под силу только целой армии художников-профессионалов, которые работали по строго заданной установке. Единые правила изображения фигуры царя, место ее расположения, размеры строго лаконичны и целиком подчинены идее — показать мощь и силу царя-героя и его великие деяния. При этом изображение многих конкретных деталей на разных рисунках и рельефах оказывалось совершенно одинаковым. Даже изображения животных, как правило, «составлены» из стандартных деталей. Свобода творчества художника состояла лишь в том, чтобы изобразить как можно больше персонажей, показать несколько планов, совместить начало действия и его результат и т.п.

Вклад ассирийских мастеров в древневосточную художественную культуру огромен, особенно если сравнивать их произведения с произведениями других народов. Однако войдя в состав урартской художественной культуры, ассирийское искусство развивалось в сторону еще большей скрупулезности в передаче деталей, уменьшения количества композиций, ограничения набора художественных канонов, строгого воспроизведения формы, что привело в итоге к его орнаментализации.

Состояние изученности древневосточных цивилизаций позволяет составить лишь самое общее представление об основных вехах на пути развития их художественной культуры. Приблизительность воссоздаваемой картины ощущается еще сильнее, если учесть, что выбор изобразительного искусства в качестве доминирующего вида определяется наличием имеющихся в нашем распоряжении памятников, из которых большую часть составляют произведения изобразительного искусства.

Сопоставляя и сравнивая доступные нам памятники художественной культуры и особенности художественного сознания рассматриваемой эпохи, можно определить правила и нормы, которыми руководствовались древние мастера в своем творчестве. Первый вывод, который наиболее очевидно напрашивается в этом анализе, состоит в том, что художественный смысл предметов был неотделим от их утилитарного назначения и от магической (или религиозной) функции. Поскольку именно назначение предмета определяло его магические и художественные особенности, то есть основание выделить такую черту месопотамского искусства как *утилитарность*. Вполне очевидно, что эта черта на разных этапах художественной культуры Месопотамии проявлялась в различной степени, но присуща она ей была всегда. Неизвестно ни одного произведения месопотамской культуры, которое стремилось бы прежде всего продемонстрировать мастерство художника, в котором художествен-

ное совершенство было бы важнее практического назначения предмета.

Кроме того, исследование памятников месопотамского искусства позволяет сделать вывод, что в художественном сознании этой культуры преобладало *информативное начало*. Информативность в памятниках художественной культуры означает изначально присущую ей способность сохранять и сообщать (передавать) сведения, специально заложенные в конкретных произведениях их авторами и создателями.

Информативность наиболее полно и ярко выражена в тех памятниках изобразительного искусства, которые содержали в себе различные формы рисуночного (пиктографического) письма. Здесь необходимо подчеркнуть, что и в дальнейшем с возникновением других видов письменности (иероглифической, слоговой, алфавитной) памятники художественной культуры сохраняют в себе это свойство в форме надписей, сопровождавших скульптуры, рельефы, живопись, или собственных коротких пояснений и т.д.

Месопотамская культура оказала огромное влияние на развитие других народов. В ее рамках на протяжении нескольких тысячелетий осуществлялась художественная деятельность древнейших цивилизаций, происходило поступательное движение художественного мышления. К этому истоку восходит эллинская античность, в нем черпают силы западные и восточные средневековые культуры. Ведь впервые в истории именно в Месопотамии установилась прочная художественная преемственность, формировались первые художественные стили.

Художественное наследство древних народов Двуречья было широко использовано и творчески переработано более поздними цивилизациями. Тем самым художественная культура Месопотамии оказалась важным этапом в развитии художественного творчества человечества и имела непреходящее значение для современной мировой художественной культуры.

План семинарского занятия

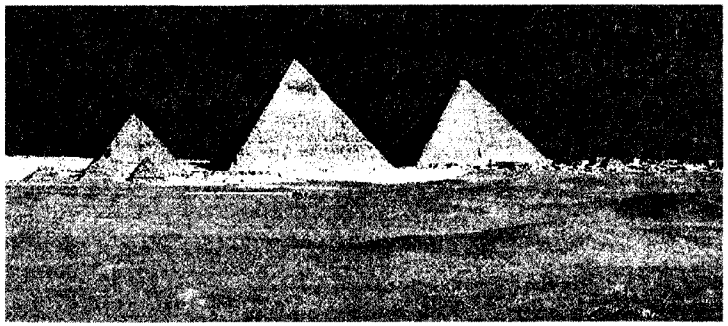
1. Периодизация и важнейшие события истории Древней Месопотамии.
2. Духовная культура Месопотамии.
3. Художественная культура Месопотамии.

Темы докладов и рефератов

1. Религия и искусство Месопотамии.
2. Жизнь Древнего Вавилона.

Литература

1. *Белецкий М.* Забытый мир шумеров. — М., 1980.
2. *Васильев Л. С.* История Востока: В 2 т. — М., 1994.
3. *Грибунина Н. Г.* История мировой художественной культуры. — Тверь, 1993.
4. *Дмитриева Н. А., Виноградова Н. А.* Искусство древнего мира. — М., 1989.
5. *Заболоцкая Ю.* История Ближнего Востока в древности. — М., 1989.
6. *Культура* народов Востока. Старовавилонская культура. — М., 1988.
7. *Любимов Л.* Искусство древнего мира. — М., 1996.
8. *Оппенхейм А. Л.* Древняя Месопотамия. — М., 1990.



Пирамиды Хеопса, Хефрена и Микерина. Гиза

3 Художественная культура Древнего Египта
(IV– I тыс. до н.э.)

Все боится времени, но даже время боится пирамид.
Историческое изречение

Среди государств древности, возникших после распада родового строя, Египет первым достиг подлинного могущества, стал великой державой, первой империей, претендующей на мировую гегемонию. Вознесение египетской державы было предопределено тем, что на ее территории имелись все необходимые ископаемые для хозяйственной деятельности, и она занимала выгодное географическое положение. Средиземное море соединяло Египет со всем переднеазиатским побережьем, Кипром, островами Эгейского моря и материковой Грецией.

Истоки египетской культуры теряются в глубокой древности. Будучи африканской по своему происхождению, египетская культура не сразу обрела свое лицо. Ее формирование началось с переходом к ирригационному земледелию и скотоводству, благодаря которым появились постоянные поселения и стабилизировался этнический состав. Развитие древнеегипетской культуры было обусловлено преимущественно благоприятными условиями обитания в долинах крупных рек, на плодородных землях. Разрушение родовой замкнутости привело к качественным сдвигам в развитии орудий труда. Расширение и развитие земледелия происходило как за счет внедрения более совершенных систем ирригации и освоения пойменных земель, так и путем завоеваний. Одновременно увеличивалось и число используемых в хозяйстве растений и одомашненного скота.

Хозяйственная и этническая стабильность обеспечили в свою очередь созревание устойчивых культурных традиций, которые дали неожиданный культурный «взрыв», обеспечивший расцвет *древнеегипетской цивилизации.* Только переход к изготовлению медных орудий, совершенствование системы ирригационного земледелия, развитие скотоводства, возникновение имущественной дифференциации и социальной иерархии, формирование заупокойных представлений и культа обожествленного правителя, появление иероглифического письма позволили египетской культуре стать именно египетской, а не оставаться африканской.

Именно в этот, самый ранний период возникновения египетской культуры, получивший название «додинастического», стал выявляться целый ряд ее особенностей, которые сохранялись до конца эпохи фараонов. И одной из наиболее ярких ее черт стало причудливое сочетание «первобытности» со сложным и зрелым мировосприятием, отличающим высокоразвитую цивилизацию. Именно в этот период, продолжавшийся несколько столетий, древнеегипетская культура не только успела приобрести свой неповторимый облик, но и неизмеримо возвысилась среди родственных ей культур соседних африканских народов.

Культура Древнего Египта прошла ряд последовательных стадий развития. Однако наиболее плодотворными для нее стали эпохи Древнего, Среднего и Нового царства.

Древнее царство

В древности Египет занимал практически ту же территорию, что и сегодня. В додинастический период на этой территории существовали отдельные области — номы, которые позднее объединились в царства: Верхний Египет на юге в долине Нила и Нижний Египет на севере в дельте Нила.

Приблизительно в 3100 г. до н. э. фараон Верхнего Египта Нермер, или Менес, завоевал Нижний Египет и объединил оба царства под властью первой династии, а также основал новую столицу на границе двух царств, получившую название Мемфис. Эта столица дала название всей стране, так как греческое слово «Айгюптос» является искаженным поэтическим обозначением древней столицы — Мемфиса.

Периоды правления фараонов I и II династий принято называть в истории культуры Египта Ранним царством. Второй период (III—VI династий) получил название ***Древнего царства***. Он характеризуется образованием нового централизованного государства, формированием государственного аппарата, выделением административных округов. В это же время утверждается неограниченная власть фараона, происходит ее обожествление, что находит свое выражение в сооружении пирамид-гробниц.

Эпоха Древнего царства воспринималась самими египтянами как время правления могущественных и мудрых царей. Централизация власти в Древнем Египте породила специфическую форму общественного сознания — культ фараона. Этот культ опирался на представление о фараоне как родоначальнике всех египтян. В свою очередь фараон рассматривался как наследник бога, создателя и владыки мира. Поэтому он обладал властью над целым космосом. Благополучие страны было обусловлено наличием фараона. Благодаря ему везде господствовали регулярность и порядок. Фараон своей собственной персоной сохранял равновесие мира, которому постоянно угрожал хаос.

В отличие от других народов, населявших в древности Ближний Восток, все египтяне были равны перед богом. Между государством и индивидом не стояли ни аристократия, ни другие промежуточные инстанции. Положение человека в обществе определяло имя его родителей и титул, соответствовавший его месту в административной системе. Мужчина и женщина были равны перед законом, хотя женщина обычно входила в дом мужа и становилась там хозяйкой. Египтяне, видимо, особенно ценили семейные отношения, это нашло отражение в многочисленных рисунках и надписях на стенах гробниц и в литературных памятниках.

Решающую роль на формирование египетской культуры этого этапа оказали религиозно-мифологические представления древних египтян: заупокойный культ и обожествление власти фараона. Художественная культура была составной частью культов и ритуалов, она была тесно связана с религией, которая обоготворяла силы природы и земную власть. Поэтому ***религия и мифология*** являются ключом к пониманию всей художественной культуры Древнего Египта.

Важнейшей чертой мироощущения египтян было неприятие смерти, которую они считали противоестественной как для человека, так и для всей природы. В основе этого мироощущения лежало убеждение в регулярном обновлении природы и жизни. Ведь природа обновляется ежегодно, а Нил, разливаясь, обогащает своим илом окрестные земли, рождая на них жизнь и благоденствие. Но когда он уходит обратно в свои берега, наступает засуха, которая не является смертью, так как на следующий год Нил разольется снова. Именно из этих убеждений родилось вероучение, согласно которому смерть не означала конца существования человека, его ждет воскрешение. Для этого бессмертной душе усопшего необходимо вновь соединиться со своим телом. Поэтому живые должны позаботиться о том, чтобы тело умершего было сохранено, а средством сохранения тела было бальзамирование. Таким образом, забота о сохранении тела умершего привела к возникновению искусства изготовления мумий.

Мысль о необходимости сохранения тела для будущей жизни сформировала в конце концов культ умерших, определивший многие явления и особенности египетской культуры. Культ умерших был для египтян не отвлеченной религиозной обязанностью, а практической необходимостью. Художественная культура Древнего Египта выросла из идеи вечной жизни.

Полагая, что смерть есть не прекращение человеческого существования, а лишь переход его в другой мир, где своеобразно продолжается его земное существование, египтяне стремились обеспечить это существование всеми необходимыми предметами. Прежде всего, необходимо было позаботиться о строительстве усыпальницы для тела, в которой жизненная сила «ка» вернется в вечное тело умершего.

«Ка» был двойником человека, обладавшим теми же физическими качествами и недостатками, что и тело, вместе с кото-

рым «ка» рождался и рос. Однако в отличие от физического тела «ка» был невидимым двойником, духовной силой человека, его ангелом-хранителем. После смерти человека существование его «ка» зависело от сохранности его тела. Но мумия, хотя и более долговечная, чем тело, тоже была бренна. Чтобы обеспечить для «ка» вечное вместилище, создавались точные портретные статуи из твердого камня.

Жилищем «ка» умершего человека должна была быть гробница, где он обитал вблизи своего тела — мумии и портретной статуи. Поскольку загробная жизнь «ка» мыслилась как непосредственное продолжение земной, то после смерти умерших следовало обеспечить всем, чем они обладали при жизни. Рельефы, высеченные на стенах погребальных камер, воспроизводили сцены повседневной жизни умершего, заменяли для его «ка» то, что окружало его в обыденной жизни на земле. Эти изображения воспринимались не как прекрасная жизнь, а как продолжение реальной земной жизни. Снабженные пояснительными надписями и текстами вместе с предметами домашнего обихода они должны были дать возможность умершему продолжать вести привычный для него образ жизни и пользоваться своим имуществом в загробном мире.

И хотя смерть признавалась одинаково противоестественной для всех египтян, надежные гробницы и недоступные склепы, снабженные «всем необходимым» для умершего, создавались только для богатых и власть имущих. Пирамиды строились только для фараонов, поскольку после смерти они соединялись с богами, становясь «великими богами».

Ведь в жизни фараон был «живым богом», «благим богом» на государственном троне. Для простых смертных не строили дорогостоящих сооружений, так как их жизнь была продолжением земной жизни и их «ка» нуждались лишь в скромном жилище. Таким образом, широко был распространен загробный культ с простой гробницей и общедоступными магическими приемами.

Первоначально захоронения производились в гробницах, состоящих из подземной части, где стояли саркофаг с мумией, и массивной надземной постройки — мастабы — в виде дома, стены которого были наклонены внутрь, а сверху завершались плоской крышей. В мастабе оставляли изделия бытового и культового назначения, сосуды с зерном, изделия из золота,

серебра, слоновой кости и т.д. Эти фигурки должны были оживать и выполнять в загробном мире все физические потребности умершего.

Для того, чтобы «ка» мог вернуться после смерти в свое тело, в гробнице обязательно помещали статуарное изображение умершего. Обязательным условием было изображение фигуры целиком, стоящей с выдвинутой вперед левой ногой — поза движения к вечности. Мужские фигуры окрашивали в кирпично-красный цвет, женские — в желтый. Волосы на голове всегда были черными, а одежды — белыми.

В статуях «ка» особое значение придавалось глазам. Египтяне считали глаза зеркалом души, поэтому фиксировали на них внимание путем сильного подкрашивания пастой, в которую добавляли толченый малахит. Глаза статуй делали из разных материалов: в бронзовую оболочку, соответствующую форме глаза, вставляли кусочки алебастра, имитирующего белок, и горного хрусталя — для зрачка. Под хрусталь подкладывали небольшой кусочек полированного дерева, благодаря которому получалась та блестящая точка, которая придавала живость зрачку и всему глазу.

Одной из основных задач при постройке гробниц фараонов была потребность произвести впечатление подавляющей мощи. Задача была решена, когда строители смогли увеличить надземную часть постройки в высоту по диагонали. Так возникли знаменитые египетские пирамиды. Первой из них стала пирамида фараона III династии Джосера в Саккаре. Фараоны IV династии избрали для сооружения своих погребений место недалеко от Саккары в современной Гизе. Там были построены и находятся три наиболее известные пирамиды фараонов Хуфу, Хафра и Менкаура (в греческом переводе Хеопса, Хефрена и Микерина).

Большое значение придавалось внутреннему декору гробниц. Стены покрывали цветными рельефами, прославлявшими фараона как сына бога и победителя всех врагов Египта, а также многочисленными магическими текстами, целью которых было обеспечение вечной счастливой жизни фараона. Эти рельефы представляли собой настоящие картинные галереи. Считалось, что с помощью заупокойных молитв изображения должны были оживать и тем самым создавать для умершего привычную среду обитания.

В то же время на мироощущение египтян существенное влияние оказали подступающие с обеих сторон к Нилу бескрайние пустыни. Стремление защититься от таинственных и порою враждебных сил природы привело египтян к появлению магии. Для египтян роль такой магической защиты играла сложная система представлений о богах, отождествляемых с животными, которые обитали в густых зарослях тростника — папируса, произраставшего по берегам Нила.



Священный бык Апис

Поскольку скотоводство занимало ведущее место в хозяйственной жизни египтян, то уже с глубокой древности началось обожествление быка, коровы, барана. Бык под именем Апис почитался как бог плодородия. Он должен был быть непременно черного цвета со светлыми отметинами. Таких быков содержали в специальных помещениях и бальзамировали после смерти. Под видом коровы либо женщины с коровьими рогами почиталась Хатор, богиня неба и покровительница природы. Она также считалась богиней плодородия и дерева, поила души умерших в загробном мире живительной влагой.

К концу периода Древнего царства в культуре египтян сформировались различные художественные ремесла. В гробницах и пирамидах сохранилось большое количество изящных сосудов из различных пород камня, художественная мебель из разнообразных пород дерева, богато декорированная костью, золотом, серебром. Каждому украшению придавался особый смысл. Так, например, ножки кресла выполнялись в форме бычьих ног либо крылатых львов, которые должны были охранять сидящего человека. Были многочисленные статуэтки, изображавшие людей, занятых повседневными делами, а также изображения египетских богов в виде зверей и птиц.

Однако к концу Древнего царства древнеегипетская культура пришла к кризисному состоянию. Братоубийственная война, распад государства, голод и лишения, усиление роли местных центров и их правителей, все больше узурпировавших власть,

возрастание роли средних слоев населения — все это вело к упадку египетской культуры того периода.

В период смут и упадка были предприняты попытки возродить политическое и духовное единство страны, порядок и гармонию путем восстановления традиционных культов богов, соблюдения всех ритуалов повседневной жизни. Одновременно с этим в недрах египетской культуры зрела иная система мировосприятия, связанная со скептическими представлениями о загробном мире, всегда занимавшими центральное место в египетской религии.

Откровенное неверие, недостаток благочестия, упование на то, что вечно только всепобеждающее слово, а не каменные гробницы стали свидетельством раскола культуры. В это смутное время египетская культура уже не предстает как единое целое. В ней сакральные (священные) элементы сосуществуют с неортодоксальными (нетрадиционными), и этот двойственный характер сохранился в египетской культуре во все последующие этапы ее развития.

Среднее царство

Эпоха Среднего царства вновь стала периодом расцвета египетской культуры. Примерно в 2050 г. до н. э. фараон Ментухетеп I смог объединить Египет и восстановить единую власть под эгидой Фив. Началась эпоха ***Среднего царства***, продолжавшая тенденции развития культуры Древнего царства.

Фиванские фараоны, стремясь возродить и продолжить традиции Древнего царства, провели целый ряд изменений, которые затронули уклад жизни, искусство, религию, литературу, язык. Эти изменения наложили неизгладимый отпечаток на культуру эпохи, без них нельзя понять стремительный расцвет светской художественной литературы и научных знаний, переосмысление роли фараона в египетском обществе, который теперь все более представлялся не только недосягаемым божеством, но и конкретным человеком.

Среднее царство по праву считается *классическим периодом египетской культуры*. В это время окончательно складывается среднеегипетский язык, который как господствующий язык просуществовал до конца египетской истории, сохранив пре-

имущественно религиозно-культовое назначение. Процветание государства в эпоху Среднего царства способствовало интенсивному храмовому строительству, в ходе которого архитектурный стиль Древнего царства был не просто возрожден, но и переосмыслен исходя из новых политических, религиозных и художественных потребностей. Одновременно с развитием архитектуры шло развитие конкретного научного знания. От этой эпохи до нас дошли первые математические и медицинские тексты, древнейшие записи обмера страны, списки созвездий на саркофагах, первый в мире словник.

Однако столетия, отделившие эпоху Среднего царства от времени заката Древнего царства, во многом изменили мироощущение египтян. Распад страны, война всех против всех, упадок центра и божественной власти фараона, разрушение традиционной шкалы ценностей — все это создало почву для развития индивидуализма.

Индивидуализм египтян проявился прежде всего в том, что каждый стал заботиться о своем собственном бессмертии. Теперь уже не только фараон, не только вельможная знать, но и простые смертные стали претендовать на привилегии в потустороннем мире. Так возникла идея равенства после смерти, что сразу же нашло отражение в содержании культа умерших. Он очень упростился. Стали излишней роскошью гробницы типа мастаба. Для обеспечения вечной жизни было достаточно одной стеллы — каменной плиты, на которой были написаны магические тексты, гарантировавшие умершему и загробную жизнь, и материальное обеспечение.

Однако фараоны продолжали строить гробницы в виде пирамид, желая подражать могучим владыкам Древнего царства. Конечно, это были уже не те пирамиды, что возводились когда-то: размеры их значительно уменьшились, материалом для строительства служили не монолитные двухтонные блоки, а кирпич-сырец, изменился и способ кладки. Сверху пирамиды облицовывались известковыми плитами. Эти пирамиды представляли собой каменный каркас, заполненный каменной крошкой, кирпичом и даже песком. Вероятно, правители Среднего царства полагали, что каменные пирамиды не достаточно обеспечивают сохранность мумии. Поэтому погребальную камеру стали прятать в защитной системе подземных коридоров, которые превратились в настоящий лабиринт. Такой

переход от каменных пирамид к пирамидам кирпичным был связан с борьбой против грабителей и не требовал громадных материальных затрат на их сооружение.

Особую известность из архитектурных построек этого этапа египетской культуры получил заупокойный храм при пирамиде фараона Аменемхета III. Этот храм вошел в историю художественной культуры под названием «Лабиринт». Происхождение названия связывают с тронным именем Аменемхета, в греческой транскрипции читающимся как Лабир. Храм, по мнению греческого историка Геродота, затмевал своей известностью пирамиды Древнего царства.

Лабиринт считался самым выдающимся из множества многоколонных храмов Среднего царства. Колонны его были стилизованы под растительные формы, что соответствовало символике храма как дома бога-солнца, родившегося, по одной из египетских легенд, из цветка лотоса. Все колонны были богато украшены цветным орнаментом и позолотой. Потолок был расписан под звездное небо с золотыми звездами, которое свободно парило под сводами храма. По стенам храма размещались многоярусные композиции, построенные по регистрам, внутри которых располагались изображения людей, животных, птиц, символизирующих соответствующих богов древнеегипетского пантеона.

Среднее царство, по сравнению с другими эпохами египетской истории, заняло относительно непродолжительный период. Поэтому и памятников культуры было создано значительно меньше. Внутренний социальный кризис и вторжение в страну в 1720 г. до н. э. кочевых азиатских племен гиксосов положили конец Среднему царству.

Новое царство

Эпоха ***Нового царства*** открылась изгнанием в 1580 г. до н.э. гиксосов из Египта.

Новое царство явилось дальнейшим значительным этапом не только внутреннего развития египетской культуры, но и небывалого прежде интенсивного распространения ее за пределы Египта, взаимодействия с культурами других народов. Степень проникновения египетской культуры в другую этнокультурную

среду была различна. Она нашла особенно благоприятную почву среди народов Ливии и Нубии, с культурой которых египетская цивилизация имела много общих корней и где экономическое и политическое господство египтян покоилось на прочном фундаменте. Так, в Нубии были заимствованы многие элементы египетской государственности, искусства, религии и иероглифическое письмо. Через эти страны египетская культура все более распространялась внутрь африканского континента.

В Азии основным средоточием египетской культуры оставался Библ (в наст. вр. г. Джубейль, Ливан), с которым Египет издревле имел тесные торговые связи. Культурное влияние Египта в Сирии и Финикии часто было данью признания египетской государственности над местными правителями и ограничивалось внешними формами: элементами декора зданий, бытовых предметов, гробничных стел. Египет, напротив, заимствовал из Азии гораздо больше. Более сильная культура Египта могла себе позволить заимствовать и перерабатывать много чужеродных элементов: поклонение воинственным азиатским богам, языковые и лексические изменения в литературе. Походы фараонов в Азию привнесли в специфический облик египетской культуры элементы семитской культуры и придали ей «восточную» ориентацию.

Расширение географического горизонта, взаимодействие с культурами других народов, приток в Египет огромных богатств явились стимулом небывалого расцвета египетской культуры. Эпоха Нового царства особенно примечательна *грандиозным строительством храмов, дальнейшим совершенствованием искусства рельефа, росписи, пластики, ювелирного дела*. Грандиозное строительство фараонов имеет по-прежнему целью утверждение божественного характера царской власти. Но вместо пирамид венцом этого строительства становится храм.

Эпоха Нового царства в период расцвета — это торжество египетской мощи, никем уже не оспариваемой. И вместе с тем это эпоха баснословной роскоши правящих слоев общества. Одной силы, одного утверждения им уже мало. И поэтому грандиозность и пышность в сочетании с изысканной утонченностью, со стремлением к изяществу, к блеску отличают всю египетскую культуру этого периода. Запечатленные в храмовых рельефах изображения грандиозных битв с азиатами, взятия вражеских крепостей и кораблей, посольств побежденных

стран, гробничные росписи со сценами пиров и папирусные рисунки с изображениями гаремных развлечений — все это сливается как бы в одну картину, которая показывает самые различные стороны жизни людей, величие и упадок египетской империи.

Покорение египтянами новых земель в эпоху Нового царства, торговые поселения выходцев из других стран, проникновение иноземцев в государственный аппарат и египетское войско, усиливающееся межъязыковое общение — все это способствовало процессу взаимодействия и ассимиляции культур. На этой волне усиливающихся международных контактов и возникает новая тенденция в египетской культуре — *намеренная архаизация.*

Архаизация культуры, борьба за ее «чистоту», самобытность проявилась в восстановлении древнейших государственных титулов и должностей, в обращении к достижениям Древнего царства в искусстве, в литературе (подражание классическим текстам), в противодействии азиатскому влиянию в языке, в религии (устранение из египетского пантеона азиатских богов), в особом интересе к древним жреческим учениям и культам древних царей и, наконец, в резком усилении культа животных, всегда игравшего важную роль в египетской религии.

Памятники культуры этой эпохи поражают смешением стилей, внешней стилизацией, особым изяществом и совершенством исполнения. Тогда же обостряется чувство связи с прошлым, проявившееся, в частности, в пробуждении интереса к генеалогии людей и богов, в почитании в одном храме наряду с главным божеством иных богов пантеона.

Правители Нового царства особенно почитали солнечного бога Амона. С именем этого бога связано грандиозное строительство, начавшееся в эту эпоху. За короткий срок пышные дворцы и дома, великолепные храмы изменили облик Фив, превратив их в самый богатый и величественный из египетских городов. Фараоны этой династии остались верны старой фиванской традиции, по которой умерших царей хоронили в подземных скальных гробницах. Поэтому главное внимание уделялось строительству заупокойных храмов, а кроме них строились храмы, посвященные богу солнца Ра.

Фиванские фараоны Нового царства не утратили веру в божественную силу пирамид, просто ее роль выполняла гора,

возвышавшаяся над гробницей. Сама гробница и заупокойный храм теперь были разделены. Храм строили на границе пустыни и плодородной земли. Характерной чертой этой эпохи древнеегипетской культуры была гигантомания. Вероятно, это было обусловлено бескрайностью пустыни, несущей смерть, желанием утвердиться в ней, отвоевать себе жизненное пространство, возведя огромные стены, пилоны, колоннады.

Среди заупокойных храмов особое место занимал храм царицы Хатшепсут в Долине царей в Дэйр-аль-Бахри. Этот гигантский храм представлял собой три террасы, возвышавшиеся друг над другом. Храм великолепно сочетался с рельефом местности, сверкая белыми колоннами на коричневом фоне огромных скал. Помимо внешнего грандиозного облика этот храм прославился и роскошным внутренним убранством. Рельефы композиции храма рассказывали о рождении Хатшепсут от брака ее матери с богом Амоном, из чего следовало, что царица имела божественное происхождение. К тому же считалось, что ей покровительствовала богиня неба Хатор, изображения которой были помещены повсюду. Внутренняя отделка храма была необычайно богата: золотые и серебряные плиты пола, инкрустированные бронзой двери, статуэтки из полудрагоценных камней. Статуи, стоявшие в молельне храма и имевшие культовый характер, были по существу портретами царицы.

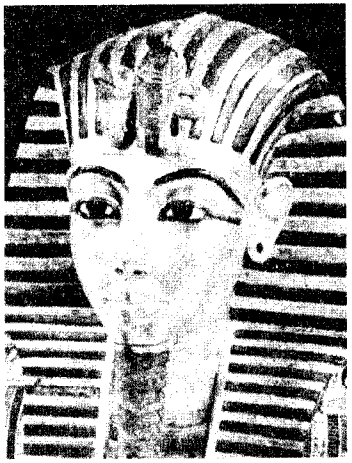
Не менее знаменитым сооружением того времени был заупокойный комплекс фараона Рамзеса II, состоявший из дворца и храма в Фивах, а также скальный храм Рамзеса II в Абу-Симбеле. Последний состоял из двух сооружений: Большого храма, посвященного фараону и трем богам — Амону, Ра и Пта, и Малого храма, воздвигнутого в честь богини Хатор, в образе которой представлена жена Рамзеса — Нефертари. Перед храмом стояли двадцатиметровые колоссы фараона, высеченные прямо в скале. Вопреки традиции храм был расположен на западном берегу Нила и ориентирован на восток. Поэтому с первыми лучами солнца гигантские скульптуры внезапно окрашивались в темно-красный цвет и как бы выступали из скалы.

Наряду с пирамидами, заупокойными храмами и мастабами в Новом царстве сооружались святилища, не связанные с загробным культом. Это храмы, посвященные разным богам и прежде всего богу солнца Ра. К этому типу храмов относятся

два прославленных храма бога Амона в Фивах — Карнакский и Луксорский.

Карнакский храм был главным храмом Амона-Ра и главным святилищем страны. В период правления XVIII династии фараонов главный покровитель Фив Амон отождествлялся с Ра и его культ стал общегосударственным.

Строительство Карнакского храма началось в XX в. до н. э. и продолжалось около десяти веков. Уже в процессе строительства храм неоднократно перестраивался, но в результате было создано грандиозное сооружение: мощные пилоны с гигантскими статуями фараона перед ними, огромный колонный двор, гипоксильный (колонный) зал с целым лесом колонн высотой 20,4 м и диаметром 3,57 м. Поверхности стен и колонн были покрыты цветными рельефами. Капители колонн центрального нефа изображали раскрытые цветы лотоса, а все остальные колонны представляли собой связки нераспустившихся стеблей папируса. В этом стилизованном образе была выражена идея разных фаз жизни — ее зарождения и расцвета.



Золотая маска Тутанхамона

В этот же период было завершено строительство Луксорского храма, второго по значению в стране. Храм Амона-Ра в Луксоре был наиболее гармоничным и совершенным. Он отличался четкой планировкой: два двора с портиками, культовые помещения и молельни со статуями богов в глубине здания. В первом дворе — колоннада из 14 колонн двадцатиметровой высоты с капителями в виде раскрытых метелок папируса. Всего колонн в храме было около 150. Аллеи сфинксов, монументальные статуи, многочисленные колоннады храма — все это создавало неповторимый облик Луксорского храма.

Важное место в истории Нового царства занимает период правления фараона Аменхотепа IV, более известного под именем Эхнатон. С его именем связана религиозная реформа, за-

менившая традиционные для Египта политеистические верования монотеизмом — культом бога солнечного диска — Атона. Эти события происходили в начале XIV в. до н.э. и оказали большое влияние на художественную культуру страны. Борясь с влиянием жрецов старых богов, Аменхотеп IV сменил свое имя (Эхнатон — Угодный Атону), а также имена членов своей семьи и сановников, если в их состав входило имя бога солнца Амона. Также он построил новую столицу государства — Ахет-Атон (Горизонт Атона) в 300 км к северу от Фив. Ныне это городище Телль-Амарна, поэтому в художественной культуре Древнего Египта этот период носит название Амарнского.

Особое значение период имел для развития египетской скульптуры, так как под влиянием нового религиозного учения скульпторы порвали со старым каноном и выработали новые художественные принципы, стремясь к передаче характерных черт модели и отсутствию преувеличений. Наиболее известными образцами амарнской скульптуры являются портреты Эхнатона и его царицы Нефертити.

Хотя после смерти фараона-реформатора его идеи предаются забвению, а художественный стиль приходит в упадок, некоторое его влияние все же сохраняется. Это можно видеть по предметам, найденным в гробнице наследника Эхнатона — фараона Тутанхамона.

Последовавшие за эпохой Нового царства столетия были насыщены бурными и малоблагоприятными событиями: иноземные вторжения, политический разброд, постоянные смуты и волнения, вызванные социально-экономическим кризисом и т.д. Как всегда, в периоды упадка усиливается интерес к прошлому, особенно ко временам процветания и величия.

Они отображались в сказаниях и легендах, преданиях, сказках, которые либо передавались из уст в уста, либо запечатлевались в хрониках и анналах. Кое-какие из них сохранились в очень сжатых записях греческих историков Геродота и Диодора.

Религия и искусство Древнего Египта

История культуры Древнего Египта показывает, что эта цивилизация не всегда была монолитной и могущественной, она пережила периоды расцвета и упадка. Различного рода проти-

воречия, порожденные роскошью правящей верхушки и нищетой народа, столкновениями власти фараона с властью жрецов подчас расшатывали и ослабляли египетское государство. А войны с соседями, соперничество других мощных империй ставили под угрозу целостность империи фараонов. Но несмотря на все эти обстоятельства внутренние силы оказывались достаточно велики, раз эта империя в течение почти тридцати веков, всякий раз оправляясь от очередного удара, продолжала воплощать высшую ступень человеческой цивилизации своего времени. Основная причина высокой жизнестойкости египетской державы, как считают исследователи, была заключена в религиозных убеждениях древних египтян.

Первоначально пантеон египетских богов отличался хаотичностью, несогласованностью и противоречивостью. Богов в Древнем Египте было много, в каждом городе их было несколько. Главным был бог солнца Ра, царь и отец богов. Одним из важнейших был Осирис — бог смерти, олицетворявший умирающую и воскресающую природу. Египтяне верили, что после смерти и своего воскрешения Осирис стал царем подземного царства. Не менее почитаемой была богиня Исида — покровительница плодородия и материнства. Богиней истины и порядка считалась Маат.

Древние египтяне признавали всех богов, почитавшихся местными традициями. У каждого из них было свое имя, своя история, основные атрибуты и символика, делавшие их единственными в своем роде. Жители каждого города глубоко чтили покровительствующее им божество, от которого зависело их благополучие. Со временем, в период создания единого государства, сложилась некая божественная иерархия, упорядочились культы многочисленных богов и связанные с ними религиозно-мифологические представления. Идея единовластия привела к возвышению культов богов крупнейших религиозных и политических центров. Теперь главное божество любой провинции (нома) считалось воплощением солнца, что отразилось и на их именах: Амон-Ра, Манту-Ра, Себек-Ра.

В древности каждое божество имело свое зооморфное тождество. Оно представлялось в облике какого-либо животного, птицы, рыбы или насекомого. Так, бог Гор изображался в виде сокола, богиня Сехмет — львицы, Исида — змеи, Анубис — шакала, бог воды и разлива Нила Себек — крокодила, богиня радости и веселья Баст — кошки, бог мудрости Тот — в виде

ибиса. На более позднем этапе развития религии происходит антропоморфизация божеств, то есть наделение их человеческими качествами. Развитие животноводства породило отдельно самостоятельные культы животных, среди которых наиболее распространенным был культ священного быка Аписа.

Существование государства не мыслилось египтянами без богини Маат, олицетворяющей божественный порядок и истину. Боги-творцы уничтожают изначальный хаос, и в созданном ими человеческом обществе они выступают в роли всеобщей гармонии Маат. Понятие «Маат» становится центральным в древнеегипетской этике и начинает означать принцип, на котором строятся правильные человеческие отношения. Правила Маат предписывали имущим помогать неимущим. Они приучали к культуре поведения, сдержанности и внешней скромности, требовали подчиняться законам, которые ориентировали, как поступать в той или иной ситуации. Если человек сумеет приспособиться к законам, созданным богами, то он будет счастлив. Жрецы богини Маат призваны были следить за соблюдением ее законов, утверждать среди людей истину и справедливость.

Во главе всего пантеона древнеегипетских богов стоял бог солнца Ра, творец всего живого, рожденный из хаоса и победивший мрак. Он создал первое поколение богов, от которого пошли все последующие. Верховный солнечный бог Ра почитался в виде человека с солнечным диском на голове и изображался в священной ладье.

Составной частью религиозных культов и заупокойных ритуалов было искусство. Оно было тесно связано с религией, которая боготворила силы природы и земную власть. Поэтому религия и мифология являются ключом к пониманию всей художественной культуры Древнего Египта. Особенно ярко взаимосвязь религии и искусства выразилась в архитектуре — ведущем египетском виде искусства. Архитектуре, в свою очередь, были подчинены живопись и скульптура.

В силу целого ряда причин многие художественные представления египтян сложились очень рано и сохранялись на протяжении не только столетий, но и тысячелетий. Художественное творчество как неотъемлемая часть культурной системы должно было неукоснительно следовать как общекультурным, так и художественным традициям. Потребность зафиксировать

устоявшиеся нормы и принципы культуры сформировала особое художественное мышление египтян и выработала развитую систему канонов (совокупность обязательных художественных приемов и правил, определяющих нормы в изобразительном искусстве), предписывавших художнику правила пользования пропорцией и светом (канон пропорций и канон света), схемы изображения людей и животных (иконографический канон). Впервые в истории канон становится важнейшим художественным принципом, определяющим творческую деятельность художника.

Эти образцы, освященные религией, не подлежали изменению и при создании произведений необходимо было строго их придерживаться. Требования канонов передавались художниками из поколения в поколение. Существовали даже специальные руководства для художников, записанные на папирусе. Таким образом древнеегипетские художники выступали в роли хранителей священных законов художественного творчества. Общественный статус художника был высок и почетен. Иногда его приравнивали к сану жреца. Но его деятельность не рассматривалась как самодостаточная. Живописец, скульптор, литератор были призваны своим творчеством реализовывать высшие общественные установки и отказываться от любых форм творческого художественного экспериментаторства, выходящего за пределы предписанных законов.

Канон был установлен в изображении стоящего, идущего, сидящего человека, а также для рисования цветка лотоса и священных животных. До наших дней дошли рисунки и росписи на стенах гробниц, храмов и дворцов, предметах домашнего обихода, в которых художник строго придерживался определенных правил. Все рисунки египетских мастеров были линейными и плоскими, в них не было объема, перспективы и светотени. Линейные рисунки раскрашивались цветом без введения дополнительных тонов и цветных теней. Фигуры очерчивались резким контуром: мужские — черным, женские — красным.

Особое внимание уделялось изображению человеческой фигуры. Был разработан специальный канон, созданный на основе изучения и измерения фигуры человека с математической точностью. Этот канон основывался на законах фронтальности. Фигура изображалась так, словно на нее смотрят одновременно с разных сторон: голова — в профиль, глаза — в фас, а живот — в

три четверти. Размер фигуры человека определялся его социальным положением. Например, фигура фараона или знатного человека изображалась в несколько раз крупнее приближенных и тем более рабов. Фигуры взрослого и ребенка отличались не пропорциями, а размером.

Развитие древнеегипетской культуры происходило под непосредственным влиянием заупокойных культов. Ведь, чтобы попасть в загробный мир, необходимо было не только сохранить мумию, но и оставить в гробнице точный скульптурный портрет умершего, чтобы его душа-двойник, его жизненная сила «ка» не перепутали тело, узнали свой облик и возвратились в него. Поэтому гробницы и храмы наполнялись портретными статуями и рельефами, которые были вполне реалистичны и передавали портретное сходство.



Большой сфинкс. Гиза

Пожалуй, самой знаменитой скульптурой Египта является Большой сфинкс в Гизе, охраняющий пирамиды. Этот сфинкс — самая большая и древняя статуя на свете. Каменный лев с лицом фараона Хефрена высечен из естественной скалы и имеет огромные размеры: его высота 20 метров, а длина 57 метров. На его голове царский полосатый платок (клафт), а на лбу символ царской власти урей (священная змея).

В скульптурных изображениях человека уже в Древнем царстве был выработан строго определенный канон. Стоящая статуя выполнялась с выдвинутой вперед левой ногой и опущенными руками, прижатыми к телу. Сидящая статуя представляла собой фигуру с симметрично положенными на колени руками или согнутой в локте рукой. Оба типа статуй были всегда пропорциональны, симметричны, фронтальны и статичны. Их туловища напряженно выпрямлены, прямо поставленная голова высоко поднята, а спокойно-беспристрастный взгляд устремлен вдаль. Часто статуи раскрашивались: тело мужских фигур — красно-коричневым цветом, женских — желтым, волосы — черным, а одежда — белым цветом.

В круглой скульптуре создавались также небольшие каменные статуэтки. Чтобы египтянину легче жилось в загробном мире, ему нужны были слуги и рабы. Их роль выполняли небольшие каменные, деревянные и фаянсовые статуэтки слуг, пахарей, носильщиков, прачек. По характеру эти статуэтки резко противоположны статуям фараонов и вельмож, и их изображения не всегда вписывались в рамки канона.

После завоевания Египта персами его культура была воспринята народами, с которыми были в прошлом косвенные контакты. Теперь Египет населяло еще большее число выходцев из Азии: евреев, арамеев, финикийцев, вавилонян, персов, мидийцев, принесших с собой свои обычаи, верования. Египтяне же, все больше покидавшие родину по той или иной причине, приобщались к культуре тех стран, где они оседали, меняли имена, но сохраняли свое этническое самоназвание.

Поздний Египет живет лихорадочной жизнью: постоянные смены династий, от упадка и развала — к новым взлетам, кажущемуся возрождению. Нестабильность, ожидание прихода завоевателей, смуты между владельцами распадающегося на отдельные области государства вызвали волну небывалого увлечения чудесами, оракулами богов, привели к усилению апокалиптических настроений. В это время уже не ведется грандиозное храмовое строительство. В литературе развиваются в основном сложившиеся жанры, в искусстве за образец берутся устоявшиеся художественные приемы. Однако, даже в пору своего угасания египетская культура продолжала быть источником для культур других народов, для которых Египет по-прежнему оставался страной тайной премудрости, глубокого мистического опыта и бесценных знаний.

Развитие культуры Египта не было прекращено при греко-македонском владычестве. Соприкоснувшись с иной цивилизацией, она пережила свой последний своеобразный расцвет, будучи уже частью общей эллинистической культуры. Сокровища египетской культуры оказались притягательными для видных греческих ученых, философов, государственных деятелей, которые посещали Египет, чтобы приобщиться к ним и сделать их достоянием своей культуры. Греки восприняли египетскую идею сакрального (священного) царства, поклонялись священ-

ным быкам и овнам, строили храмы египетским богам, соперничавшие по своей монументальности с постройками эпохи пирамид.

Но дни египетской языческой культуры были уже сочтены, несмотря на все ее стремление отстоять свою самобытность. Позднее культура Древнего Египта вплетается в культуру Египта исламского, и ее наследие доживет до наших дней в отдельных чертах быта и верований египетских мусульман.

План семинарского занятия

1. Основные черты культуры Древнего Египта. Роль религии и мифологии в Древнем Египте.
2. Художественная культура Древнего, Среднего и Нового царства.
3. Канон в древнеегипетском искусстве.

Темы докладов и рефератов

1. Литература Древнего Египта.
2. «Книга мертвых» и ее роль в искусстве Древнего Египта.

Литература

1. *Бродский Б.* Жизнь в веках. Занимательное искусствоведение. — М.,1990.
2. *Богословский Е.С.* Древнеегипетская литература. — М., 1983.
3. *Василевская Л.Ю., Зарецкая Д.М., Смирнова В.В.* Мировая художественная культура. Западная Европа и Ближний Восток. — М., 1997.
4. *Дмитриева Н.А., Виноградова Н.А.* Искусство Древнего мира. — М.,1989.
5. *Древние* цивилизации / Под общ. ред. Г.М. Бонгард-Левина. — М.,1989.
6. *Керам К.* Боги, гробницы, ученые. — М., 1994.
7. *Культура* Древнего Египта/ Под ред. И. С. Кацнельсона — М., 1976.
8. *Культурология.* Основы теории и истории культуры. — СПб., 1996.
9. *Любимов Л.* Искусство Древнего мира. — М., 1996.
10. *Малюга Ю.Я.* Культурология. — М., 1998.
11. *Поликарпов В.С.* Лекции по культурологии. — М., 1997.
12. *Чизхолм Д., Миллард Э.* Ранние цивилизации. — М., 1994.



Фрагмент с фасада храма бога Вишну в Деогаре

4 Художественная культура Индии

(III тыс. до н.э. — XIX в.)

Индия всегда имела один неизменный идеал — слияние со Вселенной.
Рабиндранат Тагор

Согласно широко распространенному мнению древние культуры возникли в Месопотамии и Египте, о чем убедительно свидетельствуют многочисленные памятники этих цивилизаций. Однако наряду с культурами Двуречья и Египта с полным основанием к древним культурам можно отнести и индийскую культуру, которая также сумела создать бесценные художественные сокровища. Памятники древнеиндийской архитектуры, скульптуры и живописи так же отличаются большой силой воздействия и такой самобытной красотой, что их невозможно спутать с памятниками никакой другой культуры. Зародившаяся в столь же отдаленные времена, как и культура Передней Азии и Египта, она прошла тот же путь развития, что и культура этих стран. Но сложилась в несколько иных условиях, и это наложило на ее формирование особый отпечаток.

Как и в других древних культурах, в индийской культуре в эпоху ее формирования решающее значение сыграл природный

фактор. Величественная природа Индии с ее непроходимыми лесными чащами, несметным множеством ярких птиц и разнообразных зверей, дурманящих растений способствовала рождению столь же мощных и величественных образов мифологии и художественной культуры. Природа сама подсказывала архитекторам и скульпторам древности их первые творческие решения. Она придала высокий размах и грандиозную масштабность древним сказаниям индийского народа о богах-исполинах, о героях, наделенных космической силой, добрых и злых духах, населяющих каждое дерево, гору или реку.

Вера в чудодейственную силу природы стала основой индийской мифологии, всей индийской культуры. Индийская мифология служила неиссякаемым источником для изобразительного искусства и архитектуры. Неразрывно связанные друг с другом архитектура, скульптура и живопись донесли до нашего времени образы, как прекрасные, так и устрашающие: людей и зверей, богов и демонов, выражавших легендарно-мифологическое мироощущение жителей Древней Индии. По своей разносторонности, значительности, образности древнеиндийское искусство стоит в одном ряду с египетским, месопотамским, китайским, с которыми имело довольно тесные контакты и восприняло их многие художественные принципы.

Индийская культура никогда не была замкнутой, но ее своеобразие и уникальность заключаются в чрезвычайной устойчивости традиций. Многие поколения индийских зодчих, скульпторов и художников не переставали с древних времен высекать в скалах пещерные храмы, украшать их резьбой и статуями мифологических героев «Махабхараты» и «Рамаяны». Именно на заре развития индийской культуры была создана основа ее разнообразного художественного мира. Тогда родились художественные образы такой непередаваемой силы, что все последующие поколения художников черпали из них свое вдохновение. В течение многих столетий сохранялись типы архитектурных сооружений, рожденные в древности, и скульптурные формы, образующие с ними органическое целое.

Само название страны «Индия» произошло от названия реки на северо-западе страны. Сами индийцы называли ее Синдху (нынешний Инд), иранцы — Хинду, греки — Индос, а живущих по ее берегам людей — индами. Под термином «Индия» у греков понималась «Индская страна», или «Страна индов». От греков это название перешло в другие европейские языки.

Почти пятитысячелетняя история индийской художественной культуры, конечно, не была единой и непрерывной. Ее можно разделить на два основных периода. Первый — это время хараппской цивилизации, сложившейся в долине реки Инд (2500—1800 гг. до н. э.). Второй период — арийский — охватывает всю последующую индийскую культуру и обусловлен приходом и расселением арийских племен в долинах рек Инд и Ганг.

Культура хараппской цивилизации

Первые центры культуры Индии существовали уже в III тысячелетии до н. э. в среднем и нижнем течении Инда — это города Хараппа и Мохенджо-Даро. Их культура выросла на основе местных традиций. Городские центры поддерживали тесные контакты с Месопотамией, Центральной и Средней Азией, областями юга Индии. По ареалу распространения хараппская цивилизация была одной из крупнейших на древнем Востоке. Она протянулась примерно на 1600 км с запада на восток и на 1250 км с севера на юг. Высокого развития в ней достигли ремесла, изобразительное искусство, появилась письменность, до сих пор не расшифрованная.

Основные центры этой цивилизации — Хараппа и Мохенджо-Даро — были крупными городами с населением около 100 тыс. чел. Они были застроены удобными двух-трехэтажными домами из хорошо обожженного кирпича с великолепной водопроводной и канализационной системами. Сами города отличались строгой планировкой: прямоугольные кварталы размерами 200 х 400 м разделялись главными магистралями, ширина которых достигала 10 м. В городах также четко выделялся нижний город, где располагались жилые постройки, и верхний город — цитадель, построенная на искусственном возвышении, отделенная стеной от остального города. Здесь, очевидно, находились административные здания. В ней также население города спасалось от наводнений, довольно частых в долине Инда.

Наиболее яркая особенность этой культуры — ее *чрезвычайный консерватизм*. За тысячу лет существования Индской циви-

лизации в Египте сменилось более десятка больших династий. Шумер был покорен Аккадом, а все месопотамские города за этот период претерпели в своем устройстве много существенных изменений. Однако ни один из городов долины Инда до самого конца своего существования не подвергался каким-либо изменениям. В Мохенджо-Даро были раскопаны девять слоев построек. По мере того, как уровень земли поднимался в результате периодических наводнений, новые дома возводились почти точно на месте прежних. На протяжении по крайней мере тысячелетия расположение центральных улиц города оставалось неизменным. Только к концу существования городов появляются признаки упадка и запустения. Не подвергаются изменениям и остаются практически одними и теми же керамические изделия, типы орудий и печати. Полная устойчивость наблюдается также и в алфавите, который сильно отличается от более позднего индийского и китайского.

В отличие от других древних культур в городах хараппской цивилизации не было обнаружено грандиозных памятников или каких-либо иных сооружений. В городах долины Инда были обнаружены только предметы художественного ремесла — изделия из бронзы, ювелирные предметы, узорчатая керамика, гравюры на печатях и мелкая пластика.

Из всех произведений художественных ремесел особого внимания заслуживают небольшие статуэтки и рельефы на печатях. Искусно вырезанные печати из стеатита с изображением слонов, быков, горных козлов с подписями вокруг изображений, с тонкой пластической обработкой поверхности указывают на их близкое сходство с произведениями художественных ремесел месопотамской культуры. Однако в этих ранних индийских художественных произведениях можно увидеть и черты, сближающие их с последующей, уже собственно индийской, культурой. Так, на одной из печатей изображено трехликое рогатое существо, отчетливо напоминающее будущий образ божества Шивы — владыки разрушительных сил вселенной.

Но не только рельефы и узоры печатей, а и небольшие каменные и бронзовые фигурки показывают, что уже в тот далекий период скульпторы овладели мастерством пластического изображения человеческого тела и передачи движения. Яркими образцами этой пластики являются бюст жреца (18 см) из Мохенджо-Даро и торс танцующего мужчины (10 см) из Хараппы.

По ним видно, что изображение человека было уже важной, освоенной областью древнеиндийской художественной культуры.

Одной из самых сложных загадок хараппской цивилизации до сих пор остаются язык и письменность. Можно предположить, что, имея письменность, культура Хараппы сумела создать какие-то литературные произведения, религиозные и эпические поэмы, подобные шумерским и вавилонским. Однако о такого рода памятниках художественной культуры нам ничего не известно, так как язык и письменность остаются нерасшифрованными. Из надписей на печатях, керамике и металлических изделиях ученые смогли выделить более 400 различных знаков, но вопрос о том, каковы истоки этой письменности и на каком языке говорило население хараппской культуры, остается открытым.

Примерно в середине II тыс. до н. э. культура хараппской цивилизации пришла в упадок. Причина ее заката также остается загадочной и вызывает разные предположения. Возможно, падение этой цивилизации произошло вследствие нашествия кочевых племен, стоявших на более низкой ступени общественного развития. В самое последнее время антропологи, применив новую методику анализа костных останков, пришли к выводу, что возможной причиной гибели жителей древнеиндийских городов была эпидемия малярии.

Культура ариев

Через несколько веков после заката хараппской цивилизации в долины рек Инда и Ганга приходят арийские племена (от арий — высший, благородный). Арии были кочевниками, но появившись в верховьях Ганга, они стали постепенно осваивать долину этой реки, оттесняя либо ассимилируя малочисленные племена аборигенов. Высокий уровень материальной культуры — знакомство с металлами, использование плуга, удобрений, ирригационных устройств, средств транспорта, развитое ремесло — все это способствовало быстрому и успешному закреплению их на захваченных территориях. Именно их язык и культура, включая ее религиозно-мировоззренческую первооснову, на долгие тысячелетия вплоть до наших дней определили исторический путь индийской цивилизации.

С приходом ариев в индийской культуре начался новый индоарийский период. Именно арии с их огромным вниманием к религиозной символике и мифологии, к культам и жертвоприношениям, с ведущей ролью жрецов-брахманов и обожествлением священных текстов придали всей индийской культуре *религиозно-духовный характер*, который стал также квинтэссенцией художественной культуры Индии. Приоритет религиозно-духовных проблем привел к тому, что в Индии этого периода социально-историческая память представлена только в религиозно-эпической, мифологически-культовой форме. Летописные хроники, письменность как таковая были просто не нужны. Все знания, необходимые для жизни, заучивались наизусть и передавались из поколения в поколение. Так появились важнейшие священные книги Индии — *Веды* (от глагола «ведать», «знать»).

Веды представляют собой сборник религиозных текстов — гимнов, песнопений и магических формул. Они написаны на древнейшей форме санскрита. Веды состоят из четырех частей: Ригведа («Книга гимнов»), Самаведа («Книга песен»), Яджурведа («Книга жертв»), Атхарваведа («Книга заклинаний»). К ведической литературе также относятся позднее появившиеся комментарии вед — *брахманы* и *упанишады*. К этой же литературе примыкает и веданта — произведения по астрологии, стихосложению, этимологии и др. Необходимость комментариев была вызвана древностью языка вед.

Среди всех составляющих Веды произведений особая роль принадлежит Ригведе, содержащей 1028 гимнов богам и повествующей о сотворении мира, жизни вселенной, богах, ее населяющих. Главным принципом ригведийского видения мира было обожествление природы как целого и отдельных явлений природной и социальной жизни. Всего к высшим ведийским божествам принято относить 33 бога, которые не составляли иерархического пантеона: главным становился тот, в котором более всего возникала необходимость. Характерным было также то, что за богами практически не закреплялись строго определенные функции.

Веды содержат сведения о всех сторонах жизни древних индийцев. В частности, они сообщают нам о делении индийского общества на четыре варны. Система варн сложилась в Индии в глубокой древности из сословных различий внутри племен индоариев. Слово «варна» соответствует понятиям «цвет», «вид», «разряд». Его с давних пор использовали для выделения и противопоставления друг другу основных социальных слоев общества. Зафиксированные в «Ригведе» предания исходят из того, что членение общества на варны извечно, что из уст первочеловека Пуруши (который был принесен в жертву богами и при этом возник весь мир) появилась варна жрецов-брахманов, из его рук — варна воинов-кшатриев, из бедер — варна простых земледельцев и скотоводов (вайшья), из ступней — низшая варна неимущих и неполноправных шудр. Три высшие варны, генетически связанные с индоариями, считались почетными, особенно первые две из них. Их представители именовались дваждырожденными, ибо по отношению к ним исполнялся обряд второго рождения, который производился в детстве и сопровождался надеванием на шею шнура, материал и цвет которого соответствовал варне. Обряд второго рождения давал право на обучение профессии и занятиям предков, после чего каждый мог стать домохозяином, то есть отцом семейства.

Четвертая варна шудр возникла и формировалась позже трех арийских в основном из подчиненных ариям аборигенных племен. Шудры не имели права изучать Веды и участвовать в обрядах и жертвоприношениях наряду с представителями высших варн — весьма жестокая форма неравноправия для общества, где ритуально-мифологическая жизнь ценилась столь высоко. Поэтому шудра не мог претендовать на высокое социальное положение.

С течением времени в положении варн произошли некоторые изменения: снизился статус третьей и повысился статус четвертой варн. И к середине I тыс. до н. э. две высшие варны жрецов-брахманов и правителей-кшатриев противостояли двум низшим. Это адекватно отражало реальность жизни — с одной стороны—жрецы и воины, администраторы и аристократы, с другой — труженики, производители и слуги.

Границы между варнами были незыблемыми. Человек рождался в своей варне и навсегда принадлежал ей. В своей варне он брал жену, его дети тоже навсегда были ее членами, продолжая его дело. Рождение человека в той или иной варне — результат поведения человека в прошлых рождениях. Поэтому человек должен был смириться со своим местом в обществе, не стремиться к улучшениям и изменениям, но вести доброде-

тельную жизнь, улучшая свою карму (судьбу) с расчетом на будущее. Эта установка ориентировала людей не на социальную борьбу, которой Индия практически не знала, а на уход от активной социальной жизни в поисках спасения или освобождения от кармы.

Система варн со временем не распалась, но стала еще жестче, разветвленнее и эффективнее. Укрепляясь, она обрастала новыми разрядами и подразрядами, более дробными подразделениями, превращалась в ту систему каст, которая дожила до наших дней и пока еще отнюдь не отмирает.

Веды стали самым первым и замечательным художественным памятником индоарийской эпохи. Мир, изображенный в них, огромен и ярок, охвачен непрерывным движением населяющих его божественно прекрасных гигантов. Боги, описанные в Ведах, считались невидимым олицетворением стихий и природных явлений. Но при этом они представлялись в образах прекрасных людей, благожелательных ко всем земным существам. Все ведические божества вместе с сонмом духов плодородия составили огромный круг персонажей последующего изобразительного искусства.

Начиная с Вед, в Индии складывается своеобразная мозаика религий. Первой из них стал ***ведизм*** — религия самих Вед. Примерно в I тыс. до н. э. ведизм трансформировался в ***брахманизм,*** представлявший собой более стройное учение о мире. Характерной чертой брахманизма стало признание некоего мирового, космического принципа, Абсолюта, предшествующего существованию природы и человека, — Брахмы. Роль конкретных богов, которых в брахманизме насчитывалось довольно много, была не столь велика. По сути дела они были лишь индивидуализированным воплощением этого Абсолюта. Многочисленный пантеон богов этого периода был разделен на три группы в соответствии с тремя сферами Вселенной — небом, землей и воздухом. К первой принадлежали — Сурья (солнце), Ушас (заря), Варуна (вода и миропорядок); ко второй — Агни (огонь), Сома (божественный опьяняющий напиток); к третьей — Ваю (ветер), Рудра (гроза), Индра (гром и молния). Строгого различия между ними не было, к любому из них можно было обратиться с самыми разными просьбами.

Веды — не только религиозные, но и литературные памятники древнеиндийской культуры. Наряду с молитвами в них можно встретить описание борьбы добрых и злых духов, многие их гимны настолько образно и поэтично описывают природу и человеческие переживания, что по праву могут рассматриваться как поэтические тексты. Даже гимны, посвященные богам, часто являются не столько религиозными, сколько эпическими произведениями, в которых можно найти все — от героики до лирики и прямой сатиры.

На протяжении веков Веды передавались только в устной форме, заучиваясь наизусть жрецами-брахманами. Эти знания, необходимые ежедневно (индийцы сопровождали обрядами и ритуалами трудовые процессы, все события в личной и общественной жизни), ставили брахманов в обществе на недосягаемую высоту.

Но время шло, и священные тексты постепенно становились малопонятными. Потребовались комментарии к Ведам, приспосабливающие древнюю религию к изменившимся условиям жизни. Так появились «*Брахманы*», «*Араньяки*» («*Лесные книги*») и «*Упанишады*» («Сидящий у ног учителя»). В них разработана вторая ключевая идея индийской религии, философии и культуры — идея вечного круговорота мира, места и судьбы человека в нем. Существует вечный, неподвижный божественный мир. И есть мир, находящийся в вечном круговороте, не имеющий ни начала, ни конца. Подлинно реальным является только божественный мир, а тот мир, в котором мы живем, на самом деле не более, чем иллюзия (майя).

Человеческая жизнь и судьба также являются частью мирового круговорота. Идея о разделении духовного и телесного начал человека придала этому круговороту форму *переселения душ* (*сансары*). Так индийское мировоззрение приходит к идее вечной жизни и отсутствия вечной смерти. Смерть становится только перерывом постепенности, шагом в бесконечной цепи перерождений, за которым следует новая жизнь в новой форме, которую обретет душа. Так появляется идея вечного колеса сансары — важнейшей идеи индийской культуры, нашедшей свое отражение не только в религии и философии, но и в художественней культуре.

Посмертная судьба человека, очередной поворот колеса сансары очень жестко предопределен *кармой* человека, то есть суммой добрых и злых дел, накопленных в предыдущей жизни. Здесь некого умолять о помиловании, невозможно покаяться и тем самым изменить свою посмертную судьбу (как это можно

сделать, например, в христианстве). Мировой закон — закон кармы, который определит следующее воплощение души, сделает это в зависимости от деяний в прошлых существованиях. Его невозможно обмануть, поэтому то место в жизни, которое человек занимает сейчас, полностью заслужено им в его прошлых жизнях. Хорошая карма — рождение в высших кастах — это награда за прошлую праведную жизнь. Зло, неблаговидные поступки, нарушение законов и традиций в прошлой жизни с необходимостью влекут наказание — рождение в низших кастах или даже воплощение в теле животного (даже червяка или комара). Поэтому нет смысла бунтовать, быть недовольным своей судьбой. Никакие восстания, бунты, перевороты не могут реально изменить судьбу человека (именно поэтому индийская история их практически и не знает). Так идея кармы, одна из основных в индийском менталитете, стала регулятором индивидуального и общественного поведения индийцев. Концепция сансары на века обезопасила Индию от социальных потрясений: нужда, нищета, труд осознавались как результат предыдущей греховной жизни и дурной кармы, как вина самого человека.

Целью жизни индийцев, однако, было не простое улучшение кармы, а полное выпадение из круга перерождений, достижение освобождения — *мокши*. Достичь этого состояния мог только брахман-аскет, который с годами воздержаний приобретал огромную энергию (тапас), позволявшую ему возвыситься над законом кармы, достичь божественных миров и раствориться в них. Поэтому огромное число отшельников прибегало к суровой аскетической практике в надежде раствориться в Брахмане и никогда больше не воплощаться в этом мире.

В этот период были заложены и основы индийского искусства, религиозного по своей сути. В конечном счете оно выражает стремление вырваться за пределы обыденней человеческой жизни, достичь духовной просветленности, освобождения от сансары. Поэтому образы индийского искусства несут в себе мудрость божественного откровения.

Но в силу того, что брахманизм не приветствовал изображения богов, живопись и скульптура в ведийский период практически не получили своего развития. Постройки в этот период в основном возводили из дерева, поэтому судить об архитектуре в этот период мы также не можем. О художественней культуре Индии ведийского периода мы судим в основном по литературе — Ведам, комментариям к ним, а также складывающимся в это время эпосам — «Махабхарате» и «Рамаяне».

Появление крупнейших эпических произведений Индии — «*Махабхараты*» (великая война потомков Бхараты) и «*Рамаяны*» (сказ о приключениях царя Рамы) произошло во второй половине I тыс. до н. э. В них вошли мифы, сказания о жизни народов Индии, легенды о ее богах и героях. Эти поистине грандиозные сказы наполнили индийское изобразительное искусство своими драматическими сюжетами, внесли в него новые живые и эмоциональные мотивы. Картины природы, удивительных приключений, обрядов и игр переплетаются в них с описанием титанических подвигов и битв героев, наделенных божественной, сверхчеловеческой силой.

Сюжетной основой «Махабхараты» стало повествование о борьбе за власть потомков мифического царя Бхараты — древних родов Кауравов и Пандавов. Эта борьба принимает размеры грандиозной битвы, в которой участвуют все живущее на земле и на небе — боги и духи, люди и звери, а самой битве, придается космический размах. Художественную ценность «Махабхарате» придают описания дворцов правителей с прозрачными жемчужными сетками на окнах, полами, сложенными из драгоценных камней, сотнями дверей, ковров и декоративных деревьев, унизанных самоцветами. Эти описания выражают прекрасные мечты людей того времени о волшебной красоте мира.

В основе повествования «Рамаяны» — рассказ о походе на остров Ланка царя Рамы для спасения своей возлюбленной Ситы, похищенной царем демонов Раваной. Рама с помощью царя обезьян борется с царем демонов, с которым не могут справиться боги — это доступно только человеку. В поэме воспевается подчинение младших старшим, покорность и верность жены. Каждый из героев является олицетворением одного из положительных качеств человека. Герои «Рамаяны» и сегодня остаются символом благородства и высоких нравственных идеалов.

В целом же достижения индийских мастеров ведийской эпохи в области искусства были очень скромными. Ведизм и брахманизм не требовали строительства храмов для богов; погребальный культ практически отсутствовал; нет никаких свидетельств об изображениях богов и идолопоклонничестве. А

наши представления о художественной культуре, об архитектуре и изобразительных искусствах древних народов формируются преимущественно на основании культовых сооружений (храмов, статуй и т.д.).

Культура Индии в эпоху Маурьев

Художественная жизнь Древней Индии достигла зрелости и полного своего расцвета во второй половине I тыс. до н. э., когда для отражения похода Александра Македонского Индия оказалась объединенной в одно обширнее государство Маурьев. Правители нового государства из рода Маурьев установили многочисленные торговые и культурные связи с разными странами — Цейлоном, Сирией, Египтом и другими, что, естественно, отразилось на культурном развитии страны. В новых социально-политических условиях брахманизм, который был строго кастовым знанием брахманов, устарел. Представители небрахманских каст все активнее влияли на культурные процессы. Так возникли различные оппозиционные брахманизму религии, делавшие акцент на этику и нравственные стороны поведения человека.

Так, в VI в. до н. э. появился ***джайнизм***, сыгравший несмотря на относительную немногочисленность своих последователей заметную роль в индийской культуре. Основателем джайнизма стал Махавира Вардхамана, которого называют Джина (Победитель). По учению джайнистов, сущность человека двойственна и состоит из духовного (джива) и материального (аджива) начал. Связующим звеном между ними являются восемь видов карм, особой тонкой материи, сопровождающей душу в бесконечной цепи перерождений. Лишь избавившись как от злых, так и от добрых карм, человек освободится от пут сансары, достигнет мокши (спасения). Джайнисты верят, что человек при помощи своей духовной сути может контролировать и управлять материальной сущностью. Бог — это всего лишь душа, которая когда-то жила в материальном теле и освободилась от пут кармы и сансары.

Освобождение души из-под влияния кармы и сансары возможно лишь при помощи строгой аскезы и совершения благих

деяний. Поэтому джайнизм уделял большое внимание разработке этики, которая называлась «триратна» («три драгоценности») и содержала три основные заповеди. Это — подлинная вера в каждое слово джайнизма, познание с помощью учителя (гуру) цели (мокши) и средств ее достижения, а также праведная жизнь, заключающаяся в выполнении пяти великих обетов. Среди них — правдивость, неприсвоение чужого, целомудрие, отказ от стяжательства и развлечений и самое главнее — соблюдение ахимсы (ненанесение вреда живым существам). Именно поэтому все джайны — строгие вегетарианцы. Для джайнов это фактически означает запрещение заниматься военным делом, скотоводством и даже земледелием (живые существа могут погибнуть при обработке почвы). До сих пор строгие последователи джайнизма надевают на лицо маску, чтобы случайно не проглотить какую-нибудь мошку и разметают путь перед собой веником, чтобы не раздавить какого-нибудь муравья.

Все это не способствовало массовости джайнизма и расширению круга их сторонников. Главным занятием джайнов стали торговля и ростовщичество, что делало их богатыми людьми.

Несмотря на свою немногочисленность, джайны сыграли заметную роль в индийской культуре. Богатые джайнские храмы и поныне привлекают своей красотой, архитектурным своеобразием, отделкой и убранством. Их этика и благотворительность прекрасно вписались в индуистскую систему социальных, моральных и духовных ценностей, много усилий джайны приложили и для развития искусства и литературы как в древней, так и в средневековой Индии.

Второй нетрадиционной религией, возникшей в это же время, но приобретшей большое число последователей, а затем ставшей и мировой религией, стал ***буддизм***. Его основателем стал Сиддхартха Гаутама, принц из племени Шакьев. Узнав о существовании болезней, старости и смерти в 29 лет, он задумался над причиной человеческих страданий и покинул родной дом в поисках ответа на этот вопрос. Через семь лет странствий и строгой аскезы, с помощью которой он пытался найти ответ, на него снизошло просветление, когда он сидел под деревом познания бодхи. После этого он и получил свое имя — Будда (Просветленный истиной). Тогда и были сформулированы основные положения новой религии.

Основой ее стали четыре благородные истины: жизнь в мире полна страданий; причиной их являются наши желания и страсти; можно прекратить страдания, погрузившись в нирвану; есть путь, ведущий к прекращению страданий. Этот путь получил название «благородного восьмеричного пути», так как содержит восемь ступеней последовательного приближения к цели. Первая ступень — правильная вера (понимание четырех благородных истин); вторая ступень — правильное устремление (решимость действовать в соответствии с этими истинами); третья — правильная речь (отказ от лжи, клеветы, брани); четвертая — правильное действие (совершение поступков на пользу ближним); пятая — правильная жизнь (ненанесение вреда живому); шестая — правильное усилие (постоянное преодоление суетных мыслей); седьмая — правильное внимание (отрешение от всех мирских привязанностей); восьмая — правильное сосредоточение (достижение внутреннего спокойствия и полной невозмутимости).

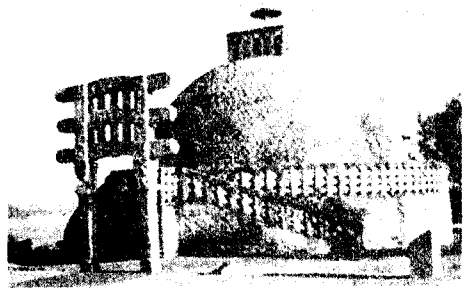
Пройдя по восьмеричному пути, человек мог войти в состояние *нирваны* — достигнутого личными усилиями высшего состояния освобождения от всех земных страстей и привязанностей, в котором прекращалось действие закона кармы и душа человека покидала сансару. Нирвана становилась подлинным освобождением от оков жизни и смерти.

Достичь нирваны мог только монах, посвятивший всю свою жизнь этой великой цели. Человек, поднявшийся до восьмой ступени пути, становился *архатом*, святым, достигал просветления и видел всю иллюзорность мира, жизни и смерти, добра и зла. После этого он мог уйти дальше, уже без возврата, или остаться на земле, показывая пример другим людям. Именно так и поступил Будда, посчитавший необходимым показать им путь к свободе.

Учение о жизни-страдании стало очень привлекательным для большого числа людей, тем более, что спасение не зависело от принадлежности к высшей касте, а было результатом только собственных усилий. Буддизм приобрел популярность еще и потому, что он выбирал средний путь, путь умеренности, избегая крайностей аскетизма. К тому же совсем не обязательно было стремиться к достижению нирваны в течение одной жизни. Достаточно было соблюдать несложные моральные нормы, помогать общине, и это закладывало условия для обретения

нирваны в одном из следующих перерождений. Наконец, буддизм выступал против сложных ритуалов, местных вероучений, религиозной и политической разобщенности. Обещание блаженного отдыха, покоя и избавления от страданий в нирване доставляло людям утешение в их, полной горя и невзгод, повседневной жизни. Буддизм широко внедрился в индийскую культуру еще и потому, что легко приспособился к особенностям местных культов, впитав в себя культы наиболее влиятельных индийских божеств.

Утверждение буддизма государственной религией повлекло за собой широкое строительство храмов и мемориальных сооружений, посвященных Будде. В этих сооружениях нашли отражение и ранее существовавшие архитектурные традиции, и народная мифология, соединившаяся со сказаниями и легендами о жизни, подвигах и перевоплощениях Будды (джатаках). Сам образ Будды в ранних буддийских памятниках не получил образного воплощения. Он воспроизводился только через ряд символов — колесо закона; ланей, слушающих его проповедь; слонов, поклоняющихся дереву, под которым он предавался раздумьям.



Ступа в Санчи

В этот период в Индии впервые для строительства и создания больших скульптур стали применять камень. Сохранившиеся постройки в основном представляют собой памятники культового назначения — буддийские идеи, воплощенные в камне. К этому времени относятся ступы, пещерные храмы и монастыри, а также отдельно стоящие мемориальные столбы. *Ступа* — сооружение, воздвигаемое в честь лица, либо событий, чтимых буддистами, ведет свое происхождение от древних погребальных холмов. Обычно ступы представляли собой полусферические купола, сложенные из крупного кирпича, стоящие на круглом цоколе с террасой, предназначенной для ритуального обхода ступы. Поставленная на широком барабане, она завершалась реликварием (дарохранительницей), так называемой «священной горой», или ог-

радой с шестом посередине. Самым известным сооружением этого типа стала ступа в Санчи, возведенная в III—I вв. до н. э.

Наряду с большими ступами, стоящими под открытым небом, большую роль в раннебуддийском искусстве играли культовые и жилые пещеры, прорубленные в каменных склонах гор. Они интересны тем, что копируют деревянные постройки, исчезнувшие из-за недолговечности материала. Конструкции деревянных форм, брусчатые капители, карнизы тростниковых крыш были переданы в камне строителями пещер со всеми деталями, вплоть до головок гвоздей. Там используются не только буддийские мотивы и образы, но и символы, и сюжеты, характерные для культуры Индии в целом — изображения лотоса, змеи, крокодила и др.

При царе Ашоке начали высекаться пещерные буддийские монастырские комплексы, достигающие зачастую значительных размеров. Их основными сооружениями были квадратные залы — *вихара*, за которыми в толще каменной глыбы располагались кельи монахов и монастырские храмы — *чатьи*. Строгие и величественные помещения чатьи, вытянутые в глубину зала и разделенные двумя рядами колонн на три нефа, украшались скульптурой, а подчас и росписями, внутри храма у закругленной стены напротив входа помещалась ступа — хранилище реликвий.

Для сооружения чатьи обычно избиралась отвесная скала, в которой последовательно вырубались ступени лестницы, фасадная площадка, световое верхнее окно. Процесс вырубания был длительным и очень трудоемким. Он начинался сверху от самого потолка, а потом мастера опускались все ниже и ниже. Таким образом, строителям не требовалось ни лесов, ни внутренних лестниц. Волшебные образы храмовых скульптур рождались также в ходе изготовления храма. Они как бы освобождались от гнета скалы. Крупные пещерные храмы были созданы во II—I вв. до н. э. в разных регионах страны, но одним из лучших образцов храмового скального зодчества была чатья в Карме (I в. до н. э. — I в. н. э.). Эту чатью отличали величественный интерьер и огромные размеры. В длину храм насчитывал 41 м, а ширина равнялась 15,5 м, высота достигала 15 м (высота современного пятиэтажного дома). Необычайную таинственность и значительность интерьеру храма придавали мощные восьмигранные колонны вдоль стен, увенчанные низкими

монументальными капителями. Ощущение массы скалы и красоты архитектурного пространства рождали у людей благоговейный восторг. Ступа, воздвигнутая в глубине храма, своими мягкими очертаниями дополняла спокойные формы храма.

К этому же времени относится и одно из самых знаменитых произведений индийского искусства, изображенное на государственном флаге Индии — львиная капитель. Это скульптурная группа из четырех львов, сидящих спиной друг к другу на плоском каменном круге. Края этого круга украшены горельефом (высоким рельефом, в котором изображение выступает над плоскостью фона более чем на половину своего объема) слона, быка, льва и лошади, отделенных друг от друга дхарма-чакрой — буддийским колесом учения, приведенным Буддой в движение после его просветления во время первой проповеди в роще близ Сарнатха.

Ранний буддизм был одной из самых парадоксальных религий в мире, так как Будда богом не был, а старые боги брахманизма, которые не отрицались буддизмом, также подчинялись закону кармы. Поклоняться же мировому Абсолюту, безличному началу весьма затруднительно. В силу этого практически не было скульптур Будды (они появятся позже), как и изображений других богов — имеющиеся относятся к концу I тыс. до н. э.

Необходимо отметить, что буддизм никогда не был единым и цельным религиозным учением, в нем всегда имели место разногласия между различными школами и направлениями. Это и привело в конечном итоге к разделению буддизма на два основных направления, которое произошло на рубеже I—II вв. Так появился буддизм *хинаяны* (малая колесница, узкий путь), сохранивший без изменения ценности ортодоксального раннего буддизма, и буддизм *махаяны* (большая колесница, широкий путь), более понятный и доступный большому числу последователей. Махаяна пыталась преодолеть один из главных недостатков хинаяны — элитарность, когда спасение было уделом исключительных по интеллекту и духовным качествам личностей. Для этого было пересмотрено учение о нирване, достигающейся только личными усилиями, то есть основа ортодоксального буддизма. Это было сделано философом-богословом *Нагарджуной* (ок. II в.), сказавшим о невозможности достижения нирваны слабым и грешным человеком, кото-

рому нужен более легкий путь. Да и метафизическая, основанная на этике без богов религия была не очень понятна простым людям. Именно так Будда из человека, открывшего людям истину, превратился в бога, и над его предполагаемыми останками выросли ступы, а в храмах появились его статуи. На севере — массивные, крепкие фигуры, передающие земной образ проповедника. На юге — более утонченное изображение Будды, стоящего с поднятой правой рукой, ладонь которой обращена к зрителю (жест, означающий защиту и покровительство), не просто созерцающего, но защищающего людей. Так образ его становился конкретным, а понятие «будда» — расплывчатым. Будд становилось все больше и больше. Так называли и старых брахманских богов, и богов тех народов, которые приняли буддизм, и святых-архатов, достигших просветления. Все они составляли пантеон буддийских богов, который в традициях индийской культуры был достаточно велик. Затем была проведена некоторая систематизация будд, и выделились главные объекты поклонения в махаяне — основатель учения будда Шакья-Муни; грядущий будда Майтрейя, которому суждено сменить Шакья-Муни на престоле правителя мира; миросоздатель Адибудда; властитель рая будда Амитабха и т.д. Их изображения также помещались в храмах, причем достигали высокой степени совершенства. В них отражен индийский идеал красоты, не только мужской, но и женской — зрелой, чувственной, пышно сложенной женщины, воплощенной в образах якшини (древних божеств, принятых в буддийский пантеон).

В махаяне была также изменена концепция нирваны — абсолютного небытия. Осознать, что такое нирвана по-настоящему мог только философ, простому народу эта концепция была не очень понятна. Именно так появляются представления о рае и аде как местах, где душа получает воздаяние за земную жизнь. В аду — полный набор пыток для тех, кто нарушает законы Будды. В раю, в блаженной стране Сукхавати, в неге и удовольствиях пребывали праведники. Их душам предстояло только одно последнее воплощение на земле, после чего они либо уходили в нирвану, либо становились *бодхисатвами* (канонизированные архаты, существа, преодолевшие в себе жажду существования и достигшие нирваны, но пожелавшие остаться в мире, чтобы помогать людям).

В таком виде буддизм приобрел большую популярность и проник в Среднюю Азию, Китай, Корею, Японию, Тибет, Центральную Азию. На успех новой религии также повлияло и то, что буддизм махаяны привлекал все средства воздействия на верующих, доступные религии: скульптуру, живопись, архитектуру, ритуальные танцы, музыку, мистерии. Все это достигает высокого совершенства в начале I тыс. н. э. в пещерном храмовом комплексе в Карли и фресках пещер Аджанты.

В храмах Аджанты фрески представляют эпизоды из жизни Будды и из историй о его прежних существованиях, выполненные совершенной техникой живописи. На потолках также были изображения животных, буддийских символов, растительного орнамента. Как считают исследователи, по этим фрескам можно изучать архитектуру древних городов, старинные костюмы, ювелирные изделия, образцы оружия. Вся человеческая жизнь от рождения до смерти, все слои общества от царя до раба, от святого до грешника, все человеческие чувства: любовь и ненависть, радость и горе, — все это нашло отражение в храмах Аджанты. И все чаще в буддийских храмах появлялись изображения пар в любовном слиянии. Это была не просто одна из сторон жизни, но и олицетворение творения мира из слияния мужского и женского начал. Дальнейшее развитие этой темы в буддизме приведет к появлению еще одной популярной школы — *ваджраяны* (колесницы «громового раската»), дающей надежду практически мгновенного разрывания цепей кармы в результате овладения сексуальной энергией.

Несмотря на то, что буддизм возник в Индии и оказал на ее культуру огромное влияние, преодолеть главное препятствие для своего распространения — кастовый строй — он не смог. Поэтому время расцвета буддизма в Индии сменяется его упадком, и он постепенно покидает страну. Универсальность и гибкость буддизма позволили ему распространиться по всему миру. Он оказал огромное влияние на культуры народов Юго-Восточной Азии, Тибета, Китая, Японии. В культурах этих стран буддизм выразил себя в многообразных художественных направлениях, в различного рода боевых искусствах. Так, чань-буддийские монастыри в Китае были одновременно художественными и спортивными школами. А чайные церемонии, эстетика живописи и литературы, искусство разбивки парков и садов, кодекс самурайской чести «бусидо» в Японии — все это

является выражением идей дзэн-буддизма — японского варианта этой религии.

В Индии же буддизм уступает место индуизму — новой религии, ставшей результатом соперничества буддизма и брахманизма, приспособившей традиционные ценности индийской культуры к новым условиям.

Культура в Индии в Гуптскую эпоху

Последний этап расцвета древнеиндийской художественной культуры приходится на IV—V вв. н. э., когда Северная и отчасти Центральная Индия были объединены в большую централизованную империю под властью династии Гуптов. Одновременно яркий и сложный, этот период стал переходной ступенью от древности к Средневековью в культуре Индии. В это время вновь возросло значение брахманизма, ужесточилось деление общества на касты. Усилилось и поклонение изображениям брахманских богов, сопровождаемое пышными ритуалами, что в свою очередь оказало воздействие на характер оформления храмов и развитие ремесел с ним связанных.

Вместе с тем весь долгий путь предшествующего развития индийской культуры не прошел бесследно. Объединение страны, появление в ней новых культурных центров, равно как и длительный мир повлекли за собой большой подъем художественного творчества, которое тогда отличалось как высоким мастерством, так и светским характером. Индия в IV—V вв. прославилась расцветом драматургии, поэзии, сценического искусства, музыки, но, кроме того, в этот период подлинного расцвета достигла и индийская живопись, украшавшая храмы.

Обновление и расцвет художественной культуры гуптской эпохи были обусловлены не только политическими и историческими причинами, но и появлением новой, самой распространенной религии — ***индуизма***. Индуизм стал результатом своеобразного религиозного синтеза, конечным итогом длительного религиозно-философского поиска, он объединил в себе старые божества ведийской Индии, ритуалы брахманизма, а также ряд местных культов. Он принял идею о нетленной душе, подчиняющейся закону кармы, и возможности спасения ее из круговорота сансары достижением мокши. Как и в брахманизме, сохранялась аскетическая практика как один из путей спасения.

Спецификой индуизма является отсутствие разработанной догматики, а также единой церковной организации. Это, с одной стороны, придавало гибкость индуизму, с другой — приводило к его терпимости, так как он спокойно смотрел на проникновение в Индию других религий, считая веру в богов личным делом каждого человека. По сути дела индуизм стал образом жизни, совокупностью жизненных принципов, норм, социальных и этических ценностей, верований и представлений, обрядов и культов, мифов и легенд. Индуистом нельзя было стать, им можно было только родиться.

Индуистские боги принципиально отличаются как от христианского Бога, имеющего три ипостаси, так и от Аллаха, предопределяющего судьбу каждого мусульманина. Они приближены к земным условиям, конкретизированы в своих качествах и постоянно находятся в центре земных событий. В индуистском пантеоне — и священная река Ганг, и священные животные (корова), и священные растения (лотос).

Важнейшими из многочисленных богов индуизма являются три (Тримурти) высших божества — Брахма (создатель мира), Вишну (его хранитель) и Шива (разрушитель). Культ Брахмы не получил широкого распространения в Индии, ему поклоняются едва ли в десятке храмов по всей стране. Подавляющее число индуистов являются сторонниками вишнуизма (почитателями Вишну) или шиваизма (поклоняются Шиве).

Особое место Вишну в Тримурти было определено благодаря концепции *аватар* — учения о том, что бог Вишну нисходит в мир и, перевоплощаясь, является в различных образах. В ранних индуистских текстах говорится о десяти аватарах (нисхождениях) Вишну: первая аватара — рассказ о потопе, когда для спасения людей Вишну принял образ рыбы; вторая — о перевоплощении его в черепаху, чтобы достать напиток бессмертия (амриту); третьим воплощением Вишну стал вепрь, который победил демона и спас землю от гибели; четвертое воплощение — в человека-льва, который также одолел демона; пятое — в карлика (символ хитрости), который обманул царя демонов и отвоевал у него землю; шестым воплощением стал Парашурама (герой — победитель кшатриев), в котором Вишну одолел кшатриев, захвативших власть на земле; седьмое воплощение — в Раму, победившего демона Равану; в восьмой аватаре Вишну предстает в облике Кришны — героя племени ядавов; в девятой — в образе Будды; в десятой — в виде Калки

— всадника на белом коне, который придет на землю в конце очередного мирового цикла, одолеет все несчастья и восстановит порядок и справедливость.

Вишну воспринимается как универсальное божество, всепроникающее, приносящее процветание, покровительствующее всем существам и мирам. Он считается охранителем, богом счастья и благополучия. Вся вселенная воспринимается как результат его творческой силы. Он рисуется возлежащим на цветке лотоса или на змее. Его жена — богиня Шри-Лакшми, идеал верности и красоты — также почитается в индуизме.

Образ Шивы очень противоречив. С одной стороны, это грозный бог-разрушитель всего мешающего мировому порядку. Поэтому он изображается с тремя глазами (третий глаз на лбу обычно закрыт, так как из открытого глаза вырывается всеиспепеляющее пламя), вокруг тела — змеи, на шее — ожерелье из черепов. Но с другой стороны, он и покровитель учености, разгульной жизни и любовных утех. Поэтому Шива обычно изображался в состоянии эротического возбуждения.

У Шивы есть жена, имеющая много имен и много обликов. Среди них — богиня Дэви, мать-защитница, культ которой очень популярен в Индии. Но это и богиня Кали – богиня истребления и смерти, приверженцы которой приносили ей человеческие жертвы.

Соединение Шивы со своей женой было очень важным моментом в индуистском культе. Считается, что вся сила и мощь гигантских потенций Шивы заключены в его шакти — духовной энергии, которая тесно сплетена с его мужской животворящей силой. В момент соединения Шивы с его женской половиной эта энергия многократно усиливалась. Постепенно силу шакти стали считать исключительно женской энергией, ей стали поклоняться, что и привело к распространению в индуизме культа камы (любви). В нем нашли общий язык индуизм и тантрический буддизм.

Культ камы — искусство любви — был возведен в Индии на высокую ступень серьезного социального значения. Искусство камы никогда не рассматривалось как что-то низкое, пренебрежение им — тяжкий грех. Оно рассматривалось как символ упорядоченных взаимоотношений людей, имевших целью наисовершеннейшее удовлетворение мужчины и женщины.

Бог любви Кама и его жена Рати пользуются большим вниманием у индийских поэтов и драматургов. Его изображают посылающим стрелы в сердца людей, и никто из смертных не может игнорировать его волю.

Кама не запрещает негу и наслаждение, чувственные удовольствия, общение с куртизанками. Искусству любви нужно было учиться. Именно так появилось знаменитое стихотворное произведение «*Кама-сутра*», написанное поэтом *Махараши Ватсаяной* в V в. В поэтической форме автор изложил культуру половой жизни, отношений между мужчиной и женщиной, методы и способы совершенствования физической красоты и чувственных наслаждений. Сегодня это одна из самых популярных индийских книг в странах европейской культуры. Ведь только Индия возвела любовь до высот божественного культа.



Скульптуры храмов Кхаджурахо

Поклонение Каме отражалось и в архитектуре, и в скульптуре. В это время уже сложилась форма классического индуистского наземного храма кубической формы с плоским покрытием, к которому добавлялась башенная надстройка с большим количеством украшающих его скульптур. Образцом пещерного индуистского храма служит *храмовый комплекс в Эллоре*. Так, один из его храмов (храм Кайласа) весь — от высокого цоколя, украшенного фигурами слонов и львов в натуральную величину, до пирамидальных башен высекался из одного цельного куска камня на протяжении ста пятидесяти лет, представляя собой по сути гигантскую скульптуру.

В это время появляются двух-трехэтажные пещерные храмы. Огромные горельефы, заполняющие широкие плоскости стен и доминирующие в общем архитектурно-пространственном решении внутреннего помещения, становятся пластической основой пещерного храма. Он также украшен большим количеством скульптур. Поэтому первое тысячелетие новой эры стало временем подлинного расцвета индийской скульптуры.

Одним из интереснейших сооружений в Индии являются храмы в Кхаджурахо, построенные в конце X — начале XI вв.

Среди них — шиваистский храм *Кандарья-Махадева*. Главным его элементом является шикхара — главная башня, возвышающаяся на высоту более 35 м над землей. Наружное оформление храма архитектурными деталями и декоративными украшениями создает эффект облегчения массы здания. Изящность и разнообразие пластического оформления как поверхности храма, так и его интерьера, создают богатую живописную игру света и тени, а бесконечное количество грациозно изогнутых фигур апсар, небесных красавиц, танцовщиц и музыкантш, влюбленных пар и целых групп образует необыкновенно пластичный орнаментальный фриз. Все девятьсот скульптур и все горельефы этого храма проникнуты эротикой, являясь в каком-то смысле иллюстрациями к «Кама-сутре».

В выражении идеалов и ценностей индуизма (как и буддизма) искусство скульптуры играло, пожалуй, бóльшее значение, чем архитектура, Древнеиндийская скульптура династии Гуптов оставалась в основном религиозной, но мастера старались передать и внутреннее состояние персонажей, даже второстепенных. В работе над статуями Будды их заботило изображение не только силы, красоты и здоровья, но и высокой одухотворенности персонажа. Даже по внешности он уже не просто человек, а высшее существо, отрешившееся от всего мирского. Примером такого художественного решения служит статуя Будды из Сарнатха. Будда изображен проповедующим дхарму. Его лицо с полузакрытыми глазами обращено не к мирустраданию, а к будущему освобождению, к нирване. Формы тела сглажены, мускулатуры совершенно не чувствуется, черты лица правильны, поза свободна, от всей фигуры веет безмятежностью и отрешенностью.

В Древней Индии существовало несколько скульптурных школ, из которых наиболее крупными были гандхарская (северо-западная Индия), матхурская (в долине Ганга) и школа Амаравати (в г. Андхре). Большинство из дошедших до нас скульптур того времени имеют культовый характер, но уже тогда существовала и светская скульптура. О значимости искусства скульптуры в художественной культуре свидетельствует тот факт, что были созданы специальные руководства по скульптуре, которые содержали правила создания скульптур, прежде всего для храмов и других культовых сооружений. Были разработаны и приемы скульптурной иконографии, отличавшиеся в

разных религиозных традициях — существовали буддийский, джайнский и индуистский типы скульптурной иконографии.

Среди всех направлений древнеиндийской художественной культуры особое место занимала литература, которая стала важнейшим источником в изучении всей индийской культуры. Древнеиндийская литература очень разнообразна и по своим жанрам, и по языково-культурным традициям, она поражает и глубиной, и оригинальностью содержания, исключительно поэтична. Историю древнеиндийской литературы принято подразделять на несколько этапов — ведийский, эпический, период санскритской художественной литературы. Для первых двух этапов было характерно преобладание устной традиции передачи текста. Но решающее значение для появления древнеиндийской литературы имело создание классического литературного языка санскрита (означает «стройный», «упорядоченный»). Дело в том, что это был специально сконструированный язык, возникший на основе ряда североиндийских языков и диалектов, хотя ни один из живых языков не был его непосредственным предшественником. Этому языку суждено было стать основным «классическим» языком индийской литературы. На нем наиболее полно и универсально были выражены в слове религиозные, философские, эстетические, социальные и другие идеи и идеалы индийской культуры. Естественно, что после создания санскрита развитие литературы получает совсем иной характер. Прежде всего были, наконец, записаны все произведения ведийской литературы, а также поэмы «Махабхарата» и «Рамаяна», вызвавшие позже множество подражаний.

Наиболее известным произведением древнеиндийской санскритской художественней прозы является «*Панчатантра*» (Пятикнижие) — сборник сказок, басен, притч и рассказов нравоучительного толка. Все поучения имеют практический характер и сопровождаются описаниями, иллюстрирующими их примерами из жизни. На страницах «Панчатантры» разворачиваются события повседневной жизни Древней Индии, поскольку действующими лицами выступают цари, их советники, слуги, отшельники, купцы, ремесленники, воины. В рассказах тесно переплетаются реалистические и фантастические элементы. Даются они обычно в виде беседы двух персонажей (людей или животных). Прозаический текст перемежается стихотворными изречениями, обычно назидательного характера. В ней широко отражена жизнь Древней Индии, всех ее сословий,

воззрений индийцев, их взглядов на порок и добродетель, богатство и бедность и т.д. По своему воздействию на мировую литературу «Панчатантра» выдвигается на одно из первых мест. Свыше двухсот переложений на более чем шестидесяти языках способствовали тому, что уже в средние века ее знал арабский мир, Европа и Русь. Ее содержание и сюжеты нашли отражение в новеллах Бокаччо, в баснях Лафонтена и Крылова и даже в произведениях Льва Толстого.

В древнеиндийской литературе особого внимания заслуживает творчество поэта и драматурга *Калидасы* (IV—V вв.). Его перу принадлежит много известных драм, в том числе и высшее достижение древнеиндийской драмы — *«Шакунтала»*. В его драмах, сюжеты которых заимствованы из эпоса, раскрывается прежде всего внутренний мир героев, их чувства, переживания. Фоном человеческих переживаний служат поэтически одухотворенные пейзажи, описания сказочных царств, мудрость добродетельных и справедливых правителей. Такой акцент в произведениях Калидасы был обусловлен тем, что согласно религиозной установке того времени нельзя было выводить читателя и зрителя из душевного равновесия. Запрещались изображения борьбы, лишения власти, всеобщих бедствий, несчастливые развязки. Поэтому высокого совершенства Калидаса достиг именно в изображении любовных переживаний, которые не запрещались религией.

К концу периода древности относится расцвет религиозной поэзии. В стихах этого жанра восхвалялись идеал аскетической жизни, отрешенность от всего мирского, иллюзорность бытия. Калидаса же, воспевая жизнь со всеми ее радостями и горестями, противостоял аскетическим религиозным представлениям своими идеями о гармонии человеческой личности и оптимистическим взглядом на жизнь.

Культура средневековой Индии

В VI в. держава Гуптов была захвачена кочевыми племенами гуннов-эфталитов. Их вторжение принесло огромный вред индийской художественной культуре. Завоеватели разрушили многие цветущие города, памятники древней архитектуры и искусства. И хотя власть эфталитов продолжалась короткий период, после них страна оказалась раздробленной на множество

мелких государств. С этого времени Индия вступает в свой новый исторический этап — Средневековье.

Утверждение феодализма сопровождалось в Индии целым рядом перемен и в духовной жизни. Буддийское вероучение стало оттесняться вновь возрождающимися брахманскими верованиями, многое от них заимствуя и растворяясь в местных учениях и культах. Новобрахманское учение Средневековья укрепляло власть местных феодалов, поддерживало разобщенность страны, разделение жителей Индии на различные касты. Эти новые веяния времени ярче всего проявились в таких областях художественной культуры, как скульптура и архитектура.

С VII в. центр индийской культуры перемещается в районы Южной Индии из-за беспрерывных вторжений, которым постоянно подвергался север. И хотя в это время еще продолжалось сооружение буддийских храмов и монастырей, буддийское зодчество и живопись переживали последний этап своего расцвета. В VII—VIII вв. началась вторая эпоха пещерного строительства, которая проходила под знаком прославления богов индуизма. Ощущению драматизма эпохи, полной смут и тревог, стремлению прославить подвиги богов и легендарных героев отвечали и новые грандиозные масштабы храмов, новые выразительные приемы.

Крупнейшие индийские пещерные комплексы Эллоры и острова Элефанта, начавшие возводиться в VII—VIII вв. и продолжавшие сооружаться вплоть до XIII в., далеко отошли от своих буддийских прообразов, в основе которых лежали идеи отшельнической жизни и созерцательного покоя Будды. Мощь и размах брахманских повествовательных сцен требовали больших площадей, чем те, которые могли предоставить древние пещеры. Уже ранние, относящиеся к VII в. храмы Эллоры, отличались большей сложностью форм, громоздкостью внутренних дворов. Двух- и трехэтажные залы, высеченные друг над другом в толще скалы, достигали в глубину до 41 м. Длинные галереи, многоколонные террасы так же, как и стены храмовых помещений, были покрыты горельефными изображениями брахманских, а порой и буддийских божеств, героев эпоса.

Техника строительства и мастерство обработки камня достигли в Эллоре небывалого совершенства. Массивные колонны имели капители и базы, покрытые сложными скульптурными узорами. Скульптура заполняла и все внутреннее пространство храмов. Суровые и гневные каменные божества, взирающие на

зрителей из таинственного полумрака, изображались в битве со злом или в готовности к подвигу. Стремясь передать щедрость и изменчивость природных сил, которые олицетворялись божествами Вишну и Шивой, мастера придавали им фантастический облик многоголовых и многоруких существ. Особенно популярным стало изображение многорукого Шивы — царя танцев, мощными ритмами своих движений осуществляющего круговращение Вселенной.

Черты нового времени с особей наглядностью проявились в монументальней скульптуре трехликого Шивы в композиции пещерного храма на острове Элефанта. Величественный бюст трехликого божества, одновременно воплощавшего силы разрушения, созидания и покоя, словно вырастал из каменной глыбы. Поражают размеры этой статуи. Высота одних только голов достигает 6 м, тогда как грандиозность будто скрытого в камне туловища может только домысливаться воображением зрителей. Ощущение необычайной внутренней силы, какой-то космической мощи заключено в чрезмерно выпяченных крупных губах, тяжелом подбородке, сурово сдвинутых бровях и грозном выражении ликов, смотрящих на три стороны света.

Несмотря на повсеместное развитие пещерного зодчества, оно все же не могло полностью удовлетворить потребности в повествовательных видах искусства. Поэтому одновременно с пещерными храмами в VII—VIII вв. начинают воздвигаться и наземные культовые сооружения, основная масса которых была сосредоточена в южных районах Индии. В VIII веке окончательно завершился в архитектуре и скульптуре переход от образов древнего искусства к образам Средневековья. Огромный строительный и скульптурный опыт позволил мастерам в VIII веке вырубать в скалах грандиозные и неповторимые по своей выразительности пространственные комплексы. Таков классический памятник раннего индийского Средневековья уже упоминавшийся храм Кайласанатха в Эллоре (храм владыки горы Кайласа в Эллоре — вершины мира, места обитания бога Шивы). Архитекторы совместно со скульпторами создали невероятный по трудоемкости, огромный по размерам, сказочный по богатству скульптурного оформления, окруженный двором трехчастный монумент, включающий в себя пилоны, портики, галереи, залы, рельефные композиции и отдельно стоящие статуи. Невероятные усилия, вложенные в сооружение этого монумента, уже в те времена осознавались как чудо. И поныне люди, увидевшие Кайласанатху, задаются вопросом, как можно было без сложных механизмов высечь из целой каменной глыбы такой огромный монумент.

Период VIII—XIII вв. является временем подъема индийского каменного зодчества. Поражают обилие его форм, мощь воображения зодчих, безудержная повествовательная щедрость храмовой скульптуры и декоративных фрагментов. Огромные храмы Индии в Средние века играли роль универсальных сводов знаний. Они были для того времени и музеями, и сокровищницами, и своеобразными научными и художественными энциклопедиями. Их стены, покрытые неисчислимым количеством статуй, можно было читать как страницы каменных книг, увлекающих многообразием своих сюжетов, обилием фантастических персонажей.

Индоисламская художественная культура

В XIII веке в политической и культурной жизни Индии произошли важные перемены. С XI века Индия все чаще подвергалась набегам тюркских завоевателей, что привело к завоеванию в XII веке Северной Индии мусульманскими феодалами и образованию Делийского султаната. Страна вступила в новый этап своего развития — эпоху позднего Средневековья. Иноземные правители способствовали проникновению в Индию нового религиозного мировоззрения — ислама и новых культурных традиций. И хотя на юге страны, свободном от завоевателей, продолжали существовать местные культы и консервировались местные традиции, определяющим фактором в новых культурных тенденциях стало индоисламское искусство. Господствующее положение мусульман оказало самое разнообразное влияние на культурное развитие Индии. Бóльшая часть индийского населения приобщилась тогда к исламу, что привело к так называемому *индоисламскому периоду* в культуре страны. Этот период не только заложил фундамент многих политических противоречий сегодняшней Индии (отделение от Индии Пакистана и Бангладеш), но и сформировал очень необычную культуру, давшую многие образцы высокого искусства, с одной стороны, и разрушившей многие памятники прежних периодов, с другой.

Исламизации Индии способствовали мусульманские идеи о всеобщем равенстве людей перед Аллахом, возможность избавиться от кастовой зависимости, поэтому члены низших каст с охотой переходили в новую религию. Соглашались на это и высокопоставленные индийские чиновники, сановники и правители, которые таким образом сохраняли свое привилегированное положение. При этом индуизм, будучи абсолютно терпимым к любой религии (он считал веру в того или иного бога личным делом каждого), никак не противодействовал его распространению. Но индийцы, принявшие мусульманство, во многом оставались индуистами по культуре, что коренным образом изменило некоторые основные нормы и ценности ислама, сблизило его с индийской культурой.

Так, индийские мусульмане переняли существовавшие в Индии идеи о кастовом различии людей. Поклонение местным божествам превратилось в почитание никогда не существовавших в действительности мусульманских святых. Также была частично заимствована практика йогов, характерная для индуистов. В свою очередь, ислам также повлиял на индуизм и индийский образ жизни. Например, обычай затворничества женщин широко распространился в Индии после появления ислама. Ощутимым оказалось влияние ислама на литературу и зодчество, в котором схемы мусульманских культовых сооружений оказались преломлены через традиции индийской художественной культуры.

Господство ислама наиболее сильно отразилось на характере индийской архитектуры, так как требовало совершенно новых по своей конструкции культовых зданий. На севере Индии с XIII века началось широкое строительство новых сооружений, характерных для стран Востока, но неведомых прежде в Индии и не связанных с ее обычаями — мечетей и минаретов, мавзолеев и медресе (теологических школ). Возникли и новые города с укрепленными замками, роскошными дворцами, рядами улиц и базарами. В строительстве вместо прежней сухой кладки напуском была введена кладка на растворе, позволившая возводить широкие арки и купола, прежде никогда не применявшиеся в Индии.

Исламская религия вела непримиримую борьбу с идолопоклонством, а потому прежние сюжеты индийского искусства были полностью изъяты и запрещены, культовые здания лишились скульптурных украшений, коренное изменение претерпела

былая система взаимоотношений архитектуры и скульптуры. Теперь вместо насыщенных жизнью бесчисленных рельефов, отображающих богатство жизни людей, животных, растений, можно было увидеть лишь геометрический орнамент и арабские надписи. Столкновение двух разных эстетических систем мышления привело к тому, что в архитектуре мусульманских областей Индии почти полностью был утрачен тот синтез архитектуры и скульптуры, который составлял основу зодчества прежних эпох.

Тем не менее, многие архитектурные приемы и элементы, пришедшие в этот период в Индию из Средней Азии и Ирана, были коренным образом переработаны и переосмыслены в соответствии с местными традициями индийского искусства. Схемы мусульманских культовых сооружений преломлялись через традиции индийской художественней культуры. Запрет на скульптурные изображения (ислам запрещает изображать не только человека, но и любые живые существа), украшавшие прежние храмы, новые конструктивные принципы мусульманской архитектуры стали диктовать индийским мастерам иные закономерности, принципы и формы зодчества. На первых порах создание новых архитектурных решений было обусловлено разрушениями мусульманами индийских архитектурных памятников. Фрагменты разоренных зданий — столбы, колонны, скульптурные мотивы, которые стали широко употребляться при постройке мусульманских культовых зданий, — вносили новые неожиданные черты в строй архитектурного образа. Вскоре чужеземные строительные традиции приобрели на индийской почве свое более органическое воплощение. Индийские мастера приспособили к новым требованиям свои вкусы, ввели свои материалы, свое понимание красоты. Прежде всего, индийские мастера научились искусно сочетать разные породы камня, придавая тем самым фактуре стен новую выразительность, сочность и цветовую насыщенность. Тонкая, изумляющая своим декоративным мастерством резьба, ажурная и инкрустированная — вот чем поражает теперь индийская архитектура.

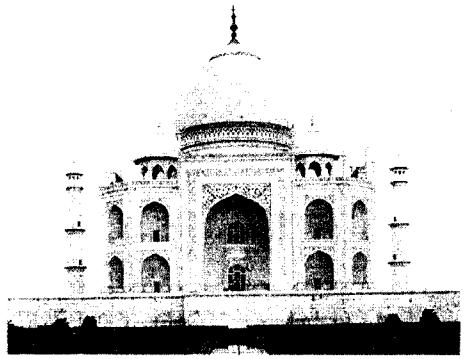
Основными типами архитектурных сооружений стали мечеть, минарет, медресе и мавзолей. Среди них — настоящие шедевры мировой архитектуры, большинство из которых появляется в период Великих Моголов. Начало объединению двух архитектурных направлений было положено во время строи-

тельства в новой столице Индии — Дели — огромного минарета *Кутб-Минар*, законченного в 1230 г. Стройный и одновременно мощный ствол минарета достигал в высоту 73 м, а диаметр основания имел 16 метров. Сочетание золотистого и красного песчаника роднят Кутб-Минар с индуистскими башнями — шикхара, придают ему ощущение материальности, монументального величия и пластичности форм.

Следующий этап в развитии индийской архитектуры приходится на XVI—XVII вв. Он стал возможен в результате объединения Индии в централизованное государство Великих Моголов, выходцев из Средней Азии. Средневековая культура Индии в это время переживала последнюю, завершающую стадию развития. Своего наивысшего взлета индийское зодчество достигает в XVI веке при правлении Акбара, сумевшего привлечь к себе на службу талантливых зодчих и художников. В это время складывается новый стиль индийской архитектуры, отличающийся торжественной величавостью и грандиозностью форм. Эти черты нашли свое художественное выражение во временной резиденции Акбара — городе Фатхпур — Сикри, который представлял собой грандиозный дворцовый и храмовый ансамбль, гармонично соединявший в себе природные и рукотворные формы. Каждое сооружение этой столицы представляло собой значительный архитектурный ансамбль.

В дворцовых и храмовых сооружениях Индии XVII в. уже обнаруживается отход от монументального стиля предыдущего столетия. Тяга к роскоши и изяществу знаменует медленное угасание мощи государства Великих Моголов. Излюбленным материалом у зодчих того времени становится белый мрамор, из которого построен один из самых значительных архитектурных памятников XVII века — *мавзолей Тадж-Махал*. Созданный строителями разных стран — Индии, Турции, Ирана, Афганистана — он увековечивал память умершей жены Шах-Джахана. Нежные оттенки пропускающего свет белого мрамора, из которого возведены и само здание, и венчающий его луковичной формы купол, придают сооружению особую стройность и невесомость. Это новое качество, появившееся в индийской культуре XVII века и столь несвойственное ей в прошлом, усиливалось просторностью арочных проемов, как бы устранявших стену, лишавших ее материальности, весомости и плотности. Красота и изящество Тадж-Махала совершенны.

Развитие художественней культуры периода Великих Моголов было ознаменовано не только бурным расцветом зодчества, но и расцветом миниатюры, также принесенной в Индию из стран Среднего Востока, откуда и были вывезены мастера-миниатюристы. Могольская миниатюра была тесно связана с книгой, ею иллюстрировались главным образом дневники и мемуары правителей. В создании мастерских миниатюр на первых этапах участвовали иноземные художники, но вскоре в искусстве миниатюры появились черты, характерные для индийской живописи в целом. В городах возникли мастерские, появились собственные школы миниатюристов.



Мавзолей Тадж-Махал

Ранняя могольская миниатюра ярка и нарядна, ее отличают четкие контуры, сочные линии, пластичность форм. Она была ориентирована на точную передачу деталей и подробный пересказ событий. Особенно популярными были историко-героические сюжеты, повествующие о битвах, походах, героических деяниях могольских правителей. Индийская могольская миниатюра проявляла и особый интерес к природе, к миру животных. С XVII в. она все больше тяготеет к изображению реальной среды и пространства, причем важную роль в ней начинает играть пейзажный фон. Вместе с тем в миниатюре нарастает тематический интерес и к личности человека. Следствием этого интереса стало появление острохарактерных портретов правителей, предстающих на них то лукавыми, то мудрыми, то грозными, то пресыщенными жизнью. К XVIII в. могольская миниатюра теряет свою художественную значимость.

XVIII век завершил длительный и разнообразный этап развития феодальной индийской культуры. Колониальная зависимость страны пагубно отразилась на художественней культуре, надолго приостановив ее развитие. Ведь даже освободившись из-под власти моголов, искусство Индии во многом продолжало мусульманские традиции, эклектично соединяя их с индуи-

стскими. Тем не менее, и в новое время появляются значительные архитектурные сооружения и комплексы, например, *город Джайпур* — один из лучших образцов города-ансамбля в мировом градостроительстве. Регулярная планировка города позволила привести в стройную систему различные его элементы: улицы, здания, площади и т.д. Но главным средством достижения архитектурного единства служит применение одних и тех же форм карнизов, куполов, арок. Здания в столице также выдержаны в едином стиле, но по формам и композиции не повторяют друг друга. Из них самое замечательное — городской дворец Джайпура, представляющий целый комплекс зданий, среди них знаменитый Хава Махал (Дворец ветров), огромное здание с множеством ниш и эркеров, создающих прохладу и движение воздуха и как бы слегка гудящих от ветра. Наружные и внутренние стены здания украшены инкрустированным мрамором, резьбой по камню и фресками. Между зданиями разбит английский парк, хорошо сочетающийся с окружающим горным ландшафтом.

Неблагоприятным для художественной культуры страны было и влияние англичан, с появлением которых Индия вступает в колониальный период своей истории. С XVIII в. в Индии появляются постройки европейского типа, совершенно не гармонирующие с окружающей местностью и ранее возведенными сооружениями. Со второй половины XIX в. в Индии практически прекращается строительство храмов и дворцов в национальном стиле. Только в декоре богатых домов сохраняются традиционные элементы. Правда, индийские национальные мотивы начинают появляться в европейских зданиях.

Разрушительным было влияние англичан и на индийскую живопись. Английским художникам, приезжавшим в страну, было присуще огромное чувство превосходства, пренебрежения ко всему неанглийскому. Подлинная индийская живопись представлялась им лишенной гармонии, перспективы и светотени, и вообще не воспринималась как искусство. Поэтому многие индийские художники старались во всем подражать европейским традициям и вкусам. Так они усваивали многие технические навыки, но для творчества, индивидуальности и оригинальности места уже не было.

Такова художественная культура Индии, очень противоречивая, вобравшая в себя достижения многих других народов, но

и внесшая неменьший вклад в мировую культуру. Особенно велико это влияние было в духовной сфере (религии и философии). Буддизм, родиной которого является Индия, стал первой мировой религией, оказавшей громадное влияние на развитие культур Юго-Восточной Азии и Дальнего Востока. Сегодня современный западный мир увлекается религиозно-философскими идеями Индии (йога, другие направления мистицизма). А высокая художественная культура Индии вызывает всеобщее восхищение.

План семинарского занятия

1. Специфика социально-политического устройства Индии и ее влияние на художественную культуру.
2. Религия и культура ведийской Индии.
3. Буддизм и его влияние на художественную культуру.
4. Индуизм и индийская культура.
5. Ислам и его роль в культуре Индии.

Темы докладов и рефератов

1. Культура Хараппы и Мохенджо-Даро.
2. Основные темы и ценностные ориентации индийского искусства.
3. Художественная культура средневековой Индии.

Литература

1. *Боги*, брахманы, люди. — М., 1969.
2. *Бонгард-Левин Г.М.* Древнеиндийская цивилизация. — М., 1993.
3. *Бонгард-Левин Г.М., Ильин Г.Ф.* Индия в древности. — М., 1985.
4. *Васильев Л.С.* История религий Востока. — М., 1988.
5. *Гоголев К.Н.* Мировая художественная культура. Индия, Китай, Япония. — М., 1997.
6. *Гусева Р.Н.* Индия: тысячелетия и современность. — М., 1971.
7. *История* и культура Древней Индии. — М., 1990.
8. *Косамби Д.* Культура и цивилизация Древней Индии. — М., 1962.
9. *Поликарпов В.С.* Лекции по культурологии. — М., 1997.
10. *Тюляев С.И.* Искусство Индии. — М., 1968.
11. *Хумайон Кабир.* Индийская культура. — М., 1962.



Конфуций

5 Художественная культура Китая

(III тыс. до н.э. — XIX в.)

Трудное и легкое создают друг друга.
Длинное и короткое сравниваются.
Высокое и низкое соотносятся.
Начало и конец чередуются.

Дао Дэ Цзин

Периодизация и краткий обзор истории культуры Китая

Китайская культура — одна из наиболее интересных и, безусловно, уникальных восточных культур. Она принадлежит к кругу великих речных цивилизаций, возникших в древности. Но если культуры Месопотамии и Древнего Египта давно уже канули в Лету, Китай продолжает существовать уже пятое тысячелетие, являясь одной из старейших цивилизаций на Земле.

Начало культурной истории Китая восходит к рубежу III—II тыс. до н. э. Именно к этому времени китайская историография относит период правления *пяти легендарных императоров*, эра владычества которых воспринималась как золотой век мудрости, справедливости и добродетели.

Это время основания первой в китайской традиции династии Ся, когда на смену выборным должностям приходит наследственная власть. Правда, вопрос об историчности этой династии вызывает у специалистов определенные сомнения из-за отсутствия достоверных письменных источников, относящихся к этому времени. По этой же причине невозможно точно решить вопрос о том, что представляло собой китайское общество этого времени.

Древнейший период китайской культуры, который можно изучить на основании письменных документов, начинается с XVIII в. до н. э. Он связан с правлением китайской династии Шан-Инь. С этого времени отсчитывают этап древней истории и культуры Китая. Поскольку традиционная периодизация китайской истории связана с правлением тех или иных династий китайских императоров, период Древнего Китая продолжается под властью Чжоу (XI—V вв. до н. э.), а также Цинь и Хань (III в. до н. э. — III в. н. э.). Эпоха Древнего Китая очень важна, так как именно в это время формируются все основные элементы, идеалы и ценности китайской культуры. Затем выделяется эпоха средневекового Китая, связанная с правлением южных и северных династий (III—VI вв.), периодами Тан (VII—IX вв.), Сун (X—XIII вв.), Юань (XIII—XIV вв.), Мин (XIV—XVII вв.) и Цин (XVII—XIX вв.). Это время практически не создало принципиально новых культурных явлений, а лишь развивало тенденции, заложенные ранее в Древнем Китае.

Непрерывность развития китайской культуры — одна из важнейших ее особенностей, неразрывно связанная с такими чертами этой культуры, как традиционализм и замкнутость. Именно поэтому она просуществовала почти без изменений до периода Цин, да и потом сохранила все свои традиционные ценности и идеалы.

Замкнутость китайской культуры основана на убеждении китайцев в своей исключительности, в том, что их страна является центром обитаемой земли и всего мироздания. Поэтому китайцы называли ее Срединной империей. Земля, по их представлениям, — это один большой континент, окруженный со всех сторон морской пучиной. В ее центре находился единст-

венно цивилизованный мир, в котором жили китайцы — Поднебесная страна со сравнительно мягким климатом, плодородными почвами, радующим глаз разнообразным рельефом. «Варварские» земли располагались следующим образом: на севере — плоские и безводные степи, где зимой не было спасения от лютой стужи; на западе — раскаленные пустыни и заоблачные горы; на юге — смрадные болота и непроходимые леса, полные хищных зверей и ядовитых гадов; на востоке раскинулся без конца и края великий океан, кишащий неведомыми чудовищами. На всех этих территориях могли селиться и жить только полулюди, подлые и невежественные варвары, существа с лицом человека и сердцем зверя.

Древние китайцы так и различали народы по сторонам света, не слишком интересуясь, соответствует ли такое разделение действительности. На севере, по их убеждению, обитали жестокие и воинственные степняки — ху; на западе — столь же злобные и коварные племена жунов; на юге — малорослые, по птичьи говорящие мань; на востоке — варвары. В глазах древних китайцев очевидным доказательством их культурного превосходства над всеми прочими племенами были письменность, календарь, своеобразие уклада жизни.

Становление древнекитайской культуры было непосредственно связано с преодолением этнической раздробленности, так как территорию страны с древних времен населяло множество родственных племен. По мере того, как складывалось межплеменное культурное единство, формировалось и китайское этническое самосознание, отличительными чертами которого стало представление о себе как о единственном цивилизованном народе, который должен господствовать над остальной периферией варваров. Эти взгляды стали одним из краеугольных камней китайского мировоззрения, по многим другим вопросам демонстрирующим отсутствие такого единства. Во многом это связано с тем, что до сих пор в Китае живет несколько народностей, и самые большие различия существуют между северными и южными китайцами. Они не сняты и сегодня, а в эпоху древнего мира они были двумя культурными полюсами страны, которые то объединялись в рамках великих империй, то разделялись границами множества мелких раздробленных княжеств.

Становлению единой культуры способствовало то обстоятельство, что древние китайцы населяли единую равнину, целостный географический район. Это обусловливало тесное общение народов Китая между собой. У них сравнительно быстро сложился единый хозяйственный уклад, что, в свою очередь, предопределило общность самых разных сторон быта, начиная с облика жилищ, и кончая годовым ритмом праздников. Условия жизни китайцев многие столетия были настолько постоянны, что многие старинные обычаи благополучно дожили до нашего времени. А в ту далекую эпоху древние китайцы, стремясь отличить себя от «варваров», придавали особое значение манере одеваться и причесываться: житель Срединной страны должен был носить халат «не такой длинный, чтобы он касался земли, и не такой короткий, чтобы были видны ноги», а главное — обязательно запахнутый направо. Другим признаком цивилизованности стал обычай собирать волосы в пучок и закалывать их шпилькой. Ходить с распущенными волосами и без шапки, сидеть, вытянув ноги, а за едой не пользоваться палочками считалось среди них дикостью.

Замкнутый характер развития древнекитайской культуры, обеспечивший ей стабильность, самодостаточность, консерватизм, любовь к четкой организации и порядку, предопределил исключительную роль традиций, обычаев, ритуалов и церемоний. В зависимости от социального положения каждому человеку предписывались строго определенные нормы поведения, широко известные как *«китайские церемонии»*. Из всех известных нам стран и культур именно в Китае система обязательных и общепринятых норм поведения была особенно развитой. Конечно, в любом обществе, особенно там, где существуют восходящие к глубокой древности традиции, немалое место занимают жестко сформулированные стереотипы поведения, исторически сложившиеся нормы взаимоотношений, принципы социальной структуры и административно-политического устройства. Но только в Китае этико-ритуальные принципы и соответствующие им формы поведения уже в древности были до такой степени гипертрофированы, что со временем заменили идеи религиозно-мифологического восприятия мира, столь характерные почти для всех ранних обществ. Так, место мифических культурных героев заняли искусно мифологизированные легендарные правители древности, чье величье и мудрость были тес-

нейшим образом связаны с их добродетелями. Место культа великих богов занял культ реальных клановых и семейных предков, а «живые боги» были вытеснены немногими абстрактными божествами-символами, первым и главным среди которых стало безлично-натуралистическое Небо. Мифология и религия отступили перед этикой и ритуалом. Жестко фиксированные, усвоенные с колыбели каждым китайцем, этико-ритуальные ценности стали обязательными для каждого члена общества, от императора до простолюдина. В китайских источниках зафиксировано триста видов церемоний и три тысячи правил достойного поведения. Существовало даже специальное учреждение — Палата церемоний, которая строго следила за выполнением правил, обрядов и процедур, унаследованных от прошлого. Этикет при императорском дворе, деятельность административного и военно-бюрократического аппарата, поведение в семье и на службе, праздники, цвет одежды, способы приветствия — вся жизнь человека от рождения и до смерти строго регламентировались традиционными церемониями. Китаец твердо знал, сколько ему надо отдать поклонов, когда преклонить колени, как наклонить голову, как улыбнуться, как изменить голос.

Статус человека в Китае мог меняться. Простолюдин в Китае мог стать даже императором, но нормы поведения, характерные для определенного статуса, никогда не менялись.

На очень ранней стадии развития культуры в Китае вся человеческая жизнь стала соизмеряться с природой, через законы которой люди пытались осмыслить принципы своего бытия. Поэтому у китайцев было особое отношение к природе: наряду с ее обожествлением для китайской культуры, как ни для какой другой, были характерны ее эстетизация и поэтизация. По этой причине в китайской художественной культуре раньше всего возникают пейзажная живопись, лирика и архитектура. Поэтизация природы направила всю художественную деятельность человека и все виды его творчества в единое русло. В узорах прикладного искусства, в орнаментах тканей и архитектурных произведений, в оформлении погребений отразилось то благоговейное чувство красоты мира, то ощущение связи с ним человека, которое впоследствии способствовало рождению первых в мире образцов пейзажной живописи.

Можно даже сказать, что «пейзажный взгляд» распространился на все явления жизни. Уже в глубокой древности китайские мастера научились выявлять и обыгрывать живописные качества самого природного материала, из которого создавали то или иное произведение искусства. Они использовали игру его цветов, пятен, различие фактур, шероховатость или гладкость поверхности. Предметы из речного камня, сосуды из глины, изделия из дерева и металла, выполненные в Древнем Китае, всегда отличались не только красотой, но и живой подвижной жизнью узора, выявленного в их структуре, грацией ритмических сочетаний, осязаемой прелестью обработанной поверхности.

В Древнем Китае накопились богатые и стойкие традиции в разных областях культурной жизни. Поэтому и достижения китайской культуры поражают наше воображение: это шелк, бумага, компас, порох и т.д. Однако Китаю принадлежат не только культурные достижения, без которых немыслим современный мир. Свойственные китайской культуре традиционализм и гилозоизм (видение природы как живого организма, оживотворение природы), соединенные с рационализмом китайского мышления, дали уникальный результат: *удивительное чувство природы, способность видеть в ее отдельных проявлениях целое.* Человек в этой культурной атмосфере стремится не к подчинению природы, а к жизни во всей ее природной полноте и рациональной устроенности.

Особенности и характерные черты духовной культуры Китая

Понять специфику китайской культуры можно лишь обратившись к картине мира, сложившейся в китайской культуре, ее основным категориям, нормам и ценностям.

Одним из главных факторов, объясняющих особенности китайской культуры, является тоново-изолирующий язык, создающий совершенно иное (по сравнению с европейским) семантическое пространство. Значение слова в китайском языке зависит от тона, которым оно произнесено. Поэтому одно слово может означать совершенно разные вещи. Эти слова записываются с помощью иероглифов, которые возникли из пик-

тографического (рисуночного) письма после его упрощения. Каждый иероглиф передает самую общую идею обозначаемого им предмета, явления, понятия. При этом современные иероглифы типологически ничем не отличаются от тех, которые использовались в иньские времена. В основном, все китайские слова состояли из двух иероглифов (некоторые — из трех-четырех). Постепенно шла унификация знаков и к концу I тыс. до н. э. возникает современная письменность. Общее количество иероглифов доходит до 80 тысяч. Столь огромное их число объясняется тем, что на протяжении многих веков существования иероглифической письменности китайские писатели придумывали новые иероглифы, которые сохранялись только в их произведениях. Так что целый ряд знаков, встречающихся в китайских словарях, совершенно не употребляется. Знания трех тысяч иероглифов достаточно, чтобы понимать современную бытовую лексику и общественно-политические тексты. Для чтения классических текстов нужно знать не менее 7 тысяч иероглифов. Поэтому даже высокообразованные китайцы при чтении пользуются словарем.

Китайские иероглифы трудны для написания: каждый из них состоит из нескольких черт (от одной до 52). Чтобы выучить такое огромное количество иероглифов и запомнить порядок их начертания, требуется огромное напряжение памяти.

Именно поэтому Китай всегда по-преимуществу был неграмотной страной. Но отсюда и уважение к письменному слову было очень велико. Считалось, что знание его открывает человеку глаза на мироздание, делает человека мудрым и даже святым. Иероглифы были своего рода сакральными (священными) знаками. Невозможно было представить, чтобы китаец бросил на землю исписанную бумагу или что-то в нее завернул. Ненужные тексты торжественно сжигались под наблюдением священнослужителей.

Использование иероглифов обусловило специфическое для Китая иероглифическое мышление и видение мира, не зависящее от грамотности человека. Многие китайские иероглифы существуют без изменения уже несколько тысяч лет, сохраняя в неприкосновенности обозначаемые ими понятия. Это стало одной из причин стабильности и неизменности китайской культуры. Иероглифическая письменность и мышление составляют основание символизма китайской культуры, поскольку

именно образы-иероглифы стали средством мышления, что сближает китайское мышление с мышлением первобытных людей.

Важной чертой китайской культуры также является *холизм — представление о целостности и гармоничности мира.* При этом мировая целостность намного более важна, чем составляющие ее части. Мир в представлении китайцев — это мир абсолютного тождества противоположностей, где многое и единое не отрицают друг друга, а все различия относительны. В каждом явлении природы — будь то цветок, животное или водопад, просвечивает богатство всего мира.

Основой этой дуалистической картины мира служат сложившиеся в давние времена и зафиксированные в завершенной форме в классической китайской «Книге перемен» представления о двух началах мира — инь и ян. Ян — это светлые, легкие частицы первоначального хаоса, из них образовалось небо. Инь — тяжелые, темные частицы, из них образовалась земля.

Все предметы и явления мира (и даже человек) произошли от взаимосвязи светлого начала ян и темного начала инь. Эта взаимосвязь порождает в природе и в жизни движение и покой, тепло и холод, свет и тьму, добро и зло. Не следует рассуждать о том, что лучше, что хуже, — и то и другое необходимо, одно без другого немыслимо, одно переходит в другое, поэтому может быть и тем и другим — в зависимости от времени и ситуации.

Космические силы графически изображались как две неотделимые половины — белая (ян) и черная (инь), изогнутые таким образом, что одна готова перейти в другую. Белая точка на черной половине и черная точка на белой половине олицетворяют неизбежное взаимопроникновение противоборствующих сил. А вместе обе космические силы образуют дао — всеобщий закон Вселенной.

Союзом светлого, мужского, начала ян и темного, женского, начала инь порождены пять первоэлементов: земля, вода, огонь, дерево, металл, от которых и происходит все во Вселенной.

К более глубокому осмыслению проблем бытия, человека и его места в мире китайская культура пришла в середине I тыс. до н.э. в философских школах конфуцианства и даосизма, сформулировавших и разработавших основные нормы и ценности своей культуры. Приоритетной идеей китайской культуры стало достижение гармонии общества и природы, в основе которой лежала концепция социоэтико-политического порядка,

санкционированного великим Небом. Мир изначально совершен, гармония внутренне присуща ему, поэтому его не нужно переделывать. Напротив, нужно самоустраниться, уподобиться природе, чтобы не мешать осуществлению гармонии. Таким образом, китайская культура не ориентирует на деятельность как начало, а призывает к действию, сообразуемому с космическим ритмом, т.е. к деятельности как производному фактору.

Эти принципы были систематизированы рядом философских учений. Одно из них, самое известное, ***конфуцианство***. Оно возникло на рубеже VI—V вв. до н.э. Основоположником конфуцианства считается Учитель Кун (Кун-Фу-Цзы, в латинской транскрипции — Конфуций, 551—479 гг. до н.э.). За четыре столетия конфуцианство стало настолько влиятельным учением, что во II в. до н.э. оно получило статус официальной идеологии и просуществовало до 1928 г. На протяжении более чем двадцати столетий идеи Конфуция были духовной основой всей общественной жизни, оказав глубочайшее влияние на историю и национальный характер китайцев.

Мировоззренческой основой учения Конфуция о человеке является взгляд на него как на особый продукт природы, не только подчиняющийся ей, но и умеющий ей противостоять. Наблюдая вокруг себя нескончаемую борьбу всех против всех, он видел путь к установлению мира, порядка, социальной гармонии в возрождении вековых традиций, обычаев и ритуалов. С этой целью он обращался к «золотым временам» древности с ее обычаями подчинения детей родителям, младших старшим, подданных государю. Исходя из этого, Конфуций считал, что главная задача воспитания человека заключается в усвоении им строгих норм и правил отношений между равными и неравными, старшими и младшими, высшими и низшими, отцом и детьми.

Выступая с критикой своего века и высоко оценивая века минувшие, Конфуций на основе этого противопоставления составил идеал совершенного человека, или благородного мужа (цзюнь-цзы). Главными его качествами являются гуманность, человечность (жэнь), которая понимается как должное исполнение своих обязанностей на основе порядка, и чувство долга — моральная обязанность, которую гуманный человек в силу своих добродетелей накладывает на себя.

Образ благородного мужа, созданный Конфуцием, сыграл очень важную роль в китайской культуре, став обязательным эталоном для подражания, приблизиться к которому было делом чести и социального престижа. Этот образ включал в себя такие качества, как почтительность, обходительность, правдивость, доброта, преданность, осторожность в разговоре, сдержанность, стремление придерживаться во всем золотой середины. В своих поступках благородный муж руководствовался золотым правилом нравственности («не делать другим того, чего не желаешь себе»).

Приблизиться к желанному идеалу можно было лишь в зрелом возрасте, так как лишь старость освобождала человека от страстей, давала ему мудрость. Это приводит к ориентации китайской культуры на зрелость и старость, а не на молодость. Поэтому идеалом мужской красоты в Китае считается зрелый или даже пожилой мужчина, да еще и с избыточным весом.

Опираясь на культ предков, конфуцианство разработало целую систему правил для всех проявлений человеческой жизни. Оно регламентировало все области быта и культуры, создало бесчисленные церемонии, ритуальные проявления вежливости, а также множество законов в области изучения истории, музыки, поэзии и живописи.

Отталкиваясь от своего социального идеала, Конфуций сформулировал основы социального порядка в Китае. За образец он взял отношения в китайской семье, ее строгую социальную иерархию и беспрекословное подчинение младших старшим. По мнению Конфуция, государство должно стать такой же семьей, где император будет для всех отцом, чиновники — старшими братьями, а простолюдины — детьми и другими младшими членами семьи. Критерием разделения общества на верхи и низы, на старших и младших, должны были служить не знатность и богатство, а знание и добродетель, приближенность к идеалу благородного мужа. Именно эта конфуцианская идея послужила обоснованием формальной открытости чиновничьего сословия, членом которого мог стать любой образованный человек.

Не случайной была и конфуцианская критика современного ему общества, требование возврата к нравам и обычаям древности, вылившиеся в предложенную им реформу «исправления имен». Мы уже упоминали о специфике китайских иероглифов,

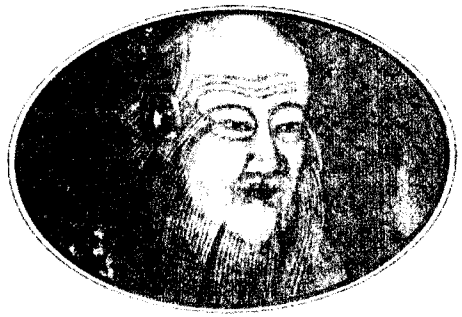
способствующей стабильности китайской культуры. Тем не менее, иероглифы и понятия, ими обозначаемые, остаются все те же, но реальные предметы и явления, им соответствующие, постепенно меняются. Конфуций говорил о необходимости устранения этого несоответствия, для чего нужно было исправить не иероглифы, не придумать новые понятия, но изменить действительность, отказавшись от тех нововведений, которые появились за последние века.

Так выявляется еще одна характерная черта китайской культуры — ее *обращенность в прошлое, ориентация на прожитый опыт, отказ от новаций, не имеющих достаточных оснований.* Поэтому характерным приемом китайской культуры является цитирование — постоянное обращение к классическим образам, который каждый новый автор переживал по-своему. Это привело к тому, что все основные художественные приемы, стили, жанры родились в Китае очень рано и существуют до сих пор.

Ориентация китайской культуры на прошлое также связана со спецификой восприятия пространства и времени китайцами. Пространство этой культуры всегда ориентировано на центр, любое движение понимается как центростремительное, даже такое современное понятие, как «прогресс» — понимается как движение вовнутрь. Поэтому китайская география ставила в центр мира Китай, отсюда же одно из его названий — Срединная империя. Отсюда же китайцы считали себя единственным цивилизованным народом в варварском окружении. При этом они вовсе не стремились познакомить варваров со своей культурой, никогда не занимались ее распространением. Корейцы и японцы, культуры которых считаются дочерними по отношению к китайской, сами приезжали в Китай учиться.

Необходимо отметить, что высокое мнение китайцев о собственной культуре имело под собой достаточные основания. Об этом говорит ее адаптационная мощь — эта культура растворяла в себе любые инокультурные влияния, в ней никогда не было потери культурной преемственности. Обычно опасность Китаю угрожала с севера, от многочисленных кочевых племен. Для защиты от них в IV—III вв. до н. э. и была построена Великая китайская стена — сооружение, протянувшееся на несколько тысяч километров. При этом китайцы не были воинственным народом и не умели противостоять воинственным варварам, покорявшим периодически значительную часть страны. Обычно часть образованных китайцев с захваченного севера бежала на юг, давая тем самым толчок развитию культуры южного Китая, а победители-варвары очень быстро сталкивались с необходимостью управлять огромной страной, что было невозможно без специальных знаний. Поэтому им приходилось обращаться к китайским чиновникам, приглашая их к себе на службу. Дети завоевателей, воспитывавшиеся китайскими учителями, уже не были варварами. Так, примерно за два поколения ситуация менялась, и китайцы одерживали бескровную победу.

Высокое мнение китайской культуры о себе проявлялось и в том, что она не боялась быть небрежной в своих художественных произведениях, мастера оставляли швы и следы от отливки, шлифовки, т.е. показывали следы производства изделий.



Лао-Цзы

Конфуцианцы надеялись исчерпать человеческое сердце и гармонизировать жизнь с помощью ритуализированного этикета. Однако ни общество в целом, ни человек в отдельности, как бы ни были они скованы официальными догмами конфуцианства, не могли всегда руководствоваться только ими. Ведь за пределами конфуцианства оставалось мистическое и иррациональное, всегда притягивавшее человека. Поэтому не случайно несколько позже конфуцианства появилась совершенно иная ветвь китайской культуры, совершенно новое учение о жизни, а также и способ жизни — ***даосизм.*** Основателем этого учения, ставившего своей целью раскрыть перед человеком тайны мироздания, вечные проблемы жизни и смерти, стал Лао-Цзы — полулегендарная личность, старший современник Конфуция. Лао-Цзы считал, что человек открывает истоки своей бесконечности через следование естественности и слияние с бесконечным путем великой жизни природы. Отсюда и название учения — даосизм (дао можно перевести как «путь»).

Дао — глубоко диалектичное понятие. Оно является подлинным началом мира, сущность которого — небытие. Так дао-

сизм приходит к идее мимолетности бытия всех вещей и явлений мира, которые материализуются лишь ненадолго, чтобы затем вновь обрести свой покой в небытии. Отсюда — драматизм человеческого существования, на миг восстающего из тьмы небытия, чтобы устремиться к неизбежному концу.

Поэтому нет смысла дорожить знатностью, богатством, славой. Все это не имеет подлинной ценности перед лицом жизни и смерти. Совершенномудрый человек (идеал даосизма) должен освободиться от сковывающей его привязанности к единичному и обрести ту подлинную гармонию бытия, которая не нуждается в искусственных ритуалах. Эта гармония содержится в дао — пути единой жизни, пронизывающей все сущее, принимающей различные формы и проявляющейся в бесконечной череде преходящих вещей и состояний. Ради слияния с дао мудрец отказывается от всего, что привязывает его к привычным формам, в том числе от собственной индивидуальности.

Как и конфуцианство, даосизм не ограничивается рамками философии и религии, а исповедует особый образ жизни. Он многое позаимствовал у буддизма и йоги, в частности, систему физических и дыхательных упражнений. Конечной целью для приверженцев даосизма является достижение бессмертия.

Способом жизни, методом слияния с великим дао является недеяние (у-вэй). Это отнюдь не пассивная созерцательность, а столь полное слияние с естественным ходом вещей, что отпадает необходимость в специальной нарочитой активности. Совершенномудрый человек не противопоставляет себя ситуации, а спокойно влияет на нее изнутри, через использование естественных возможностей, которые скрыты от непосвященных.

Казалось бы, даосизм и искусство должны быть бесконечно далеки друг от друга, ибо что общего может быть между бесстрастием даосского отшельника или мастера-бойца (а это часто совмещалось в одном человеке) и вдохновением художника, улавливающего тончайшие оттенки чувств? Но бесстрастие даосского мудреца вовсе не равнозначно эмоциональной тупости, а даосский идеал «пустоты сердца» не имеет ничего общего с душевней пустотой. «Пустота сердца» означает, что сердце становится подобным чистому зеркалу, незамутненному страстями и отражающему гармонию дао.

Такое мироощущение легло в основу искусства Древнего Китая и всей Юго-Восточной Азии. Обращаясь к природе, человек хотя бы на время вырывался из тисков ритуализированной социальной и семейной жизни. Искусство выражало это чувство и делало его частью культуры. Именно под влиянием даосизма родился знаменитый стиль «ветра и потока».

Во II—III вв. н. э. в даосизме сформировался религиозный даосизм, также оказавший большое влияние на духовную культуру Китая. В нем тождество с вечным дао все чаще интерпретировали как магическое телесное бессмертие, которого можно достичь с помощью дарующих вечную жизнь эликсиров. Это привело к развитию в Китае мощной алхимической практики. В китайской алхимии в ходе бесчисленных экспериментов совершались и действительно ценные открытия, в том числе был изобретен порох.

Даосизм, подобно конфуцианству, оказал огромное влияние на развитие литературы и искусства, на мировоззрение китайцев. Но в отличие от конфуцианства он обобщил зародившиеся ранее принципы отношения к природе — его властительнице, придав им новый, поэтический смысл. Этот опоэтизированный подход к миру ярко проявился во всех областях дальнейшей художественной жизни Китая.

В это же время в Китай проникает буддизм, который в начале благодаря аскетической практике и отсутствию жертвоприношений выглядел как разновидность даосизма. Но уже в IV веке буддизм завоевывает все большую популярность и начинает оказывать воздействие на традиционную китайскую культуру, что наиболее наглядно проявилось в архитектуре, — храмовые комплексы и изящные пагоды стали символами буддийской веры и воплощением возвышенных духовных начал.

Однако буддизм в Китае не стал прямым заимствованием индийской мысли. Буддизм махаяны был дополнен традиционной китайской мыслью, конфуцианским прагматизмом, что привело к возникновению одного из наиболее глубоких и интересных, интеллектуально насыщенных и пользующихся до сих пор немалой привлекательностью течений мировой религиозной мысли — ***чань-буддизма*** (японский дзэн). Один из его основателей Хуэй-нэн учил, что не следует стремиться к нирване, искать истину или ограничивать себя во имя перспективы стать Буддой или Бодхисатвой. Чань-буддизм утверждает, что истина и Будда всегда с человеком. Они вокруг и во всем — в пении птиц, в шелесте листвы, красоте гор и тиши озер и, наконец, в радости труда. Постижение истины это ничто иное, как озаре-

ние, которое нисходит на человека внезапно, как внутреннее просветление.

На раннем этапе Средневековья представления китайцев об устройстве мира связывались с существованием единого небесного владыки, земля мыслилась обиталищем множества добрых и злых духов, милосердных богов — спасителей. Со временем, когда буддизм утратил свою ведущую роль, слившись с древними культами природы, образ Будды стал отождествляться со всем мирозданием, а главное место в искусстве Китая заняла живопись, позволившая в более наглядной и поэтической форме раскрыть закономерности и красоту природы.

Таким образом, можно предположить, что классическая китайская культура представляла собой сплав конфуцианства, даосизма и буддизма. Эти течения практически не соперничали друг с другом, а сосуществовали в духовной жизни китайцев, занимая свои собственные ниши. А поскольку они являются не только философскими, но и религиозными течениями, то поэтому для китайской культуры характерен религиозный синкретизм и функциональный подход к религии, выбор которой определялся конкретной жизненной ситуацией.

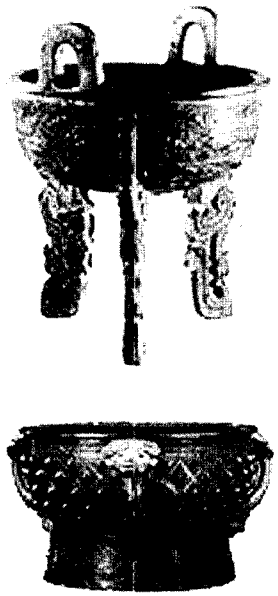
Становление художественной культуры Китая

Нормы и ценности китайской культуры, ее духовные идеалы и традиции весьма своеобразно преломились в китайском искусстве, выразившем их в художественной форме.

Уже упоминалось об иероглифичности китайского мышления — ключевой особенности китайской культуры. Конечно, сложная символичность мышления формировалась постепенно, но следы ее видны и в ранние периоды истории и культуры Китая, в орнаментах блюд, сосудов, чаш, амфор и кувшинов, которые вначале делались из глины, а в период Шан-Инь — из бронзы. Эти изделия становились средствами культурного общения, играли важную роль в погребальных культах и церемониях, а также служили хранилищами знаний. В композиции и ритме их орнамента, характере рисунка содержалась информация. Так, в древности, сосуды украшались изображениями рыб, оленей, ящериц, черепах, птиц. Затем появились луна, звезды,

воды, что было связано с накоплением все большего числа знаний об окружающем мире. Поэтому постепенно геометрические мотивы становятся преобладающими при росписи сосудов, подчиняя себе зооморфные и растительные мотивы. По рисункам на них люди читали, как по книгам.

Еще более отчетливо символическое значение подобных сосудов стало заметно после появления бронзового литья, которое сами китайцы ценят выше всех остальных своих творений в области художественного творчества. Массивные и тяжеловесные бронзовые сосуды, предназначенные для жертвоприношений духам предков и духам природы, украшались геометрическим орнаментом, составлявшим лишь фон, на котором изображались барельефные фигуры быка, барана, змеи, птицы, дракона. Ручки, крышки и углы таких сосудов делались в виде бычьих голов и туловищ драконов, а на самих сосудах изображались колючие зубцы, плавники и чешуя, что приумножало их магический смысл.



Бронзовые сосуды

Древнекитайская бронза была так необычна по своим размерам, узорам и очертаниям, что ее невозможно спутать с изделиями других культур. Геометрический орнамент отличался большой графической точностью, сложностью, разнообразием ритмических сочетаний. Выполненные в бронзе сосуды обычно покрывались целиком легкой линейной гравировкой, фоном для которой служил *меандр* — орнамент из непрерывной кривой или ломаной под прямым углом линии, образующей ряд спиралей, символизирующих гром и облака. На основе этой гравировки наносились новые узоры, сделанные уже техникой высокого, выпуклого рельефа. В итоге узор оказывался настолько многослойным, что поверхность бронзовых изделий словно оживала под беспрерывным движением многообразных изображений.

Важнейшими элементами орнаментов бронзовых изделий стали изображения птиц и драконов, посылающих на землю дожди; цикад, предвещающих урожай; быков и баранов, несущих людям сытость и богатство. Нередко изображенные звери имели собирательный облик, составленный из черт важнейших животных — защитников и охранителей. Иногда сосуды сами принимали форму зверей и птиц, оберегающих человека, — совы, тапира, тигра, но и в этом случае вся их поверхность заполнялась выступами, узорами, не оставляющими пустых мест. Все эти формы и узоры отражали новые представления об упорядоченности мира. Узорчатые ребра сосуда ясно определяли четыре стороны света, в верхней и нижней частях включали в себя изображения важнейших стихий — неба и земли, а также пять первоэлементов мира — воду, землю, дерево, огонь и металл.

Постепенно с развитием письменности и созданием книг классического китайского содержания магическое и ритуальное значение бронзовых сосудов стало падать, за ними сохранялась лишь их утилитарная роль.

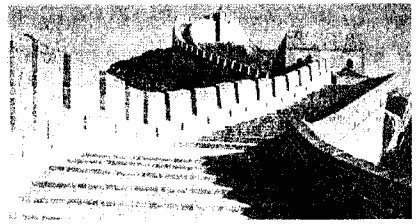
Важнейшим этапом на пути становления китайской художественной культуры стало появление конфуцианства и даосизма, которые придали китайскому мировоззрению целостность и завершенность. Тогда же сформировались и главные направления китайской художественной культуры.

Стали развиваться принципы регулярного градостроительства, в жизнь вошли шелковые ткани и другая продукция из шелка, а также началось производство лаковых изделий, появились первые живописные произведения. Жизнь знати украшалась также множеством изысканных предметов из бронзы — зеркалами, гладко отполированными с лицевой стороны и инкрустированными серебром и золотом с оборотной; роскошными музыкальными инструментами и мебелью с лаковой росписью; предметами из резного дерева и камня.

Своего наивысшего расцвета архитектура и искусство Древнего Китая достигли в III в. до н. э. — III в. н. э. Разрозненные мелкие царства объединились в могущественную державу. После многолетних войн наступил период передышки, и была создана единая обширная империя. Этому времени объединения страны соответствует и создание наиболее грандиозных монументальных памятников древнего китайского зодчества. Самое крупное сооружение Китая конца IV—III вв. до н. э. — Великая китайская стена — олицетворяла собой мощь централизованной державы. Достигающая в высоту 10 м и в ширину 5—8 м, она служила одновременно и суровой глинобитной крепостью со множеством сигнальных башен, защищающей от набегов кочевых племен, и дорогой, протянувшейся по уступам труднопроходимых горных хребтов. На раннем этапе строительства протяженность Великой китайской стены достигала 750 км, а позднее превысила 3000 километров.

Города в этот период строились как крепости, обнесенные стенами и обведенные рвами с несколькими воротами и дозорными башнями. Они имели прямоугольную планировку, прямые магистрали, на которых размещались дворцовые комплексы. Летописи сообщают, что самыми известными дворцовыми комплексами того времени были дворец Эфангун в Сяньяне (длиной более 10 км вдоль реки Вэйхэ) и дворец Вэйангун в Чаньане (длиной по периметру 11 км), состоявший из 43 зданий.

Особым явлением в древнекитайской архитектуре были подземные каменные дворцы знати — их погребальные склепы. Поскольку ритуал погребения стал одним из важнейших обрядов, покойник и после смерти окружался той же роскошью, теми же почестями и теми же оберегающими его предметами, что и при жизни. Усыпальницы составляли целые комплексы подземных комнат, ориентированных на стороны света, и учитывающих благоприятное расположение ветров и небесных светил. К подземным сооружениям вела наземная «аллея духов» — охранителей могилы, обрамленная с двух сторон статуями крылатых львов и каменными пилонами, обозначающими вход в склеп. Зачастую в комплекс входили и небольшие наземные святилища — цытаны. Внутрь погребения вели каменные двери, на которых изображались четыре сторожа сторон света: тигр — запада, феникс — юга, дракон — востока, черепаха — севера.



Великая китайская стена

Древняя эпоха для развития художественной культуры Китая и всей Восточной Азии имела такое же значение, что и греко-римский мир для Европы. В древнекитайскую эпоху были заложены основы культурных традиций, которые отчетливо

прослеживаются на протяжении многовековой истории Китая вплоть до Нового и новейшего времени.

Расцвет китайской художественной культуры

Периодом высшего расцвета китайской художественной культуры стало Средневековье, выросшее на основе древних традиций китайского искусства. Именно в это время китайские художники сумели создать неповторимые по мастерству и поэтичности художественные произведения, отмеченные тонким вкусом и изяществом. Художественная культура Китая приобрела в это время яркую самобытность и присущие только ей характерные особенности, которые отличают ее от всех других культур.

Своеобразием китайского искусства является то, что в нем живопись, поэзия и каллиграфия не знают тех границ, которые обычно разделяют эти виды искусства. Это позволяет говорить о своеобразном *синкретизме китайского искусства*. Три вида искусства вдохновляются и определяются природой иероглифического выражения и с помощью одного и того же инструмента — кисти — отражают глубину бытия. Как в живописи, так и в поэзии, каждый штрих, изображающий ветку дерева или что-то иное, всегда должен быть живой формой. Именно это стремление к выявлению сути присуще каллиграфии, поэзии, живописи. В этом сказывается стремление китайцев к гармонии и единству мира и в то же время проявляется практичность китайского искусства, которое одновременно достоверно и глубоко символично.



Керамическая фигура из гробницы Цинь Шихуанди

Склонность к символизации — одна из типичнейших черт китайского искусства, вызванная желанием собрать и обобщить в символической форме человеческий опыт в постижении внутренней сути вещей. Принципы символического построения произведения лежат в

основе китайской живописи и поэзии, воссоздающих в образной форме миниатюрные модели мира. Каждый элемент древнекитайской живописи символичен: сосна — символ долголетия, бамбук — стойкости, мужества, аист — одиночества и святости. Восприятие такого произведения требует особого умения обнаруживать контексты, объединяя символические образы в единую эстетическую картину.

Но при всем своем символизме китайское искусство очень достоверно, ибо отражает мир, не как видится художнику, а как он есть. В знаменитой гробнице императора Цинь Шихуанди (III в. до н. э.) в 1974 г. примерно на расстоянии километра от основного комплекса были обнаружены глиняные статуи (в натуральную величину) шести тысяч воинов с оружием и боевыми доспехами, а некоторые из них — на колесницах и лошадях (так называемое терракотовое войско). Отлично сохранившиеся фигуры воинов имеют правильные очертания и пропорции, при этом каждая статуя обладает индивидуальными чертами лица. Оружие, доспехи и обувь также были выполнены с большой тщательностью. Построенное в боевом порядке глиняное войско охраняло покой своего правителя.

Китайское искусство очень практично. Так, китайцу не придет в голову использовать колонну как декоративный элемент, она непременно будет частью несущей конструкции здания. Так же обстоит дело и с живописными произведениями, которые либо являются частью домашней утвари (например, экраны, разделяющие помещения по типу ширмы), либо несут в себе глубокий философский смысл и поэтому полностью лишены декоративного начала, не могут восприниматься с позиций любования, а требуют внимательного вглядывания и погружения в суть изображенного, являясь искусством для образованных людей.

Особое значение в Китае имела ***каллиграфия***, которую часто ставили даже выше живописи. Человек, мастерски владевший кистью, вызывал всеобщее восхищение. Знаменитые каллиграфы, как правило, были одновременно поэтами и живописцами. Их рукописи ценились наравне с самыми лучшими картинами, изучались, копировались.

Вообще, иероглиф с его графической выразительностью, но и предельной абстракцией предстает как идеальная структурная модель художественного произведения, как душа культуры в

целом. Иероглифические формы угадываются и в архитектуре, и в изделиях прикладного искусства, и даже в самой природе — в сплетении стеблей травы или ветвей деревьев. Иероглиф дает пространственные эффекты за счет линейной абстракции. Его можно представить как многомерные пространства, скрученные в одном знаке. Но самое главное в иероглифе — это отражение духа человека, изобразившего этот знак. Очень важным понятием китайской культуры является *ци* — интегральная функция всего человеческого организма, его энергии, тонуса жизненности. Ци проявляется в своеобразии каллиграфического рисунка иероглифа, в его нервности или благостности, что позволяет определить душевное состояние автора, структуру его личности. Поэтому, занимаясь каллиграфией, каждый китаец заново открывал внутреннюю гармонию своего Я, вступал в общение со Вселенной. Таким образом, добиться успеха в каллиграфии можно было только став зрелым человеком, накопив определенный духовный опыт, что становится возможным только после сорока лет.



Ми Фэй (1052—1108), отрывок из стихотворения, написанного тушью по шелку

В китайской эстетической теории выделяются четыре свойства каллиграфических линий: кость, мясо, мускулы и кровь (структура иероглифа, его внутренняя композиция, наполненность туши, толщина линии). Красота иероглифа — в выразительности пластических элементов, в нахождении равновесия, в динамичности, в отсутствии застывшей симметрии. Именно каллиграфия создала шкалу оценок для произведений живописи.

Благоговейно относясь к написанному слову, китайцы высоко ценят не только почерк. Крайне важными также являются цвет и качество бумаги, туши и кисти, о свойствах и способностях которых написаны десятки трактатов. В китайском языке существовало даже выражение «четыре драгоценности»: библиотека, тушь, бумага и кисточка с тушечницей.

Мир природы, рано ставший предметам философских размышлений в Китае, определил направление художественных поисков Средневековья. Тонкое понимание природы помогло зодчим продумать принципы размещения зданий в самых живописных местах, а художникам выработать приемы живописи, обобщающие ее законы. В процессе долгих поисков была найдена своеобразная форма картин — *свитки*. Этот вид живописи получил свое развитие в IV—VI вв. Работы выполнялись на шелке или бумаге в виде свитков вертикальной или горизонтальной формы (настенные и ручные). Настенные свитки обязательно обрамляли тканями нескольких цветов. Ручные свитки были предназначены для того, чтобы смотреть их на столе. Размеры такого свитка составляли в высоту 20—25 см, а в длину достигали 10—15 м. Их смотрели постепенно разворачивая, как любой рукописный текст — сверху вниз и справа налево. Созерцание свитка было целым ритуалом. Поскольку их нельзя держать все время натянутыми (они от этого портятся), свитки не были постоянным украшением помещений. Они хранились в свернутом виде в драгоценных шкатулках и вынимались только в торжественных случаях несколько раз в год. Горизонтальные свитки нужно было рассматривать в руках подобно ленте, чтобы вникнуть в их содержание. Подобные свитки-повести содержали различные каллиграфические текстовые вставки, дополнявшие и раскрывавшие смысл живописи.

Обычно в китайской живописи использовались прозрачные и плотные краски минерального или растительного происхождения, напоминавшие акварель или гуашь. Но уже в VIII веке китайские художники стали применять богатую оттенками черную тушь. Китайские художники почти не пользовались светотенью, но выразительность линий контура и рисунка помогала им создавать в картине известную объемность. Впечатления глубины и дали в картине художники добивались посредством передачи воздушной среды, или дымки тумана, а также членением композиции на ряд планов.

Тогда же сложились и разные манеры письма: одна — тщательная, фиксирующая все детали и показывающая зрительно все мельчайшие подробности картины, другая — свободная, позволяющая зрителю по воле своей фантазии додумать то, что скрыл от него художник.

Наиболее полно и ярко художественная культура Китая проявила себя во время существования двух крупных государств Тан (VII—X вв.) и Сун (X—XIII вв.), культурные достижения которых оказались наиболее значимыми. Художественная жизнь Китая в эти три столетия пережила высокий взлет. Подъем испытывали разнообразные области творчества — архитектура и живопись, скульптура и прикладное искусство, поэзия и проза.

Однако из всех видов художественного творчества самым важным китайцы считали ***живопись***. Поэтому именно живопись прославила искусство той поры и донесла до нас поэтический образ красоты природы, который высоко ценился многими поколениями китайцев. Живопись периодов Тан и Сун охватила многие явления жизни и как никогда приблизилась к поэзии. И хотя выразительные средства этих искусств были различными, язык поэтов и художников стал почти единым. Картины не мыслились без стихотворной строфы на полотне или свитке, а через стихи рождались зримые, живописные образы.

Живописное искусство той эпохи проявило себя в различных формах — в настенной живописи дворцов и храмов, в миниатюрной живописи на веерах и т.д., но главным его видом оставалась все же свитковая живопись. Многометровые горизонтальные свитки служили своеобразной живописной книгой, куда художник мог вместить огромный объем информации. Этому помогала и неограниченность композиции картины, не имеющей начала и конца. Форма вытянутого вверх свитка была наиболее удобной для пейзажа. Она создавала ощущение необъятного пространства и имела возможность показать не какую-то часть природы, а все ее единство. При работе над такими свитками от художника требовалось особое умение передавать детали, просторы воды, громады гор. На различных исторических этапах излюбленной была то одна, то другая формы картины. В период Тан предпочтение отдавалось горизонтальным свиткам, в период Сун — вертикальным.

В период Тан также произошло разделение живописи на жанры. Так, появляются портрет и бытовые сцены, изображения цветов и птиц, а также пейзаж.

Главной темой китайской живописи и, особенно, пейзажа, становится *изображение природы как величественного образа Все-*

ленной. В этом видно влияние даосизма на изобразительное искусство. Очень часто пейзажи дополнялись стихотворными строками. Именно так поступал знаменитый поэт, музыкант и художник *Ван Вэй* (699—759), огромной заслугой которого стало то, что он впервые сумел найти адекватную зримую форму эмоциям, воплощенным в его стихах. Поэтому пейзаж — это не только изображение реальных картин природы, но и отражение состояния души человека. Китайские пейзажные картины никогда не писались прямо с натуры. Они создавались по памяти и вбирали в себя самые характерные черты природы, самые верные ее приметы. Отсюда и название, данное пейзажу в Средние века — «горы-воды». Гора еще в древности олицетворяла светлые, активные, мужественные силы природы — «ян», а вода связывалась с темным, мягким и пассивным женским началом — «инь». Так, в самом названии пейзажа воплотились важнейшие понятия древней натурфилософии.

В пейзаже получает возможность отображения главная эстетическая позиция — единство и взаимопроникновение естественного и искусственного, рукотворного и нерукотворного, достоверного и условного. Большинство пейзажистов Китая прекрасно осознает, что искусство пейзажа — это высокая миссия создания микромира, адекватного всему мирозданию. Объекты, принадлежащие земле и небу: дерево, камень, вода (а также их инварианты — облако, туман, дымка), выступают как архетипы культуры. Но они же — и ипостаси абсолютного дао.

Очень популярен в Китае жанр «цветы и птицы», «травы и насекомые», зародившийся в IX в. В нем соединены воедино эстетика и символ. Так, например, разные сорта пиона и виды птиц (феникс и зимородок) символизируют богатство и благородство, а сосна, бамбук, хризантемы, гуси воплощают уединение и праздность. Чтобы овладеть этим жанром, надо не только изучать живописную манеру предшественников-классиков, но и научиться различать в природе удивительное, прекрасное, загадочное. Из «благородных цветов» излюбленными объектами изображения были пион, лотос, мэйхуа (цветок дикой сливы). Из обычных цветов — вьюнок, бегония, петушиный гребень. В свитках этого времени летают бабочки и пчелы, богомолы и стрекозы, цикады и мухи. Здесь можно также встретить представителей водной фауны: рыбешек, головастиков, лягушек, крабов и креветок. Разнообразен мир птиц, отраженный в этой

живописи: гуси, уточки-мандаринки, райские птицы, орлы, сороки, воробьи.

Полнокровность и жизнеутверждающий взгляд на мир, умение выбрать главное, ощущение эстетической неисчерпаемости любого явления бытия и вечная неудовлетворенность художника в попытке познать его отличают этот стиль.

Как и в пейзаже, в живописи «цветов и птиц» отражаются основные космологические принципы даосизма. Единое — мир — реализуется через единственное — дерево, цветок. Сквозь причудливое переплетение прожилок лепестка цветка просвечивают грандиозные контуры мироздания. Цветы олицетворяют солнечное «ян» — начало; дерево, ствол и ветви полны соками земли, выражают ее таинственную силу «инь». Цветоножка символизирует абсолютное начало мира. Чашечка, поддерживающая цветок, воплощает три силы — небо, землю и человека. Сам цветок является олицетворением пяти первоэлементов и поэтому изображается с пятью лепестками.

Цветы такие же живые и любимые, как и люди. У них своя иерархия, они подчиняются и гармонично сочетаются. Человек должен отойти в сторону, чтобы не мешать цветку выявить себя. Человек скорее слуга цветка, чем его господин. К любимому цветку могли относиться как к любимой женщине. Древние поэты вели беседы с цветами, доверяя им свои тайные мысли, как близким, все понимающим друзьям.

Китайская культура очень высоко ценила живопись с каллиграфией, но и очень строго подходила к ним, оценивая результаты. В китайской эстетике живопись измеряется двумя параметрами: философией и каллиграфией. Это значит, что лицо художника выражают дух и линия. Основным пороком живописи считалась вульгарность, в которой выделялось несколько уровней: вульгарный ритм, вульгарная кисть, вульгарный замысел, вульгарный художник. Бегство от вульгарности — основа творческой жизни Китая.

Поэтому живопись в Китае никогда не была искусством для искусства, она всегда содержала в себе *задачу нравственного совершенствования личности*, требовала не только ассоциативного мышления, но и непосредственного восхищения природой и работой мастера.

В эпоху единства страны и общего подъема китайской культуры большого совершенства достигли все виды живописи.

Сюжетами ее в равной мере стали образы буддийских божеств, сцены из жизни знати и изображения иноземных посланников, несущих дань ко двору. Храмовые настенные росписи отличались такой же повествовательностью, таким же пристальным вниманием к жизни, как и картины на шелке. Многие художники того времени писали картины и на бытовые темы. В своих длинных свитках-повестях они изображали с большим вкусом и многими подробностями сцены многолюдной городской жизни. Как правило, такие картины отличались большой занимательностью, но и строились как целостные композиции. Высокого расцвета достигли и другие жанры — портрет, изображения животных. Однако именно пейзажная живопись определила лицо китайской художественной культуры того времени.

В эпоху раннего Средневековья вместе с буддизмом в Китай пришли новые образцы монументального зодчества, скульптуры и храмовых росписей. По примеру соседних стран началось сооружение огромных пещерных монастырей, а также строительство пагод в честь буддийских святых. Ранние китайские пагоды (храмы в виде многоярусной башни) округлостью линий силуэта напоминали индийские башнеобразные сооружения.

Возводившиеся на протяжении веков храмы в скалах длиной в несколько километров сохранили многочисленные памятники скульптуры и живописи Средневековья и отразили его историю. Эти буддийские храмы-гиганты строились в разное время и в разных местах и вместили в себя несметное количество рельефов, статуй, росписей. В оформлении этих храмов выразились вкусы и опыт многих народов Азии. Но при всей пестроте манер в памятниках раннего Средневековья нашли отражение и общие художественные образы, привнесенные буддизмом — это стремление изобразить богов-спасителей милосердными, сострадательными, готовыми к духовному подвигу. Отсюда родились и характерные для раннего средневекового китайского искусства черты: удлиненные пропорции плоских фигур, одухотворенность и мистическая самопогруженность.

Требование отражения единства и гармонии мира, взаимопроникновение искусственного и естественного ярко проявились и в ***китайской архитектуре***. В ней отчетливо обнаруживается соединение архитектурных форм с природой — любое сооружение становится лишь частью архитектурного ансамбля, в котором природа активно используется как компонент художе-

ственного образа; террасы, галереи и мосты связывали здания в единый ансамбль с парками. Многоярусные крыши с огромными выносными кровлями, плавно изогнутыми кверху углами не только защищали здания от непогоды, но и придавали им своеобразные очертания, гармонирующие с очертаниями окружающих холмов и деревьев. Архитекторы, скульпторы и художники основные усилия направляли на создание идеального сочетания прелести природы с красотой искусственных сооружений. Так возникают комплексы ландшафтных садов, воплощавших в себе все наиболее типическое и ценное, что можно было увидеть в самой живой природе. Эти сады породили новую, довольно продолжительную традицию не только в китайском, но и в японском искусстве. Они, по существу, явились синтезирующим видом искусства, где проявлялись одновременно и замысел зодчего, и рука скульптора, и художественный вкус живописца, компонующих по своей воле строения, пластику, элементы природного ландшафта и т.п.

Если живопись в Китае — это целостный вид искусства, в котором стихи и каллиграфия составляют неотъемлемую часть произведения живописи, воссоздавая гармонию и таинства мироздания во всех его проявлениях, то ***поэзия*** считается квинтэссенцией искусства. Она преобразует начертанные знаки, почитаемые почти как святыня, в звук, и ее высшее предназначение — соединение человеческого гения с первоисточниками жизненных сил мира. Проникнутая идеями конфуцианства и даосизма, китайская поэзия объединяет разум и отрешенность, она стремится проникнуть в реальность и передать со всей остротой дух жизни, «неосязаемый трепет звуков», чему способствует музыкальность, присущая многотональному китайскому языку. Не случайно, что древнекитайская поэзия неотделима от музыки.

Наиболее древние образцы китайской поэзии дошли до нас в «Ши-цзин» (*Книге песен*). Они относятся к XI—VI вв. до н.э. В них был закреплен исторический, нравственный, эстетический, религиозный и художественный опыт китайской культуры, приобретенный за предшествующие тысячелетия ее развития. Устное предание отбирало и передавало из поколения в поколение определенный свод произведений, составивший основу древнекитайского образования. Эта книга, наряду с другими, в совокупности составившими «*Пятикнижие*» и «*Четырехкнижие*», стала канонической и была обязательной для изу-

чения вплоть до начала XX века. Они собрали в себе классическую конфуцианскую мудрость и оказали громадное влияние на китайскую культуру.

Кроме «Ши-цзин» в «Пятикнижие» также входят: «Ли-цзи» («*Книга ритуала*»), составившая основу китайских церемоний; «Шу-цзин» («*Книга истории*»), в которой ритмической прозой излагается история Китая от легендарного правителя Яо до первых правителей эпохи Чжоу, а также приводятся беседы мудрецов о сущности государственного управления; «И-цзин» («*Книга перемен*»), которая содержит знаменитые гадательные триграммы, необходимые оракулам и предсказателям судьбы человека; «Чунь-цю» («*Книга весны и осени*»), содержащая летопись событий на родине Конфуция с VIII по V. вв. до н. э.

«Четырехкнижие» содержит канонические книги «Лунь-юи» («*Рассуждения и беседы*»), в которой изложены взгляды Конфуция по вопросам этики, морали и управления государством; «Да-сюэ» («Великое учение»), в ней сформулированы идеи Конфуция о самоусовершенствовании человека, необходимом для правильных взаимоотношений в государстве и семье; «Чжун-юн» («Соблюдение середины») излагает учение Конфуция о золотой середине; «Мэн-цзы» (название дано по имени философа, последователя Конфуция, жившего в IV—III вв. до н. э.), развивает идеи конфуцианства и приводит их в систему, которая и стала официальной идеологией Китая.

Несмотря на то, что эти книги были трудны для понимания и усвоения, изложенные в них нормы поведения, принципы этики, морали, нравственности широко распространились в народе. Ведь взгляды конфуцианцев возникли не на голом месте: народные верования, обычаи и традиции существовали задолго до Конфуция. Конфуций и его последователи привели в систему и зафиксировали эти нормы в канонах, сделав их достоянием последующих поколений через литературу, театр, искусство, народные былины. Только усвоив эти книги, китаец мог ознакомиться с другими произведениями литературы, базирующимися на конфуцианских, а также даосских и буддистских идеях.

Индивидуальная поэзия, описывающая мир человеческих чувств, появляется в IV—III вв. до н. э. Постепенно складываются основные литературные жанры: *цы* — стихи песенного типа, которые первоначально создавались как тексты песен на

определенную мелодию; *фу* — стихотворения в прозе разных размеров, с рифмой и без нее; *сун* — ода лапидарного типа с кратким выразительным слогом; *сюй* — предисловие к стихам и одам; *цзацзуань* — вид художественной литературы, метко, образно и остроумно повествующий о различных жизненных ситуациях, о поступках человека, его привычках, слабостях, достоинствах и недостатках, пороках и т.п.

Золотым веком китайской поэзии стал танский период (VII—X вв.), в который творили такие замечательные поэты, как Ван Вэй, уже упоминавшийся ранее как знаменитый художник-пейзажист и в стихах продолжавший описывать красоту и совершенство природы. В его лирике человек составляет единое целое с природой, отражает все многообразие мира и настроений человека.

Одной из наиболее стойких литературных китайских традиций была афористическая словесность (афоризмы — изречения, выражающие с предельной лаконичностью, в отточенной форме какую-либо оригинальную мысль), заявившая о нереализованном совершенстве и ограниченности совершенного. Ее корни уходят к изречениям Конфуция. Афористика есть язык сердца. Это тем более примечательно, так как в китайском философском лексиконе слово «сердце» означало также и сознание, и разум. Китайцы не хотели отделять размышление от переживания и не считали интеллект вершиной человеческого в человеке. Экспрессивная сила афористического высказывания вытекает из напряжения между сказанным и подразумеваемым, означенным и необозначенным. Таким образом, афоризм, называя одно, говорит о другом и, указывая на частности, высвечивает целое.

Монгольское нашествие в конце XIII века принесло китайской художественной культуре огромные бедствия и разрушения. Сгорели многие прекрасные дворцы и храмы, были разграблены и уничтожены разные художественные ценности. Художники разбрелись по стране, нашли прибежище в южных провинциях. Воспринимая достижения великих мастеров прошлого, они культивировали старину, но при этом в свои произведения вносили новые чувства и переживания. Многие картины того времени приобрели иносказательный смысл. Через привычные образы природы художники говорили о проблемах и событиях своего времени. Особое значение приобрели каллиграфические надписи, таящие в себе намек, скрытый подтекст. Эти надписи, украшавшие свитки, зачастую были символами, понятными только посвященным. Сами изображения были тоже символичны. Чаще всего изображался бамбук, гнущийся под напором ветра. Он олицетворял стойкого духом, благородного человека, способного выдержать натиск судьбы.

После изгнания монголов в XV—XVI вв. Китай вновь переживает пору экономического и духовного расцвета. Но этот период оказался кратковременным, так как уже к XVII веку страна приходит в упадок, а в 1644 году страну захватили маньчжуры, правившие Китаем до 1911 года. В связи с этими историческими событиями развитие художественной культуры в позднее Средневековье носило сложный и противоречивый характер.

Особенно остро противоречие времени проявилось в живописи. Официальные круги ориентировали художников на подражание прошлому. Вновь открывшаяся Академия живописи пыталась насильственно возродить блеск искусства периодов Тан и Сун. Ни одна эпоха не оберегала с такой ревнивой тщательностью традиции прежних веков. Художники были скованы предписаниями тем, методов, сюжетов. Непокорные подвергались наказаниям. Однако новые веяния все же пробивали себе дорогу. На юге страны, где мастера испытывали меньше давления официальной власти, складывались различные художественные школы. В творчестве большинства из них ощущается стремление нарушить созерцательную гармонию традиционной живописи. В произведениях художников тех школ линии кажутся нарочито грубыми и резкими. Однако за этой небрежностью чувствуется умение уловить характерные и тонкие черты природы.

Важную роль в XVI—XVIII вв. начали играть бытовая живопись, книжная гравюра, непосредственно связанные с расцветом новых литературных жанров — романа и драмы. В них отразился возросший интерес к частной жизни человека, к его интимным переживаниям. Особое внимание при этом уделялось гармонии поз и жестов, так как именно через них передавались оттенки разнообразных настроений.

К внутреннему миру человека художники позднего Средневековья ближе подошли и в портретной живописи. Среди разнообразных портретов XVI—XVIII вв. значительное место заняли посмертные портреты знати, созданные в соответствии с

обычаями почитания предков. Характер средневековых китайских портретов был определен физиогномикой — учением о связях черт лица с судьбой человека, зависящей, в свою очередь, от расположения планет, под которыми он родился. На основе этого учения была разработана целая система правил изображения каждой части лица и ее соотношения с другими. В торжественности и неподвижности культового погребального портрета отражалась вся средневековая система конфуцианского воспитания: фигуры портретируемых полны достоинства, замкнутые лица лишены печати житейской суетности, неподвижный и суровый взгляд устремлен вдаль.

На протяжении всей эпохи Средневековья в китайской художественной культуре получили развитие различные виды и технические приемы художественных ремесел. Мировую славу китайской художественной культуре принесли изделия из фарфора, резного камня, лака, дерева и кости. ***Прикладное искусство*** в Китае было связано со всеми сферами жизни — с религиозными обрядами и торжествами, со сложным церемониалом придворной жизни и с нуждами простых людей. Оно было необходимо для украшения дворцов, парков, создания архитектурных ансамблей. Мастера Китая научились выявлять и обыгрывать природные качества самого материала, использовать в художественных целях его вязкость и твердость, гладкость или шероховатость поверхности, расположение пятен и игру цветов.

Из всех предметов художественных ремесел более всего ценились изделия из фарфора, родиной которого стал Китай.

Особого расцвета искусство фарфора достигло в XV—XVIII вв., когда вместе с ростом городов резко возросли потребности городского населения в предметах прикладного искусства. Тогда производство фарфора достигло невиданных ранее размеров. Мастера позднего Средневековья научились изготовлять многоцветный фарфор. Белоснежная поверхность изделий использовалась как живописный фон, на котором располагались растительные узоры, пейзажи, жанровые композиции. На смену изысканной простоте пришли яркость и декоративная нарядность. Ремесленники изобрели и новые красители. Важным открытием стало появление сине-белого фарфора, расписанного под глазурью кобальтом, богатых оттенками цветных свинцовых глазурей, трехцветных и шестицветных. С середины XV века роспись кобальтом стала сочетаться с яркими надглазурными красками — зеленой, желтой, красной, что дало название особой росписи — «доу-цай» («борьба цветов»).

Удивительная глубина, тонкость и изящество китайской культуры, основные черты которой сохранились без особых изменений до наших дней, определили ее ведущую роль в азиатско-тихоокеанском регионе. Вьетнамская, корейская, японская культуры были ее прилежными последователями. Новое время познакомило с китайской культурой Европу, высоко оценившую как философские идеи, так и художественную культуру Китая.

План семинарского занятия

1. Периодизация и общая характеристика китайской культуры.
2. Духовная культура Китая. Нормы и ценности китайской культуры и их влияние на художественную культуру страны.
3. Становление художественной культуры Китая.
4. Единство каллиграфии, поэзии и живописи в художественной культуре Китая периода расцвета.

Темы докладов и рефератов

1. Китайская архитектура и скульптура.
2. Китайский театр.
3. Китай и Европа: культурные контакты.

Литература

1. *Бежин Л.Е.* Под знаком «ветра и потока». — М., 1982.
2. *Введение* в культурологию. — М., 1995.
3. *Гоголев К.Н.* Мировая художественная культура. Индия, Китай, Япония. — М., 1997.
4. *Дмитриева Н.А., Виноградова Н.А.* Искусство древнего мира. — М.,1986.
5. *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. — М., 1975.
6. *Искусство* стран Востока. — М., 1986.
7. *Культурология.* — М., Знание, 1996.
8. *Культурология* /Под ред. А.А. Радугина — М., 1998.
9. *Поликарпов В.С.* Лекции по культурологии. — М., 1997.
10. *Роули Дж.* Принципы китайской живописи. — М., 1989.
11. *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература — каллиграфия — живопись. — М., 1985.



Парфенон. Афинский Акрополь

6 Художественная культура Древней Греции

(II тыс. до н.э. — I в. до н.э.)

Ничего сверх меры.
Надпись на фронтоне храма Аполлона в Дельфах

Каждый период в истории культуры по-своему ценен и неповторим. Признавая этот факт, исследователи, тем не менее, особую роль отводят древнегреческой культуре. Художественные произведения, созданные древними греками в живописи, скульптуре, архитектуре, легли в основу чувства прекрасного эпохи Нового времени и по сей день считаются непревзойденными. К античной Греции восходят современные литературные жанры и философские системы, каноны архитектуры и скульптуры, основы астрономии, математики, естествознания. Но самым главным достижением древнегреческой культуры является открытие человека, прекрасного и совершенного творения природы как меры всех вещей. Влияние древнегреческой культуры на европейскую историю и культуру было настолько велико, что дало возможность историкам Нового времени говорить о «греческом чуде», «детстве человечества» и т.д.

В начале I тыс. до н.э. древневосточные цивилизации вступили в эпоху упадка и уступили свое место новому культурному очагу, возникшему в Средиземноморском регионе. Начиная с VIII в. до н.э. центром развития культуры этого региона становится Греция. Культурному возвышению Греции, как считают исследователи, способствовали особые этнические и географические условия. Греция представляла собой ряд относительно изолированных невысокими горными хребтами районов. Небольшие долины, невысокие округлые горы, оливковые и лимонные рощи у их оснований, изрезанная бухтами прибрежная полоса и огромное количество островов способствовали сближению человека с природой, не подавляя при этом воображения греков. Многие заливы и бухты имели удобные гавани, что способствовало развитию мореходства, обеспечивало интенсивный информационный обмен, взаимообогащение культур. Влияние благодатной природы сказалось во всех областях культуры: в науке, архитектуре, пластике, философии, в самом мироощущении греков.

Греки называли вселенную космосом и считали его разумным, одухотворенным, целесообразным целым, которое противостоит хаосу. Реальной основой космической разумности, истоком незыблемого миропорядка, гармонического единства мира, наивысшей красоты было, по убеждению греков, небо с торжественным движением светил, вечной размеренностью и последовательностью изменений в природе. При таком отношении к окружающему миру древнегреческая культура обрела надежную точку опоры в нем, увидела присутствие абсолютной гармонии, на познание и выражение которой направляла свою могучую творческую энергию. Уже в самом общем подходе к миру, природе, космосу греки применяли эстетические категории, пронизывающие всю древнегреческую культуру и получившие особое развитие в искусстве — красота, мера, гармония.

Древнегреческая художественная культура формировалась на основе трех основных источников.

1. Древнее крито-микенское искусство жителей островов Эгейского моря, которое наиболее ярко проявилось в богатой архитектуре дворцов Крита, Микен и Тиринфа, их красочной настенной живописи, керамике и золотых изделиях.

2. Влияние искусства Древнего Египта, композиционные и архитектурные приемы которого проникли через Финикию и средиземноморское побережье Малой Азии.

3. Искусство племени дорийцев, пришедших с севера и принесших с собой геометрический стиль в изобразительном искусстве.

В своем развитии художественная культура Греции (как и культура в целом) пережила несколько этапов. Ко II тыс. до н.э. относится *древняя минойская*, или *кносская*, культура, названная так по имени легендарного царя Миноса и его знаменитого дворца в Кноссе на Крите. Минойская цивилизация процветала до середины XV в. до н.э., когда она оказалась неожиданно уничтоженной извержением вулкана, а Крит был захвачен ахейскими племенами. Развитие ахейского общества в XVI—XIII вв. до н.э. проходило под влиянием минойской цивилизации, но по названию крупнейшего города того времени — Микены — эту древнейшую культуру континентальной Греции называют микенской. Завершающим событием в существовании *крито-микенской цивилизации* стала Троянская война, которая облегчила проникновение на Балканский полуостров дорийских племен.



Гомер

Дорийское завоевание Греции привело к гибели эгейской культуры и общему хозяйственному упадку. Поэтому период XI—IX вв. до н.э. в истории культуры Древней Греции считается «темными веками», однако его еще называют *гомеровским* по имени гениального древнегреческого поэта и сказителя *Гомера*, создавшего эпические поэмы «*Илиада*» и «*Одиссея*». Хотя Гомер жил позже описанных в поэмах событий (примерно в IX в. до н.э.), в них он отразил многие явления культурной жизни своих предшественников.

На время с середины VIII до конца VI вв. до н.э. приходится *архаический период*, культурными особенностями которого было возникновение в географически обособленных районах

Греции самостоятельных городов-полисов. В этот же период рост численности населения и недостаток пахотных земель заставил большинство полисов развивать торговлю и начать широкую территориальную экспансию, получившую название «великая колонизация», сопровождавшуюся бурным развитием художественной культуры.

Своего наивысшего расцвета культура Древней Греции достигла в *классическую эпоху*, длившуюся в течение V—IV вв. до н.э. После победного окончания греко-персидских войн Афины становятся политическим и культурным центром Греции. Эта эпоха делится на периоды ранней классики (первая половина V в. до н.э.), высокой классики (середина V в. до н.э.) и поздней классики (конец V—IV вв. до н.э.).

Завоевание Александром Македонским могущественной персидской державы положило начало *эпохе эллинизма*, охватившей период III—I вв. до н.э. Этот этап представлял собой сложное переплетение и взаимопроникновение культурных достижений греческой и восточной цивилизаций. Поэтому он характеризуется исключительно интенсивным развитием всех художественных форм, связанных как с греческими, так и с «варварскими» ценностями культуры.

Крито-микенская культура

Древнейшая цивилизация на территории Греции получила у исследователей античности название *крито-микенской*, поскольку ее центрами были последовательно остров Крит и город Микены на территории материковой Греции. Пережив периоды подъема и упадка, она просуществовала примерно с 2000 до 1200 г. до н.э.

На рубеже III и II тыс. до н.э. вся жизнь на Крите сосредоточивалась вокруг так называемых дворцов. Большие дворцовые комплексы, обнаруженные археологами, были средоточием политической, экономической и религиозной жизни. Таких центров было четыре — Кносс, Фест, Маллия и Като Закро. Вначале они были самостоятельными государствами, позже объединились под властью Кносса, который постепенно распространил свое влияние на весь регион Эгейского моря.

Из всех дворцовых комплексов Крита исследователями лучше всех изучен *дворец в Кноссе*, известный как *Лабиринт*. Свое название он получил из-за того, что представлял собой целый комплекс помещений различного назначения, расположенных на нескольких (2—4) уровнях, соединенных многочисленными коридорами и переходами. Отсутствие симметрии было отличительной чертой всей критской архитектуры, что подтверждается конструкцией всех известных критских дворцов. На первом этаже в них находились тронный зал, амфитеатр для зрелищ и другие помещения. Внутренние лестницы связывали между собой этажи и соединялись с большими верандами, около которых располагались ремесленные мастерские, комнаты для хозяйственных работ, кладовые. Так как уловить какую-либо систему в их планировании почти невозможно, то Кносский дворец рассматривается как сложный лабиринт, построенный искусным зодчим — легендарным *Дедалом*. Запутанность ходов, внезапные спуски по лестницам и неожиданные повороты дополнялись неожиданными световыми эффектами, поскольку свет проникал только через световые колодцы в потолке. И все же дворец воспринимался как единый архитектурный ансамбль. Во многом этому способствовал занимавший центральную часть дворца большой прямоугольный двор, с которым были связаны все остальные помещения.

Стены Кносского дворца были украшены прекрасными фресками, которые сегодня нам интересны не только как великолепные произведения искусства, но и как летопись жизни древних критян, показывающая сцены придворной жизни, религиозные обряды, трудовые процессы и многое другое, позволяющее нам сегодня достоверно судить о тех далеких временах.

Из сюжетов фресок видно, что критяне с большой любовью относились к природе. Основной темой пейзажной живописи являлось море с рыбами, полипами, дельфинами, заросли кустарников с быками, львами, козами. В рисунках до сих пор ощущается красота скал и цветущих лугов, богатство животного и растительного мира острова. В целом изобразительное искусство Крита было исключительно динамичным и красочным. Упругий, пронизанный движением орнамент в виде спиралевидных завитков или волн, где одни яркие тона сменялись другими, был особенно характерен для искусства Крита. Движение волн, порывы ветра, вечная стихия, окружавшая критских художников, обусловливали в их искусстве динамичные композиции. Некоторая условность обнаруживается нами при изображении людей. Человеческие фигуры критскими художниками трактовались в духе египетского канона: ноги и лицо показывались в профиль, плечи — развернутыми в фас, глаза — смотрящими прямо на зрителя. Однако изображение природы было настолько реалистично, что человеческие фигуры воспринимались как неотъемлемая ее часть и не портили общего впечатления.

Религия играла значительную роль в жизни Крита, но специальных храмовых зданий не было и касты жрецов не существовало. На Крите изначально сложилась особая форма царской власти — *теократия*, при которой светская и духовная власть принадлежала одному лицу. Царский дворец выполнял универсальные функции, являясь одновременно религиозным, административным, хозяйственным центром. Религиозные ритуалы совершались либо во дворце, либо на открытом воздухе, верховными жрецами были правитель и правительница, младшими — критская знать.

Расцвет минойской культуры, приходившийся на XVI — первую половину XV вв. до н.э., был прерван в конце XV в. до н.э. обрушившейся на Крит катастрофой, нанесшей смертельный удар по всей минойской цивилизации. Почти все поселения и дворцы были разрушены в результате сильнейшего извержения вулкана, происшедшего около 1450 г. до н.э. Воспользовавшись этим, на Крит вторглись воинственные греки-ахейцы. Из центра культуры Средиземноморья Крит превратился в провинцию ахейской Греции. Центр цивилизации переместился на материковую Грецию, где в это время расцветает микенская (или ахейская) культура.



Богиня со змеями. Статуэтка из дворца в Кноссе

Как и на Крите, основными центрами микенской культуры были дворцы. Наиболее значительные из них были обнаружены археологами в Микенах, Тирин-

фе, Пилосе, Афинах. В противоположность критским дворцы ахейских владык отличались симметрией и имели четкую систему в расположении комнат и залов. Центральным местом являлся *мегарон* — большой центральный зал, имеющий кровлю с отверстием, под которым находился очаг. Все ахейские дворцы были хорошо укреплены и представляли собой настоящие цитадели. Так, например, в Тиринфе наружные стены дворца были сложены из огромных глыб известняка весом до 12 тонн, толщина стен составляла 4,5 м, высота — 7,5 метров. Греки, жившие позднее, называли эти стены циклопическими, приписывая их сооружение мифическим одноглазым великанам — циклопам.

Стены ахейских дворцов украшали фрески, причем в тематике росписей преобладали сюжеты, связанные с борьбой. Здесь были и сцены охоты на львов, и травля собаками кабана, и воины, седлающие коней, и идущие в поход ахейцы в высоких шлемах с копьями и щитами. Торжество физической силы пронизывало всю микенскую художественную культуру, находя выражение в мощности крепостных стен, в сюжетах и сценах охоты, во фресковой живописи и в изображении батальных сцен. В изобразительном искусстве ахейцев преобладали жесткость и статичность композиции. На смену динамичности критских мастеров пришли строгая симметрия и схематичность форм.

Заняв место Крита, микенская культура распространила свое влияние далеко за пределы Эгейского региона. Её следы сегодня находят в Малой Азии, на Кипре, в Италии и даже в Египте.

Доминирование ахейцев в Эгейском море закончилось с появлением в XII в. до н.э. многочисленных народов, среди которых были и дорийцы. Это было частью очередного Великого переселения народов, начавшегося в XIII в. до н.э. Множество центров микенской культуры было захвачено варварами. Ахейским государствам, располагавшим хорошо организованной военной машиной, значительными экономическими ресурсами, высокой культурой и подготовленными кадрами, не удалось устоять перед ордами дикарей. Судя по всему, причиной была внутренняя слабость этих государств, недовольство народа, истощение и растрата материальных и людских ресурсов в многочисленных войнах. Поэтому достаточно было малейшего внешнего толчка, чтобы эти государства развалились. Правда, островки микенской культуры существовали до конца XII в. до н.э. в Греции, а также в Малой Азии, войдя через несколько веков в ионийскую и эолийскую культуры. Тем не менее произошло общее понижение социально-экономического и культурного уровня Греции, которая вернулась к родоплеменному строю, потеряла письменность, а также многие другие культурные достижения предшествующей эпохи.

Гомеровский период

Новый период в истории древнегреческой художественной культуры начался на рубеже II и I тысячелетий до н.э., когда множество народов, среди которых были и греческие племена дорийцев, двинулись в Среднюю Грецию, на Пелопоннес, прошли по южным островам и вторглись в Малую Азию. Передвижение народов на севере Балканского полуострова привело к вытеснению ахейцев на острова и в Малую Азию дорийскими племенами. Истребление ахейского населения и ликвидация дворцов привели к фактическому исчезновению ахейской культуры.

В истории греческой цивилизации двухсотлетний период XI—IX веков до н.э. называется «гомеровским», так как о жизненном укладе, верованиях, исторических событиях и памятниках искусства того времени мы знаем, в основном, из гомеровских поэм «Илиада» и «Одиссея».

Исходной предпосылкой развития культуры этого периода было утверждение общинно-частных отношений в хозяйственной жизни греков, что привело к возникновению классов и усложнило социальную структуру общества. Новые условия жизни меняли представления человека о мире; это находит свое отражение в художественной практике.

Потребность понять объективную цепь причин, осознать окружающий мир в его целостности становилась насущной для человека. Часто это стремление уводило человека за рамки доступного, ставя на место реальных причин воображаемые. Под влиянием чувства бессилия перед загадками природы воображение человека неизбежно отклонялось в сторону иллюзорных обобщений, наделяя объективный мир сверхъестественными

свойствами. Так, первоначальная наивно-реалистическая картина мира сменяется мифологической.

Мифология привнесла в греческую художественную культуру сказочно-религиозную условность, оказавшуюся очень плодотворной для художественного познания жизни. Природа предстала в совершенно новом свете: боги и герои мифов получили человеческое обличье. Все существенное и важное для жизни теперь воплощалось в человеческом образе бога или властителя.

В сознании древних греков боги Олимпа (гора, на которой обитали высшие боги) представлялись в виде аристократов и базилевсов (вождей, царей), обладавших всеми чувствами, свойственными человеку, но отличавшимися от людей бессмертием, могуществом и умением творить чудеса. Эта особенность греческих представлений о божествах способствовала созданию выразительнейших произведений искусства — как словесных, так и изобразительных. Ведь, если боги чувствуют и страдают как люди, то повествование о них или их изображения наполняются особой жизненной силой.

Ряд черт художественной культуры гомеровского периода был унаследован от предыдущего периода, вместе с тем развивалось и новое искусство, ранее не известное. Основным его элементом являлась расписная керамика так называемого геометрического стиля. Суть его состояла в том, что керамические изделия расписывались линейными орнаментами, состоявшими из кругов, треугольников, ромбов и т.п. Такая вазопись основывалась на совершенстве и законченности изобразительных форм, на анализе и арифметическом расчете. Вероятно, в такой форме человеческий разум пытался подчинить стихийные силы природы определенной системе. Искусство гомеровского периода стремилось создать модель мира строго упорядоченного, состоящего из несложных геометрических фигур, собранных в единую систему.

Геометрический стиль стал отражением переломной поры (от первобытной эпохи к классовому обществу), когда человек стремился угадать то, что не было доступно чувствам: законы природы — сверхчеловеческие, божественные, навечно установленные. Геометрическое искусство схематично, но оно воспроизводит реальные сцены жизни, в нем проступает новая важная идея: с помощью геометрических фигур можно определить существенные общие свойства предметов и явлений и на их основе создать что-то прекрасное, очертить правила красоты. В художественном плане искусство дорийцев с их геометрическим стилем было намного проще, примитивнее изобразительного искусства Крита, но оно отличалось рациональностью и в результате дальнейшего его развития были созданы памятники, затмившие славу египетских пирамид.

В гомеровскую эпоху своим богам греки обычно поклонялись в священных рощах, пещерах, гротах. В это же время, видимо, появляются первые храмы (например, храм Артемиды в Спарте). Однако памятников зодчества этого периода почти не осталось, так как материалом для них служило дерево. Представление об архитектуре того времени дают плохо сохранившиеся остатки фундаментов, а также рисунки на вазах и погребальных урнах, свидетельствующие о том, что деревянные дворцы и храмы были ярко украшены. Дома знати были весьма обширны, иногда даже имели два этажа. Большие залы, в которых принимали гостей, строили из бревен и выструганных досок. Полом служила утрамбованная земля. Несмотря на эту простоту построек, дорийцы стали создателями новой архитектуры: они начали впервые использовать приземистые колонны, которые устанавливались на близком расстоянии друг от друга и перекрывались двускатной крышей.

Таким образом, в художественной культуре Греции к концу гомеровского периода сформировались те специфические особенности, которые сделали ее самобытной и неповторимой, создали ей бессмертную славу. К числу таких особенностей следует отнести *космологичность* всей греческой культуры, ориентирующей все явления культуры на порядок, в основе которого лежал мировой закон (логос). Идеи космического порядка — логоса — воплотились в представлениях греков о красоте, мере, гармонии. Красота объективно существует в нашем мире, являясь его сущностной характеристикой. Она понималась прежде всего как мера во всем. Не случайно на фронтоне храма Аполлона в Дельфах было начертано: «Ничего сверх меры».

В греческой культуре космос и природа во всех произведениях постоянно соотносятся с человеком как мерой всех вещей. И это означает не только оценку предметов и явлений окружающего мира с точки зрения их полезности для человека, а и непосредственное измерение предметов при помощи мер,

основанных на пропорциях человеческого тела (палец, локоть, ладонь, стопа и т.д.). Размеры архитектурных сооружений также соотносились с человеком, его размерами, возвышая его и приближая к миру богов. Дорические колонны ассоциировались с фигурой мужчины, прекрасного своим физическим совершенством. Ионическая колонна — с женской фигурой, утонченной и нарядной. Даже речи ораторов сравнивались с телами юных атлетов и воинов. Поэтому можно уверенно говорить о культе прекрасного человеческого тела в Греции, оно было равнозначно признанию у человека положительных нравственных качеств.

Определить самое гармоничное и совершенное невозможно было без сравнения, сопоставления, соперничества, проходивших обычно в форме состязаний, соревнований. Поэтому дух состязательности и соперничества (агон) пронизывает весь уклад греческой культуры, в том числе и художественную культуру (состязания авторов трагедий и комедий, актеров, архитекторов, скульпторов, музыкантов). Все эти черты в большей или меньшей степени стали формироваться и проявляться уже в гомеровский период.

Период архаики

Архаическим периодом в истории культуры Греции обычно называют VIII—VI вв. до н.э. Это время стало наиболее интенсивным периодом развития древнегреческого общества, и было определено некоторыми исследователями как архаическая революция.

Действительно, в течение трех столетий окончательно сформировались и развились многие важнейшие черты, которые придали греческой культуре самобытный и неповторимый характер. Тогда возникли классическое рабство, система денежного обращения, полис как основная форма политической организации, демократическая форма правления. Кроме того, были разработаны главные этические нормы и принципы морали, эстетические идеалы, основные жанры литературы, театр, ордерная архитектура и т.д.

Решающее значение на культурное развитие этого периода оказала колонизация. Рост населения и недостаток плодородных земель на гористом полуострове заставили греков организованно расселяться по всему средиземноморскому и черноморскому побережью, создавая земледельческие колонии по всей береговой линии этих регионов. Получая из метрополии товары в обмен на зерно и часть из них продавая местному населению, колонии стали еще и торговыми центрами, выступая посредниками между Грецией и другими странами. В активные торговые связи оказались втянуты все страны Средиземноморья.

В результате колонизации греческий мир вышел из состояния изоляции, в котором находился в гомеровский период своего развития. Интенсивные торговые отношения греков с другими народами способствовали усвоению греками культурных достижений этих народов: у мидийцев греки научились чеканке монет, у финикийцев — алфавитному письму, у древних египтян — основам астрономии и геометрии. На греческую художественную культуру оказали сильное воздействие египетская и ближневосточная архитектура и скульптура. Эти и другие продукты чужих культур были творчески переработаны и органично вошли в греческую культуру.

Если еще учесть то обстоятельство, что в процессе колонизации мигрантами (переселенцами) выступала наиболее активная и деятельная часть метрополии, то становится понятно, почему колонии очень скоро стали опережать метрополию по уровню своего культурного развития. Основные достижения культуры и искусства архаического периода были созданы в колониях и позднее получили распространение на Балканском полуострове.

Стремительное развитие земледелия, торговли, ремесла, мореходства требовало все более активного использования труда рабов, который освобождал свободных греков от необходимости заниматься ежедневным физическим трудом ради куска хлеба. Благодаря труду рабов свободные греки получали возможность заниматься политикой, а также творчеством в любой избранной области. Это, естественно, также способствовало расцвету художественной культуры архаики.

Новые социально-экономические условия вызвали к жизни изменения в религиозном мироощущении греков. Греческая религия, сохраняя свой политеизм, по-прежнему выполняла консолидирующую роль в объединении сил внутри полисов,

либо в межполисных объединениях, постепенно утрачивая отвлеченный характер и, благодаря мифологии, приобретая художественно-образную условность. Эта эволюция оказалась очень плодотворной для создания художественных образов. Мифологические персонажи очеловечивались, все абстрактные силы природы воплощались в человеческом образе бога, богоравного героя и властителя, наделенного сверхчеловеческими качествами. Боги становились покровителями ремесел и искусств. Их культ требовал роскошных, художественно оформленных храмов, скульптур и дорогих жертвоприношений. Созданная греками чрезвычайно богатая мифология стала на многие столетия источником вдохновения для поэтов, писателей, художников, скульпторов.

Греческая ***архитектура*** периода архаики отличалась явным культовым характером. Исторически ее возникновение совпадает с формированием городов-государств (полисов), с переходом от патриархального быта к общинному. В полисе человек осознавал себя полноценным гражданином лишь в той мере, в какой он являлся членом коллектива. Для него существовала только одна альтернатива: раб или свободный член полиса. Поэтому для древнего грека главной была его общественная деятельность, которая представляла собой органическую форму его существования, отличала его от раба и делала, следовательно, полноценным человеком. А центром политической, религиозной и экономической жизни каждого полиса был храм. Он являлся также тем местом, где хранились казна полиса и его художественные сокровища. Поэтому отношение греков к храмам было особенным.

Греческие храмы посвящались обычно божеству-покровителю города и представляли собой жилище этого бога, во всем похожего на человека. Храмы периода архаики были небольшими по размеру, поскольку своими размерами они выражали мироощущение греков, в основе которого лежала идея о соразмерности сил человека и природы, ставшая важнейшей характерной чертой всей художественной культуры Греции. Пропорции колонн, размеры капителей и баз рассчитывались исходя из пропорций человеческого тела: три ступени, проем между колоннами, сами колонны по своим пропорциям соответствовали его фигуре и длине шагов. И все же для реального человека они явно велики — храм все-таки предназначался для

героя, титана. Поэтому архитектура поднимала человека до уровня героя, приобщала его к миру более высоких и могучих явлений.

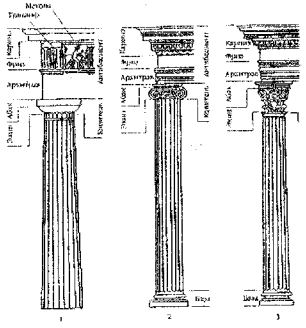
В период архаики была создана продуманная и ясная система архитектурных форм, ставшая впоследствии основой всего дальнейшего развития греческого искусства. Простейший тип греческого храма — *храм в антах*, состоял из одного небольшого помещения — наоса, открытого на восток, между выступами его боковых стен (антов) на фасаде были помещены две колонны. *Простиль* — более развитый тип храма; на его фасаде уже не две, а четыре колонны. *Амфипростиль* имел колоннаду как с переднего, так и с заднего фасада, где находился вход в сокровищницу. Но основным типом храма стал *периптер* — храм прямоугольной формы, окруженный со всех сторон колоннадой. Он сложился во второй половине VII в. до н.э., и дальнейшая эволюция храмовой архитектуры шла по линии совершенствования его конструкций и пропорций.

Развитие и совершенствование архаической архитектуры привело к возникновению в VII в. до н.э. архитектурных *ордеров* (от *лат.* ordo — порядок), в которых выражались технические особенности сооружений и художественные идеалы. В техническом отношении ордер определял соотношения и размерность несущих и несомых частей сооружения, а также особенности его украшения. Варьированием пропорций несущих и несомых частей зодчие стремились выразить различные художественные впечатления. Один храм поражал взгляд людей высотой, другой — своей приземистостью, третий отличался фасадом и двойной колоннадой, а четвертый — только своей ординарностью.

Соразмерность, гармоничность ордера, его ясность и стройность стали совершенно новым художественным явлением по сравнению с примитивной и грубой архитектурой более ранних периодов греческой культуры. Новая архитектура стала свидетельством победы разума над хаосом и стихией. Ордерная архитектура отличалась двумя основными особенностями: во-первых, абсолютной завершенностью своих форм и пропорций, а, во-вторых, наполненностью, смыслом и человеческим творчеством.

В архитектуре периода архаики сложилось два типа ордеров, дорический и ионический, получившие свое название по ос-

новным племенам — дорийцам и ионийцам, населявшим Древнюю Грецию наряду с ахейцами. Формирование ордеров шло довольно долгое время, пока, наконец, не сформировались все детали, отличительные черты и особенности.



Колонны дорического (1), ионического (2) и коринфского (3) ордеров

В *дорическом ордере* преобладали четкие, резкие линии, некоторая тяжеловесность форм. Важнейшей частью греческого храма являлась колонна, ее тип и форма. Дорическая колонна по своей форме и пропорциям отличалась толщиной и массивностью, она не имела базы, вырастая непосредственно из основания (*стилобата*), на котором она стояла. Ее ствол по вертикали был разделен вертикальными желобками — *каннелюрами*, имеющими острые грани. Особенностью дорического ордера являлось также украшение рельефами перекрытий между колоннами (*фриз*). Рельефы раскрашивались красным и синим цветом с таким расчетом, что цветовой контраст смягчит резкие тени, способные исказить при ярком солнце рисунок фигур.

Для *ионического ордера* были характерны тонкие и высокие колонны со сложной *базой*, глубокие, тонкие, стесанные по краям каннелюры, своеобразная *капитель* (фигурный верх) с завитками — волютами. В этом ордере колонна использовалась не только как опора, но и как декоративный элемент, создающий впечатление легкости, изящности, прихотливости линий. Ионический стиль отличался яркой раскраской, позолотой, обилием декоративных деталей. Рельефный фриз перекрытия между колоннами был двухцветным: желтым или золотым на темно-синем, фиолетовом или красном фоне. Капители украшались деталями из позолоченной бронзы.

Храмы периода архаики строились в основном в дорийском стиле. Причем храмы в различных городах несмотря на их различие по высоте, количеству колонн, разнохарактерности колоннад были очень похожи друг на друга. Роднили эти постройки размеры и тяжесть *антаблемента* (перекрытия), сильно давившего на колонны, а также наличие у колонн *энтазиса* — небольшого утолщения на одной трети ее высоты, что делало

ствол колонны словно расплющенным от тяжести лежащего на нем перекрытия.

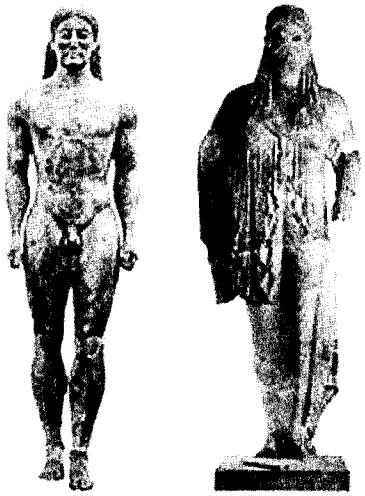
Не менее важное значение в художественной культуре периода архаики играла ***скульптура***, которая не только украшала храмы, но и была важной составной частью религиозных культов. Скульптура ориентировала человека архаической эпохи на героические идеалы и формировала религиозные чувства греков. В обнаженной фигуре аристократа — победителя спортивных состязаний (к участию в спортивных играх допускались лишь аристократы), в физической красоте грек видел божественное проявление. Физическое совершенство в общественном сознании олицетворяло и благородство, и непременный успех, так как в войнах того времени именно знатные воины (обученные и вооруженные лучше остальных) были решающей силой. Можно сказать, что греческая скульптура родилась на стадионах, в гимнасиях, на олимпиадах.

Однако становление и развитие архаической скульптуры шло сложным путем. Как уже отмечалось, именно в архаический период сложилось главнейшее качество греческой культуры, обеспечившее ее редчайшую художественную силу и ключевое значение для всей мировой художественной культуры в последующие века. Это — интерес к человеку, воспевание человека в единстве его телесной и духовной красоты, что наиболее полно оказалось выраженным в скульптуре, где основным объектом в подавляющем большинстве случаев являлся человек. И неслучайно наиболее ранними монументальными статуями стали скульптурные изображения обнаженного юноши — *куроса* и нарядно одетой, целомудренно задрапированной девушки — *коры* (от *греч.* «кора» — дева).

В статуях куросов, долгое время называвшихся архаическими аполлонами, так как считалось, что это изображение бога, чувствуется влияние монументальной египетской скульптуры, хорошо известной древним грекам. Статуям свойственна некоторая статичность, торжественность, руки опущены и прижаты к бокам, пальцы сложены в кулаки совсем как в египетских изваяниях. Но постепенно трактовка тела смягчается, формы его округляются, руки сгибаются в локтях, поза становится менее напряженной. На губах куросов появляется так называемая «архаическая улыбка» (первая робкая и условная попытка передать внутреннее состояние), озаряющая их лица. Эти скульпту-

ры раскрашивали. Раскраска была условной: борода могла быть синей или зеленой, глаза — красными, но это лишь усиливало общую декоративность.

Архаические женские статуи изображались в длинных ниспадающих одеждах. В этих скульптурах авторы стремились под одеждами — хитонами и туниками — как можно точнее смоделировать тело. Но поскольку скульпторам было лучше знакомо юношеское тело, то статуи кор во многом напоминают мужские фигуры. Их бедра также узки, как и куросов, грудь главным образом служит для расположения складок одежды, их плечи — это плечи гимнастов. Они также улыбаются «архаической улыбкой». Как правило, коры тоже раскрашивались: при розовато-красных волосах брови и ресницы могли быть черными, одежда яркая, очень нарядная. Головы девушек украшены локонами, сами скульптуры полны изящества и грации.



Статуи куроса и коры

Лица куросов и кор не индивидуализировались, а обобщались. В мужских фигурах статикой позы подчеркнуты сдержанность, мужественность, сила. Сдержанность, благородство при подчеркнутой женственности, нежности мы наблюдаем и в образах кор.

О монументальной живописи архаического периода ничего неизвестно. Очевидно, она существовала, но не сохранилась до нашего времени. Зато мы можем судить о ***вазописи***, особенно VII в. до н.э. Живопись заполняла всю поверхность сосуда как ковром. Этот стиль обычно называют *ориентализирующим*, поскольку многое, особенно в орнаменте, греки восприняли от искусства Востока: пальметты, цветы лотоса, как и многие мотивы животного мира. Все это переработано живой фантазией греков и обогащено их собственной мифологией. Узор, подчеркнутый контуром, наносился темно-коричневым лаком по светлой глине, детали процарапывались, выделялись белой и пурпурной красками.

В конце VII в. до н.э. ковровый стиль в вазописи уступает место чернофигурному. Черным лаком стали наносить узор на чуть подкрашенную охрой глину сосуда, фигуры располагались уже не «коврово», горизонтальными полосами, а свободно размещались по поверхности стенок. Помимо мотивов растительного и животного мира в керамике появляется много сцен сражений, пиров, охоты, эпизоды из гомеровских поэм.

С последней трети VI в. до н.э. чернофигурную вазопись сменила краснофигурная. Вместо черных фигур на светлом фоне стали изображать светлые фигуры на темном фоне. Краснофигурная техника давала художнику намного больше возможностей, чем прежняя, чернофигурная, позволяя, например, тщательнее разрабатывать анатомическое строение тела, мускулатуру, драпировки. Можно было добиться большей индивидуализации персонажей.

Классический период

Переход от архаики к классике был в значительной степени обусловлен важными социально-политическими событиями: борьбой рабовладельческой демократии и тирании, ожесточенной войной греческих полисов с персами. В мировоззрении греков на рубеже VI—V вв. до н.э. наметился переход к качественно новому осмыслению мира и новым формам его художественного отражения. Центром греческой культуры периода классики стали Афины. В них были собраны блестящие достижения общественной мысли и художественной деятельности. Поэтому иногда весь классический период называют аттическим (Афины были центром полиса Аттика), так как Афинское государство стало своеобразным законодателем моды во всех сферах художественной культуры. В Афинах V в. до н.э. существовали наилучшие условия для свободного творчества и закономерно, что туда устремились ученые и художники из других греческих полисов и городов.

В новых исторических условиях греческих художников больше стали интересовать типические черты их эпохи, а не индивидуальные. В художественном творчестве на первый план выступает гармоническая соразмерность частей художественного произведения. На смену условности приходит конкрет-

ность. В этом и состоит завоевание классики как новой формы видения мира.

Художественная культура классического периода нашла свое гармоническое выражение в архитектурных ансамблях перикловских[1] Афин, в скульптуре и в драме, адресованных сообществу граждан, в котором отдельная личность осознавала себя равной в среде себе подобных; частная жизнь греков и их быт оставались вне художественного сознания и не могли быть объектами изображения. В драматических произведениях использовались события и образы мифического прошлого в контексте современных зрителям культурных проблем.

Новое мироощущение греческой классики, опиравшееся на формировавшийся антропоцентризм, разрушало основы всей мифологической системы, ломало все ее содержание и открывало перед ней возможность перехода в иной тип художественного сознания. Однако в силу традиции, вся человеческая деятельность продолжала осмысливаться и оцениваться как подвиг во имя усовершенствования общественного порядка. Весь окружающий мир, включая человека, представлялся объектом художественной культуры, отражаемым в ее различных формах. А художественная деятельность воспринималась как овладение той формой, благодаря которой людям раскрывался идеальный божественный и космический мир. Подобные представления породили и определили утилитарное отношение к искусству и соответствующее его восприятие.

Поиск новых идей в ***изобразительном искусстве*** и ***архитектуре*** обнаружился прежде всего в постепенном освобождении от орнаментальности. Это наиболее отчетливо проявилось в декоративной скульптуре. Скульпторы ранней классики свои устремления направили на создание реального образа, на точную передачу деталей. В их творчестве теперь уже не чувствуется прежней скованности в изображении человека. Характерная черта скульптурных композиций данного периода — красноречивый язык жестов и поз. Классические скульптуры внутренне эмоциональны и страстны, но внешне сохраняют возвышенное спокойствие. В них отображена борьба добра и зла, света и тьмы, разума и невежества.

[1] Перикл (ок. 490—429 до н.э.) — афинский главнокомандующий.

Греческую скульптуру классического периода представляет целая плеяда гениальных мастеров. Новые мотивы в искусстве скульптуры появились в творчестве *Мирона* (середина V в. до н.э.), который первым сумел передать движение, внутреннее напряжение фигуры. Мирон любил изображать энергичное действие. При этом он показывал только завязку событий. Каждый грек, созерцавший скульптуры Мирона, прекрасно представлял себе, как будут разворачиваться события, и видел в них воплощение античного идеала, состоявшего в превосходстве благородного над низменным. Такова знаменитая скульптура Мирона «*Дискобол*».



Мирон. Дискобол. Римская копия

Монументальность, стремление к гармонии, пропорциональности, созданию идеальных образов людей отличало творчество *Поликлета* (вторая половина V в. до н.э.), который первым из античных скульпторов достиг идеала «телесности». Все его произведения основаны на точном геометрическом расчете, принципы которого изложены в его знаменитом теоретическом труде «*Канон*». В скрупулезно разработанном художественном каноне и рассчитанных пропорциях крылась причина внешней бесстрастности статуй Поликлета, даже если он изображал человека в движении, в состоянии эмоционального возбуждения. Его прославленный Дорифор (копьеносец) стал собирательным образом красивого юноши, прекрасного атлета, мужественного воина, и в то же время апофеозом геометрического стиля периода ранней классики.

Своей наибольшей полноты и классического совершенства греческая классика достигла в творчестве *Фидия*. Его *статуя Зевса*, имевшая высоту 14 м и украшавшая храм Зевса в Олимпии, входила в число семи чудес света. Он же является создателем *статуи Афины Парфенос* высотой 12 м, которая находилась в центре Афинского Акрополя. Хотя из произведений Фидия ничего не сохранилось, но, по оценкам современников, его статуи были пределом совершенства в стиле высокой классики,

лучше создать что-то было уже невозможно. Воздействие статуй на зрителя было огромным. Так, мягкий, глубоко человечный взгляд всесильного Зевса заставлял всякого, кто пришел в его храм в Олимпии, позабыть на время о гнетущих душу заботах, вселял надежду на будущее.

Фидий также принимал участие в проектировании Афинского Акрополя, был руководителем строительных работ в годы правления Перикла и вместе с несколькими художниками создавал фигуры и барельефы Парфенона. Достигая гармонии, Фидий преодолевал скованность некоторых фигур ритмом композиции. Пластика, сюжет и философское содержание составляли во фризах Парфенона единое неразрывное целое. Идеальное содержание его композиций выражалось в пластике обнаженного тела, в расположении скульптурных складок одежд. С помощью этих элементов он умел создавать иллюзию движения независимо от положения тела. Эти поиски и способы достижения гармонии можно считать зарождением в искусстве приемов ритмизации и маньеризма (достижение эффекта за счет продуманных искажений).

Искусство древних греков классического периода стало тем *переломным моментом в художественной культуре, когда произошел переход от механического воспроизведения действительности к ее творческому отражению.* Эта особенность характеризует всю греческую культуру в целом, а обусловлена она была теми событиями культурно-политической жизни Афин, которые произошли в первой половине V в. до н.э. Разрушительные греко-персидские войны, эпидемия чумы, внутренние политические противоречия, крушение норм и принципов демократии разрушили старые представления и родили новое отношение к миру, который уже не казался простым и ясным. Теперь уже не гражданин-коллективист, а человек индивидуальный и неповторимый выступает идеалом. Пристальное внимание ко всему единичному и особенному заметно усложняет все художественные образы. Новые представления и традиции нашли свое отражение во всех сторонах художественной культуры, в том числе и в архитектуре.

К середине V в. до н.э. все эллинские города, победившие персов, объединились под руководством Афин, где началось интенсивное восстановление разрушенных памятников и новое строительство. Сюда со всей Греции съехались знаменитые архитекторы, скульпторы, живописцы, вся художественная деятельность которых оказалась связана с созданием Акрополя. Там был создан ансамбль зданий, вызывавший восхищение не только греков, но и соседних народов.

Афинский Акрополь стал подлинным триумфом древнегреческой архитектуры, одним из величайших шедевров мирового искусства. Менее чем за два десятилетия были воздвигнуты парадные ворота Пропилеи, храм Ники Аптерос (бескрылой богини победы), Эрехтейон и главный храм Афин Парфенон — храм Афины Парфенос (Афины девы). Акрополь, построенный архитекторами *Иктином* и *Калликратом*, находился на высоком холме и как бы парил над городом, был виден издалека с моря. Особое восхищение из всего комплекса вызывал храм Парфенон, который украшали 46 колонн и богатое скульптурное и рельефное убранство.

Акрополь, возведенный в честь победы греков над персами, стал средоточием замечательных творений знаменитых афинских зодчих и скульпторов, символом афинской демократии. Его композиция была основана не на принципе симметричного или последовательного размещения памятников, как это было принято в архитектуре архаики, а на принципе свободного размещения, т.е. свободной гармонии. Все постройки Акрополя создавались с учетом способностей восприятия человека. Можно сказать, что при создании Акрополя художественная мысль стремилась к облегченности сооружений, чтобы они не производили впечатление суровой мощи, а вызывали ощущение гармонической ясности и свободы, естественности усилия, чтобы человек, находясь рядом с ними, чувствовал себя выше, стройнее, увереннее.

Все сооружения Акрополя необычайно пластичны и соразмерны, они гармонически сливаются с окружающей природой. Архитекторы Парфенона учли даже несовершенство человеческого зрения: колонны храма отстоят друг от друга на неравном расстоянии, угловые колонны чуть массивнее внутренних и все немного наклонены внутрь к стенам здания — от этого они выглядят стройнее и выше. В Парфеноне все чуть-чуть изогнуто, чуть-чуть искривлено, но все расчитано на то, чтобы отдельные части здания выглядели идеально правильными и гармоничными. Кроме того, Парфенон был расцвечен красками и позолотой, что делало его еще более живописным.

Художественную культуру середины V в. до н.э. можно определить как культуру *относительной гармонии духа и мира*. Однако эта гармония была кратковременной, потому что гражданственность, коллективность основ города-полиса быстро изжили себя. Противоречия рабовладельческого общества становились все более ощутимыми. К концу V в. до н.э. разрушается демократическая основа городов, теряется смысл народных собраний. Нарастает имущественное расслоение, распространяется стремление найти прекрасное в роскоши, в украшениях и наслаждениях. В этих социальных условиях искусство Древней Греции создает новаторские композиционные решения и новые элементы в традиционных ордерах. Так, например, в архитектуре Афин в связи с повышением их политической роли появляется тенденция к выработке единого панэллинского (общегреческого) стиля архитектуры. Два ордера или совмещались в одном и том же сооружении, или пропорции дорического стиля облегчались, придавая ему большее изящество, как в Парфеноне.

Произведения художественной культуры этого периода пронизаны то драматической выразительностью, то алогической изысканностью образов. Утрата гражданских идеалов, кризис полисной системы, рост индивидуалистических настроений в очередной раз привели к общему изменению вкусов. Они нашли свое выражение в искусстве конца V в. до н.э., когда господству великого покоя и элегии классических образов была противопоставлена динамика сложных композиций.

Художественная культура классического периода была результатом расцвета духовной жизни древних греков, в которой ведущее место занимало ***театральное искусство***. Прообразом первых театрализованных представлений историки театра считают празднества в Афинах, посвященные богу виноделия Дионису. В честь бога Диониса устраивались веселые шествия, участники которых изображали сатиров — свиту Диониса. Они надевали на себя козлиные шкуры, плясали и распевали песни для своего хмельного бога, которого изображал один из ряженых. Весь обряд завершался жертвоприношением козла. Эти представления получили название *трагедии*, что в буквальном переводе означает «песнь козлов». Первоначально хор состоял из двенадцати человек, певших и танцевавших поочередно: песни и танцы составляли главную часть представления. Позднее поэт Феспид добавил к хору одного актера, ведущего с хором диалог и руководившего хором (его называли корифеем). Тогда трагедия превратилась в драматическое действие.

Поначалу участники представления разыгрывали сцены из мифов только о самом Дионисе, позднее очередь дошла и до других мифов. После того как в первой половине V в. до н.э. Эсхил ввел в представление второго актера, Софокл — третьего, высокая литературная и музыкальная культура позволили перейти от обрядовых песен в честь Диониса к профессионально подготовленному представлению. Тогда древний «хор козлов» окончательно преобразился в драму, и возникло театральное искусство.

Но связь греческой трагедии с хоровой песней проявлялась в том, что и в дальнейшем хор играл в драме не меньшую роль, чем актеры. Это сближает греческую трагедию с нынешними оперой или ораторией. Темы и сюжеты трагедий также не были произвольно выбранными, но заимствовались из мифологии. «Персы» Эсхила или «Завоевание Милета» Фриниха — редчайшее исключение, подтверждающее правило.

Греческая трагедия, точно также, как гомеровский эпос, выполняла вместе с эстетической воспитательную функцию. Авторы трагедий стремились не только заинтересовать зрителя, но и устрашить, потрясти его, показать на примере жизни героев действие божественных законов. В трагедии получило наиболее полное выражение такое понятие греческой культуры, как *катарсис* (очищение), облагораживание людей, освобождение души от различных аффектов путем сострадания и переживаний.

Расцвет трагедии связан с именами великих драматургов Эсхила, Софокла, Еврипида. Каждый из них ставил проблему человека, его судьбы, справедливости и блага, но рассматривал их по-разному.

Трагедии *Эсхила* объединяли понятия правды, справедливости, блага: существовал неотвратимый закон справедливого возмездия, установленный богами и ими же контролируемый. Как правило, у Эсхила воля богов справедлива, хотя в его трагедии «*Прикованный Прометей*» люди, овладевшие огнем, устами титана Прометея бросают вызов всемогущему Зевсу — жестокому, внушающему ненависть тирану.

Конфликт трагедий *Софокла* — драматическое противоборство человека и неотвратимого рока. Люди в его трагедиях осмеливаются противостоять богам, это очень яркие и необычные личности. Таковы Креонт и Эдип, Антигона и Электра, пытающиеся бороться с богами, но навлекающие на себя тем самым неизбежное возмездие рока. Все возрастающее внимание к отдельной личности, характерное для Софокла, отражало, несомненно, все большее значение индивидуального начала в общественном строе и культуре классических Афин.

Обращение к человеку как к личности продолжается и в трагедиях *Еврипида*. Он полон скепсиса, доходит до прямого богоборчества, не верит в божественное происхождение законов и норм, регулирующих социальные отношения и поведение человека. Жестокость богов несомненна, но они не всесильны: источником страданий человека являются страсти и порывы его собственной души. Поэтому у Еврипида трагедия богов и героев превращается в трагедию людей. Для его образов свойственен глубокий психологизм, он выступает как настоящий исследователь тайников человеческой души.

Расцвет аттической *комедии* связан с творчеством *Аристофана*. Само слово «*комедия*» означает «песни комоса» — праздничного деревенского шествия. Соединение этих песен с драматическими сценками веселого, забавного содержания и дало новый жанр — комедию. В них смело соединялись эротически откровенные шутки и порою похабный грубый юмор с политической сатирой. Особенно это было свойственно для Аристофана, который в своих комедиях в аллегориях и символах представлял реальные политические драмы Афин. Таковы его комедии «*Лисистрата*», в которой дело мира в свои руки берут женщины, решившие не подпускать к себе мужчин, пока те не положат конец войне; «*Всадники*», направленная против афинской демократии и другие его произведения.

От современного античный театр отличался не только тем, что там показывали, но и тем, как он был устроен. Представления длились лишь три дня во время праздника в честь Диониса. Давали подряд три трагедии, а затем сатирову драму — еще один эпизод из мифологии, но уже в облегченном, забавном освещении. Каждый из трех драматических поэтов, соревновавшихся друг с другом в эти дни, выносил на суд зрителей всю тетралогию, то есть полный цикл из трех трагедий и одной

сатировой драмы. Представление шло под открытым небом, на круглой площадке — *орхестре*. Скамьи для зрителей были вырублены прямо в каменистом склоне Акрополя — этот простейший зрительный зал назывался *театроном*. В таком огромном открытом театре нельзя было рассмотреть ни мимики актеров, ни детали костюмов, поэтому участники представления выходили на сцену в длинных, торжественных одеяниях и в больших традиционных масках (закрывавших не только лицо, но и всю голову актера), которые должны были обозначать или сценический тип персонажа (царь, старик, женщина — женские роли также играли мужчины), или душевное состояние (радость, горе, отчаяние). Приходилось увеличивать и фигуру актера, для чего применялась специальная обувь на высокой платформе — *котурны*. В греческом театре почти не было декораций. Весь этот ограниченный набор изобразительных средств был связан с ориентацией античной культуры, в том числе и греческого театра, на слуховое, акустическое восприятие.

Поскольку театральные представления происходили в форме агона (состязания), после просмотра всех представленных произведений зрители определяли лучшую постановку, лучшего актера (в трагедии играло не больше трех актеров) и лучшего хорега (организатора представления). В заключительный день праздника они получали награды и их имена заносились в специальные архивы города.

Художественная культура переходного периода к поздней классике отличается удивительной композиционной и цветовой роскошью. Это стало результатом развития индивидуализма, стремления к личному благополучию, а не к общественному благу, утраты патриотизма, сыгравшего в свое время решающую роль в победе над персами. Политический кризис, упадок общественной жизни в греческих полисах IV в. до н.э. способствовали тому, что люди все сильнее сосредоточивались на собственных желаниях и нуждах, искали личного счастья в новых нравственных установках и ценностях. В то же время в сфере искусства появился частный заказчик как основной потребитель его произведений. У художников сформировался большой интерес к самому человеку, а не к богам. Их больше стали привлекать чувства и меньше — разум людей. Но и в этом состоянии художественной культуры доминирующими видами искусства в ней продолжали оставаться архитектура и скульптура.

В ***архитектуре*** того времени обозначились две противоположные тенденции: грандиозность сооружений, с одной стороны, и ординарность построек, с другой, то есть величественные храмы соседствовали с небольшими памятниками-постройками. Разнообразнее становятся гражданское строительство (театры, булевтерии, стадионы, мемориальные сооружения) и планировка (квадратная, круглая, прямоугольная). Все чаще встречается сочетание различных ордеров.

К числу наиболее знаменитых архитектурных памятников поздней классики относятся два сооружения, причисленных к семи чудесам света. Первым являлся *храм Артемиды в Эфесе*, сожженный Геростратом, решившим прославиться таким образом. Этот храм имел 127 колонн, внутри был украшен великолепными статуями работы Праксителя и Скопаса, а также прекрасными живописными рельефами.

Вторым памятником стала *гробница Мавсола*, правителя небольшого полиса Карии, получившая позднее название «Мавзолей в Галикарнасе». Это сооружение имело два этажа высотой по 20 метров, первым из которых была сама гробница Мавсола и его жены Артемисии. На втором этаже, окруженном колоннадой, хранились жертвоприношения. Крыша мавзолея представляла собой пирамиду, увенчанную мраморной квадригой, в колеснице которой стояли скульптуры Мавсола и Артемисии.

В ***скульптуру*** вместо мужественности и суровости образов строгой классики приходит интерес к духовному миру человека, и в пластике находит отражение более сложная и менее прямолинейная его характеристика. Этот новый стиль, выражающий пафос, взволнованность чувств, связан с именем *Скопаса*. Широко известна статуя вакханки, олицетворяющей бурное «дионисийное» начало мира. Этот пафос явился следствием того, что в Греции духовная жизнь достигла определенного уровня свободы. Более свободным и высоким стало и искусство. Раньше искусство основывалось на системе правил, взятых у самой природы. Теперь же искусство освободилось из тисков установленных норм и приблизилось к непосредственной природной правде. Это дало возможность художникам отойти от строгих законов линий и композиций и перейти к более мобильным и свободным контурам, перейти от рационализированного искусства к искусству, отражающему чувственно-

прекрасное. Такое обновление художественной деятельности и сделало творчество Скопаса новаторским. С его образами у греков появилось новое отношение к миру. Вместо ясности и покоя пришли ощущения тревоги, трагичности.

Скульптура поздней классики осваивает трехмерность пространства, все ее детали и стороны передают динамику. Скульптурные памятники того времени отличают драматизм, переплетение сложных чувств и вспышки человеческих страстей, утрачена монументальная ясность, когда разум побеждал в столкновении со стихией. Теперь важны не целостность и гармоничность, а взволнованное и острое восприятие мира.

Наряду с дионисийским творчеством Скопаса развивалась и противоположная традиция — аполлоническая. Ее выражает *Пракситель*, выступающий как художник гармонии, одухотворения, умиротворенности после буйства страстей и эмоций. Он прославился изваянием Афродиты, исполненным в двух вариантах: обнаженном и в одежде. В первом варианте подчеркнуто выражена телесная гармония прекрасно сложенной женщины. Пракситель во всех своих работах стремился показать идеальную физическую красоту человека, а потому в его творчестве чувствуется тяготение к реальности, к точности воспроизведения натуры. Таков его Гермес с младенцем Дионисом.



Пракситель. Гермес с младенцем Дионисом

Начиная со второй половины IV в. до н.э. в результате завоевания Филиппом Македонским греческих городов устанавливается монархия. Начинается эпоха жестоких войн. В этих условиях возникает художественное творчество нового, неклассического типа. От искусства, отображающего типическое, осуществлен переход к искусству характерного и своеобразного, индивидуального. Ярким представителем этого направления был *Лисипп*. Он по-новому воспринимал человека и по-новому воплощал его в ис-

кусстве. Лисипп стремился сделать образы более жизненными, не идеально-совершенными, а характерно-выразительными. В этом смысле очень выразительна его *статуя Апоксиомена*, в которой скульптору удалось в совершенстве передать возбуждение юноши, еще не остывшего после борьбы, подвижного, переступающего с ноги на ногу. Скульптуры Лисиппа усложнены тем, что разные части тела показаны в динамике, это обусловлено свойственным еще Скопасу стремлением завоевать статуей пространство. Но Лисипп идет дальше, он стремится выйти в пространственную среду, где находится зритель. В сравнении с предыдущими художниками он стремится полнее показать различные состояния человека с различных точек. Лисипп создал свой канон пропорций человеческого тела, по которому его фигуры выше и стройнее, чем у Поликлета (размер головы составляет 1/9 фигуры). Ему же принадлежит скульптурный портрет Александра Македонского, несущий в себе черты почти трагической смятенности.



Лисипп. Апоксиомен

Художественная культура периода классики является непосредственным выражением конкретно-исторического процесса развития всей культуры Древней Греции. Завершение этого периода было обусловлено целым рядом социально-экономических причин, породивших кризис греческой культуры. Непрерывные войны и сложные конфликты как между отдельными греческими полисами, так и внутри их, привели к распаду связей между полисами и политической нестабильности. Кризисное состояние общества усугубилось поражением Афин в Пелопоннесской войне со Спартой (404 г. до н.э.), а затем долгим противостоянием и окончательным подчинением Македонии. Общество, классическим образцом которого были Афины, уходило в прошлое.

Эти события и процессы радикально изменили окружавший греков мир. Если прежде он ограничивался преимущественно

родным городом, полисом, то теперь, в ходе завоевательных походов Александра Македонского, границы его необычайно расширились и охватили всю ойкумену. Появляется незнакомое ранее чувство мировых просторов. И этот необъятный мир был лишен гармонии и управлялся не понятными и знакомыми олимпийскими богами, а капризной и своенравной богиней судьбы. Новый мир необходимо было познать, понять и выразить в художественных формах. На пороге стояла следующая культурная эпоха.

Эллинизм

Во второй половине IV в. до н.э. резко усиливается окраинная область Балканского полуострова — Македония. В 338 г. до н.э. македонская армия Филиппа II разгромила соединенное войско греческих полисов. Его сын Александр после прихода к власти в 336 г. до н.э. продолжил завоевательные походы отца, создав гигантскую империю. Классической Греции как совокупности независимых городов-полисов пришел конец. Греция стала маленькой провинцией в этой громадной империи.

После создания империи греческая культура распространилась на новые территории. Это и означало наступление новой эпохи, получившей название эллинизма, то есть эпохи распространения греческой культуры на всей территории державы Александра Македонского. В процессе экспансии эллинской культуры происходило ее соединение с восточными культурами. Именно этот синтез греческой и восточных культур образовал качественно новое явление, которое стало именоваться ***культурой эллинизма***. Ее образование шло под влиянием всего греческого образа жизни и греческой системы образования.

Хронологически эллинизм охватывает исторический период от смерти Александра Македонского в 323 г. до н.э. и последовавшего за этим распада империи на отдельные государства до 31 г. до н.э. — года присоединения Египта к Римской империи. Это довольно продолжительный период времени, в течение которого греческая культура получила распространение на огромной территории от Италии до Индии.

Распространение и утверждение греческой культуры происходили в условиях непрерывных военных действий, результаты

которых и даже жизнь целых стран зависели от таланта полководца, что привело к переоценке в общественном сознании многих процессов общественной жизни. Прежде всего сформировался новый общественный идеал, которым стала не гражданская норма или отвлеченный собирательный образ, а конкретная выдающаяся личность. Уже с конца IV в. до н.э. греки начинают обожествлять в прямом смысле своих царей и полководцев, создавая им статуи и алтари, учреждая ежегодные празднества в их честь и т.д.

Вследствие этих процессов произошло изменение прав и обязанностей граждан полисов. Отныне они превратились в подданных, и от своих правителей ждали гарантий безопасности и материальной стабильности. Вера в божественный промысел и провидение, в божественное возмездие и справедливость со временем вытеснилась верой в могущество удачи и случая. Эта переоценка жизненных ценностей привела к обособлению личности, раболепству перед монархами, росту мистицизма и суеверий.

Вместе с тем, эллинизм принес в новые государства подъем и даже расцвет культурной жизни. Эллинистическая цивилизация пережила существенные изменения в области художественной культуры. Искусство утратило былую классическую сдержанность и строгое величие, особенности эллинизма способствовали размежеванию художественной культуры, художественная деятельность окончательно профессионализируется, а сфера распространения предметов этой деятельности становится неограниченной в пределах ойкумены.

Наконец, эллинизм весьма существенно изменил религиозные представления греков. С образованием эллинистических монархий рухнула греческая полисная демократия, определявшая многие культурные ориентиры, нормы и ценности Древней Греции. И главным было не то, что простые граждане потеряли возможность участвовать в государственном управлении, а то, что они лишились чувства защищенности, которое давало им гражданство их полиса. Исчезли самостоятельные города-государства, люди отныне жили в больших государствах, подчинявшихся единым для всех законам. Но обретя весь мир, греки лишились своей родины, своего полиса, мысль о котором поддерживала греков даже на больших расстояниях от него. *Космополитизм*, еще одна характерная черта эллинизма, привел

к тому, что отдельный человек стал чувствовать себя беспомощным во вдруг оказавшемся таким огромным мире. Эти новые чувства сразу нашли отражение в философии и религии, ориентировав их на внутренний мир человека. В этих условиях изменилось прежде всего отношение греков к религии, так как вместе с распадом полисов предавались забвению и их боги. Прежняя естественная религиозность, связанная с политическими учреждениями и с общественными воззрениями, в новых условиях сама изменилась существенным образом. Предоставленный самому себе человек стремится к более тесному общению с божеством, от которого уже ждет не благоденствия отечества или победы оружия родного полиса, а личного спасения. Если раньше участие в религиозных церемониях было гражданской обязанностью человека, актом проверки его политической благонадежности по отношению к своему полису, теперь он ищет в религии забвения и спасения от страха смерти, одиночества.

Практическими результатами всех этих процессов стало появление новых художественных форм во всех видах искусства. Взаимодействие культур Греции и Востока оказалось особенно благоприятным для восточных стран. Восточные деспотии, господствовавшие там, создавали атмосферу духовного гнета во всех сферах культуры. Литература была почти исключительно религиозной, искусство подавляло человека грандиозностью дворцов, храмов и статуй, чудовищными образами богов и демонов. Эллинистическая культура частично содействовала освобождению личности от тяготевшего над ней духовного гнета.

Именно в эллинистический период появляются замечательные библейские книги, такие как проникнутая философскими идеями «*Екклесиаст*» и эротическая «*Песнь песней*». Греческая драма, спортивные игры, празднества, греческое искусство внесли элемент жизнерадостности в идеологию Востока, светлые образы греческой пластики и архитектуры смягчали суровые черты восточного искусства. Человеческая личность, ее думы, настроения, интересы, запросы получают право на существование. Поэтому в некоторых отношениях этот процесс напоминает эпоху европейского Возрождения. Обогащенная достижениями эллинистической культуры духовная жизнь народов Востока, не попавших под власть Рима и пошедших по самостоя-

тельному пути развития, продолжалась и дала впоследствии изумительный взлет в арабской культуре Средневековья.

Однако и Восток немало дал эллинизму. Близкое общение с народами Востока не только расширил горизонт эллинов и раздвинул границы ойкумены, он показал им своеобразную культуру, в некоторых отношениях более высокую и во всех отношениях более древнюю. Так, на Востоке греки познакомились с большим количеством знаний в области астрономии, математики, медицины, увидели новые приемы сельскохозяйственной техники, развитые средства транспорта и связи.

Взаимодействие художественных культур Греции и стран Ближнего Востока выразилось в архитектурной и скульптурной гигантомании. Зодчество теперь во многом связано со стремлением правителей прославить мощь своих монархий. В результате в период эллинизма были построены 176 городов, многие из которых носили имена своих основателей. Их планировка обычно отличалась строгой упорядоченностью. Города строились по *гипподамовой системе*, известной еще в Греции V в. до н.э.: улицы прокладывали под прямыми углами друг к другу, город делился на квадраты — жилые кварталы, выделялась главная площадь — административный и торговый центр. По сравнению с классической архитектурой сущность нового сооружения состоит в том, что начал отодвигаться на второй план архитектурно-художественный образ памятника. ***Архитектура*** стала воздействовать более эмоционально сильными средствами на большее количество людей. В основном сохранилась ордерная система, но с тенденцией смешения ордеров и их элементов. В архитектуре восточных районов стали применяться арки и своды. Появлялись новые типы сооружений — рыночные площади, торговые ряды, портики, сложные архитектурные ансамбли, придававшие новый облик городам. Хотя зодчие эллинизма не оставили впечатляющих архитектурных образов, как это сделали зодчие классики, все же они превзошли последних в строительстве огромных комплексов, решая проблему



Фаросский маяк

размещения крупных ансамблей. Это было созвучно философскому мировоззрению эллинов.

Самым грандиозным архитектурным сооружением эпохи эллинизма стал знаменитый *Пергамский алтарь Зевса*, также причисленный к «семи чудесам света» и построенный в честь победы Пергамского царства над варварами—галлами. В это же время был построен и гигантский *Фаросский маяк*, также одно из «семи чудес света», расположенный у входа в Александрийскую гавань на острове Фарос. Маяк достигал в высоту приблизительно 135 м. На его вершине была установлена бронзовая статуя бога моря Посейдона высотой около 7 м. Сам маяк представлял собой гигантское здание, состоявшее из прямоугольного основания и двухъярусной башни, увенчанной фонарем, где постоянно поддерживался огонь. Это сооружение архитектора *Состратa* простояло до XIV века.

Если в период классики архитектура выражала интересы, чувства, вкусы всех граждан полиса, то в архитектуре эллинизма вкусы диктовались царским двором и богатыми сановниками. Поэтому в архитектуре появились новые направления. Во-первых, в городах резко увеличилось количество общественных зданий: строились булевтерии (здания городских советов), палестры (спортивные школы), гимнасии (школьные здания), стадионы, библиотеки и т.д. Во-вторых, происходила перепланировка старых городов, которая осуществлялась по определенной схеме: город опоясывался массивными стенами, в пределах которых располагались улицы, ограничивавшие правильные прямоугольные кварталы. В результате изменился сам облик города. Центром его становится не храм, а административные здания и торговые портики, окружавшие агору (городскую площадь). Вдоль широких, пересекающихся под прямым углом улиц, стояли двух- и трехэтажные дома. Город освобождался от старых градостроительных традиций, он больше подчинялся рельефу местности, а естественные склоны стали зачастую использоваться для сооружения террас. Здесь можно уже говорить о появлении городского пейзажа.

Особенности социальной и духовной жизни эпохи не могли не сказаться на искусстве ***скульптуры***. В эпоху эллинизма для скульпторов не существовало жестких эстетических норм, они стремились передать чисто человеческие чувства в лице и в фигуре. Мастера обратили свой интерес к личности, ее эмоци-

ям, что и определило главные черты искусства скульптуры того времени — ее динамичность, выразительность. Скульпторы могли волновать зрителей своими произведениями и находили для этого соответствующие художественные формы.

Большое развитие в эллинистическом искусстве получила *декоративная скульптура*. Ею украшали сады и парки, где обычно устанавливались статуи нагих Афродит в кокетливых, жеманных и стыдливых позах.

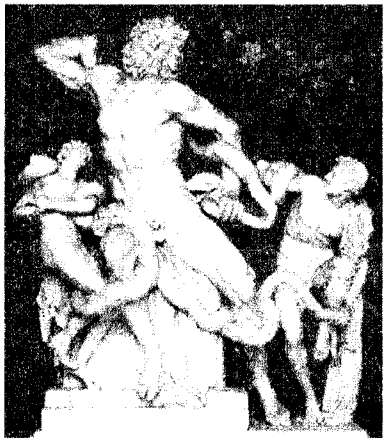
В скульптуре эллинизма человек впервые был запечатлен не только молодым и красивым, но и дряхлым, непривлекательным. Однако новшество заключалось не только в этом, а и в стремлении выразить характер, конкретное состояние духа. В скульптурах такого типа важна не физическая мощь, а сила мудрости, твердости характера и убежденности духа.

Эпоха эллинизма является временем рождения различных скульптурных школ: александрийской, родосской, аттической, пергамской, каждая из которых отличалась своими художественными особенностями. Среди этих школ наиболее широкую известность получила родосская школа скульптуры, произведения которой отличались не только гигантскими размерами, но и натурализмом. При входе в гавань острова Родос мастером *Харесом* была возведена знаменитая статуя бога солнца Гелиоса, высотой более 35 метров и известная как «*Колосс Родосский*», еще одно из «семи чудес света». Во время одного землетрясения скульптура разбилась и отсюда пошло выражение «колосс на глиняных ногах».

В портретной скульптуре первоочередное внимание уделяется выражению мира человеческих переживаний, возвышенного духовного состояния. Во всех скульптурных памятниках эпохи эллинизма запечатлен эмоциональный порыв, момент крайнего напряжения воли, неудержимое стремление вперед. Величайшим шедевром эллинистического искусства, передающим внутреннее напряжение, явилась статуя *Ники Самофракийской*, созданная в честь победы греков на море. Крылатую богиню победы Нику мастер изобразил в момент ее приземления на нос корабля. В ее порывистом шаге автор передает настроение борьбы, острое и радостное чувство победы. Прихотливые завихрения одежды и могучие расправленные крылья создают впечатление только что завершившегося вихревого полета. В

правой руке богини была зажата труба, звуками которой Ника, вероятно, возвестила морскую победу греков.

Мифология по-прежнему занимает значительное место в искусстве. Но и боги изменили свою природу, и отношение к ним стало другим. Художники, создавая образы богов, стремились решить не религиозную, а художественную задачу. Эллинистические боги не рассчитаны на религиозное поклонение зрителя, в них сказывается скорее стремление передать совершенство человеческого тела и выразить человеческие чувства и страсти.



Полидор, Агесандр, Афанадор. Лаокоон

Но не только высокое мастерство было характерно для скульптуры того времени. Как в скульптуре александрийской школы первостепенное место занимали формальные поиски, так для скульптуры пергамской школы были свойственны нарочитость и искусственность. Это было искусство, рассчитанное на знатока, способного понять и оценить тонкое мастерство формы, правильно истолковать воплощенные в художественной форме образы. Поэтому символичность часто сочетается в нем с почти анатомическим натурализмом.



Венера Милосская

Художники эллинизма ценили экспрессивность движений и особенно остроту ситуаций. Ярким примером в данном случае может служить *скульптура Лаокоона с сыновьями* (афонского жреца, наказанного Афиной за то, что уговаривал беспечных троянцев не принимать дарованного им деревянного коня, в котором на самом деле прятались греческие воины).

Хотя искусство эллинизма представляет собой художественную картину, выражающую

динамизм самой эпохи, однако в нем встречаются, хотя и очень редко, произведения, в частности *статуя Афродиты (Венеры Милосской)*, в которых отражена жажда людей неспокойной эпохи гармонии и любви. В этой величавой скульптуре автор воплотил мысль о том, что в человеке прекрасно не только физическое, но и дух.

Древняя Греция оказала огромное влияние на всю мировую художественную культуру. Без нее не было бы современной Европы. Свое развитие римская культура получила только после завоевания Греции (существует распространенное мнение, будто греческая культура создала римскую). Восточный мир без эллинской культуры также был бы совсем иным, ведь все дальнейшее развитие художественной культуры в Египте, Сирии, областях Малой Азии, Балканского полуострова стало возможным благодаря влиянию культурного наследия Греции. Наконец, эллинизм стал в регионе восточного Средиземноморья предтечей византийской культуры, в частности рационального и конструктивного художественного мышления, явившегося основой стиля классицизма в искусстве.

План семинарского занятия

1. Культура Древней Греции, ее периодизация и основные черты.
2. Крито-микенская культура.
3. Культура гомеровской Греции.
4. Литература и искусство эпохи архаики.
5. Литература и искусство классической Греции.
6. Культура эпохи эллинизма.

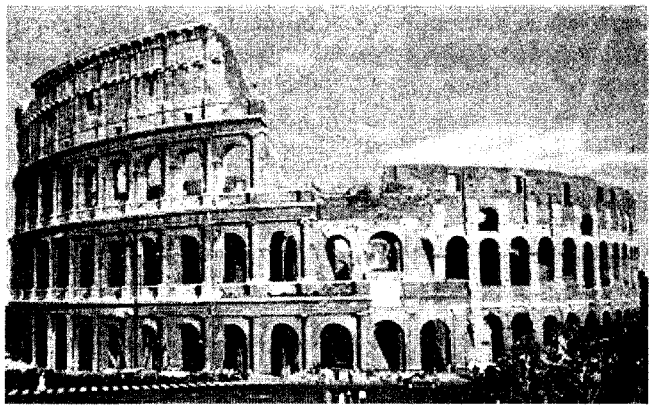
Темы докладов и рефератов

1. Древнегреческая мифология, ее влияние на культуру.
2. Литература Древней Греции.
3. Архитектура и искусство Древней Греции.
4. Греческий театр.
5. Семь «чудес света».

Литература

1. *Античная* цивилизация. — М., 1978.
2. *Античная* литература. — М., 1986.
3. *Алпатов М.В.* Художественные проблемы искусства Древней Греции. — М., 1987.

4. *Бартонек А.* Златообильные Микены. — М., 1991.
5. *Боннар А.* Греческая цивилизация. — М., 1992.
6. *Винничук Л.* Люди, нравы, обычаи Древней Греции и Рима. — М., 1988.
7. *Виппер Б.Р.* Искусство Древней Греции. — М., 1972.
8. *Головня В.В.* История античного театра. — М., 1972.
9. *Ильина Т.И.* История искусств. Западноевропейское искусство. — М., 1983.
10. *Искусство* Древней Греции. — М., 1986.
11. *История* зарубежного театра. — М., 1987. Т.1.
12. *Колпинский Ю.Д.* Великое наследие античной Эллады. — М., 1988.
13. *Куманецкий К.* История культуры Древней Греции и Рима. — М., 1990.
14. *Левек П.* Эллинистический мир. — М., 1989.
15. *Маринович Л.П.* Древнегреческая цивилизация. — М., 1989.
16. *Нейхардт А.А., Шишова И.А.* Семь чудес древнего мира. — М. — Л., 1966.



Колизей. Амфитеатр

7 Художественная культура Древнего Рима

(VIII в. до н.э. — V в. н.э.)

Все дороги ведут в Рим.
Историческое изречение

Эпоха эллинизма существовала сравнительно недолго. Большинство эллинских государств довольно скоро было завоевано Римом. Примерно с III в. до н.э. центром античной культуры становится территория современной Италии, и все дальнейшее ее развитие уже происходило в рамках тысячелетней истории «вечного Рима» — государства, которое прошло стремительный путь от маленького городка на реке Тибр до огромной мировой сверхдержавы, охватившей все Средиземноморье и большую часть Европы. Культура Древнего Рима с его совершенными памятниками архитектуры, скульптуры, живописи, литературы, стала эпохой наивысшего расцвета античной культуры и вместе с тем ее завершением.

Римская культура, просуществовавшая более двенадцати веков, была явлением значительно более сложным, чем греческая культура. Само слово «Рим» было синонимом величия, славы, военной доблести, богатства и высокого уровня цивилизации. Формирование римской культуры проходило под влиянием

культур завоеванных народов и племен, прежде всего этрусков и греков. С самого начала ее отличала удивительная способность отбирать и перерабатывать в соответствии с римской системой ценностей все то лучшее, что было присуще покоренным народам. Этим объясняется, что художественная культура Рима отличалась большим разнообразием и пестротой форм, в ней смешались черты культур вошедших в Римскую республику покоренных народов, иногда стоявших на более высокой ступени культурного развития. Используя иноземные достижения, римляне во многих областях превзошли своих учителей, добившись вполне самобытных результатов.

Римляне во многом были похожи на эллинов, но вместе с тем существенно отличались от них. Если греки были изумительно одаренным народом в области художественного творчества, то римляне имели наибольшие способности к практической деятельности. Эта главная черта римского характера также наложила отпечаток на римскую художественную культуру. Кроме того, в отличие от эллинов римляне были гораздо более воинственными. Они были хорошими, дисциплинированными солдатами, и воинская доблесть выступала для них одним из высших достоинств. Ратные подвиги и заслуги являлись главным средством и успешной политики, и личной карьеры, и соответствующего положения в обществе. Так формируется система идеалов и ценностей, главными из которых были патриотизм, выражавшийся не только в готовности пожертвовать жизнью за родину, но и в высоком уважении и любви к ее героическому прошлому, традициям предков; честь и достоинство; верность гражданскому долгу; почитание богов; идея об особой миссии римского народа, о Риме как высшей ценности и т.д. Делами, единственно достойными римлянина, особенно знатного, признавались политика, война, земледелие и правотворчество.

Римляне не разделяли греческих представлений о свободной личности, допускавших нарушение установленных законов общества. Напротив, они всячески возвышали роль и ценность закона, непреложность его соблюдения и уважения. Для них общественные интересы были выше интересов индивида. В то же время римляне значительно увеличили социальную дистанцию между свободнорожденным гражданином и рабом, считая недостойным для первого не только занятие ремеслом, но и

деятельность скульптора, живописца, актера и драматурга. При этом они были хорошими организаторами и администраторами, законодателями и юристами.

Основные принципы художественной культуры двух народов также были различны по своей сути. Чувство прекрасного было для греков и идеалом, и принципом культуры. Греки превыше всего ценили гармонию, соразмерность и красоту, в то время как римляне не признавали ничего кроме могущества силы. Они создали великое и могучее государство, и весь строй римской жизни определялся этой великой мощью. Здесь личные таланты не ценились и не культивировались. Поэтому среди римлян не было великих художников, архитекторов, скульпторов, равных по своей значимости гениям художественной культуры Греции.

Рассматривая художественные культуры обоих народов, следует помнить, что их культуры формировались в рамках единой античной культуры, на базе античной гражданской общины, близких представлений о мире и человеке. Поэтому для них были одинаково важны и ценны идея значимости гражданской общины, представление, что благо человека неразрывно связано с благополучием коллектива, идея демократии как верховной власти народа. Но эти общие ценности были различным образом реализованы в художественном творчестве. У греков эти представления воплотились в классической скульптуре, представляющей собой единство духа и материи. Этой пластике индивидуального человеческого тела римская скульптура противопоставила пластику социального, исторического организма. Римлянин видел в окружающем мире только социальное. Отдельный человек, личность в римской культуре — это всегда гражданин, имеющий определенные права и обязанности по отношению к государству. Отдельная личность здесь должна подчиняться решениям коллектива и общества.

Становление собственно римской художественной культуры относится к историческому периоду времени Республики (VI—I вв. до н. э.). Ее расцвет и наиболее плодотворное время приходится на I—II вв. н. э. Этот период римской истории и культуры получил название времени Империи. И завершающий этап римской культуры был назван исследователями периодом Поздней империи (III—IV вв. н. э.), для которого было характерно кризисное состояние и упадок художественной культуры, означавший закат всей античной культуры.

Культура эпохи Республики

В формирование римской культуры внесли свой вклад различные италийские народы и племена, познакомившие римлян с искусством градостроения, живописью, скульптурой, литературой. Однако в первые века Римской республики ее культура развивалась под определяющим влиянием *художественной культуры этрусков*, уровень культурного развития которых был для VI в. до н. э. очень высок.

Города этрусков были прекрасно укреплены — окружены зубчатыми стенами и оборонительным рвом, строились по единому плану, две улицы пересекались под прямым углом и делили город на четыре квартала. Архитектура этрусков была близка к греческой, но этруски использовали камень только в фундаментах, каркас делали из дерева, а стены — из сырцового кирпича. Этрусские храмы стояли на высоком постаменте — подиуме, к колоннаде портика вела лестница. Как и греки, этруски украшали храм расцвеченными рельефами и терракотовыми статуями. Эти скульптуры по стилю соответствовали греческой пластике времен архаики, но были много условнее, орнаментальнее и динамичнее.

У этрусков рано развилась *портретная скульптура*, что было связано с заупокойным ритуалом. На погребальных урнах, в которых хранился пепел умерших, крышки делались с изображением фигуры или бюста умершего, всегда портретного характера. Если римский портрет достиг небывалого прежде художественного совершенства, то этим он был обязан усвоению римскими мастерами этрусского наследия. Римляне многое восприняли у этрусков и в области архитектуры. Конструкция римского храма Пантеона была продолжением этрусского зодчества. Так называемый ложный купол (постепенно сходящиеся внутри ряды каменных балок или кирпичей) применялся в архитектуре уже в минойский и микенский периоды, но только этруски начали возводить стены из клиновидных балок, создав таким образом купол в собственном смысле слова. Римляне же, воспользовавшись этрусскими образцами, создали новую архи-

тектурную форму — свободно держащийся свод, переходящий в обширный купол. Его создание было отражением ценностных ориентиров римской культуры, римской модели социального космоса. Купол говорит нам о мощи, единстве империи, о вселенском владычестве. Купол — это могучее полушарие, которое одновременно и покоится, и как бы плавает в пространстве, и объединяет, и венчает вселенную. Купол — космичен, но при этом вполне социален, так как предполагает большое здание с большим количеством людей. В этом его отличие от греческого храма, который был просто обиталищем того или иного божества, народ же должен был молиться перед храмом, под открытым небом.

Не менее сильным оказалось также *влияние греческой культуры*. Во II в. до н. э. Рим подчинил себе Грецию, победа над которой обернулась для Рима своего рода культурным поражением: сильный в военном отношении, он оказался бессильным перед высококультурным противником.

Прежде всего, римляне позаимствовали у греков пантеон богов. Основные религиозные культы сложились в римской культуре задолго до завоевания Греции, и они были вполне самостоятельны, но атрибуты многих богов и их функции были взяты у греков. В ранней римской религии поражают бедность фантазии, схематичность мифологических образов, отсутствие самой потребности в живых образах богов. В римских богах того времени явно чувствуется олицетворение абстрактных представлений, с помощью которых скрупулезно регламентировались все стороны человеческой жизни. Эта детальная регламентация, по убеждению римлян, должна была гарантировать их от несчастий и невзгод. Совершение многочисленных обрядов рассматривалось римлянами как заключение сделки между ними и богами, выполнение обряда надлежащим образом обязывало соответствующего бога исполнить просьбы и пожелания, высказанные человеком.

Но сами боги несмотря на свою абстрактность были очень близки к людям, к государству, к семье. Все они имеют своих покровителей — Ларов, Гениев, Пенатов. Многие боги, которым поклонялись римляне, никогда не имели человеческого облика. Так, Веста, богиня домашнего очага, одна из самых почитаемых в Риме, всегда отождествлялась с огнем, Марс — с копьем и т.д. Некоторая часть римских богов приобрела человеческий облик лишь под греческим влиянием, когда им были найдены греческие эквиваленты (Зевс — Юпитер, Афродита — Венера и т.д.) и приспособлена греческая мифология. Однако знакомство с греческой мифологией обогатило римскую религию, но не затронуло ее основ.

По мере расширения границ римского государства религиозные представления развивались и усложнялись, черты божеств многих других народов сливались с чертами римских богов. Римский пантеон никогда не был замкнутым, в его состав принимались иноземные божества. Считалось, что новые боги усиливают мощь римлян. Однако, несмотря на эти процессы, религиозная мифология римлян не стала поэтически одухотворенной, как у греков. Но и в таком своем качестве римская религия играла очень важную роль в жизни римлян.

Влияние греков сказалось и на римской ***архитектуре***. Этрурия дала римлянам арку, Древняя Греция — ордер. Римляне, соединив арку и колонну, создали так называемую *римскую ячейку* и ввели в строительную практику *аркаду*. Аркада стала излюбленным элементом для разного типа построек (мост, театр, акведук). Опираясь на строительный опыт завоеванных стран, римляне смогли создать в период республики вполне самобытную и величественную архитектуру. К традиционным греческим ордерам римляне добавили позаимствованный у этрусков *тосканский ордер* и вычурную *капитель* (верхняя часть колонны), соединившую ионические волюты (скульптурное украшение в виде завитка на капители) с коринфским аканфом. В своих сооружениях римляне стремились подчеркнуть мощь, силу, величие, подавляющие человека. Именно в этой пышной архитектуре нашли наиболее полное выражение государственные идеи Рима. Грандиозные храмы, амфитеатры, термы, форумы, триумфальные арки и колонны прославляли мощь Республики. Для них были характерны монументальность, пышная отделка, множество украшений, стремление к строгой симметрии.

Безусловным достижением римской архитектуры периода Республики стало умение вписать архитектурные объекты (акведуки, мосты, дороги, гавани, крепости) в городской, сельский пейзаж, создать ансамбль из нескольких построек. Все это также служило возвеличиванию Рима. Но стремление к выражению величия Рима в архитектурных ансамблях приводило к

масштабным преувеличениям, внешним эффектам, ложному пафосу громадных сооружений, рядом с которыми теснились лачуги бедняков и городские трущобы. Римляне не смогли избежать и тенденции к чистому украшательству. Она нередко приводила к полному подавлению конструктивного момента, который у греков так удивительно объединялся с моментом декоративным. Колонна здесь часто превращается в украшение и просто оживляет стены, становясь стенной прибавкой или пилястрами. Мозаичные полы или лепные потолки — любимая римская форма. Тут и аканфовый лист, плющ, лавр, пальма, необыкновенные человеческие фигуры, животные. Раскопки в Геркулануме и Помпее открыли нам небывалую роспись стен, к которой совсем не была способна греческая классика. Разнообразие перспективных, пейзажных, орнаментальных форм, нежность и свежесть красок, причудливость линий, роскошь, блеск, эффектность этих росписей свидетельствуют о тонко развитой римской чувственности.

Римляне положили начало новой эпохе мирового зодчества, в которой основное место принадлежало сооружениям общественным, рассчитанным на большие массы людей. Во всем древнем мире римская архитектура не имеет себе равных по сложности инженерных решений, многообразию типов сооружений, богатству композиционных форм, масштабу строительства. Римские архитекторы разработали новые конструктивные принципы и реализовали их в новых типах построек. Этот период развития римской культуры ознаменовался появлением *базилик* — зданий, где совершались торговые сделки и вершился суд, *амфитеатров*, где устраивались гладиаторские бои, *цирков*, где происходили соревнования колесниц, *терм* — сложного комплекса сооружений, включавших в себя бани, библиотеки, места для игр и прогулок.

Возведение этих сложнейших, подчас гигантских сооружений и комплексов стало возможным благодаря созданию новой конструктивной системы — монолитно-блочной, основу которой составляли две узкие кирпичные стенки, заполненные щебнем и особым строительным раствором — бетоном, появившимся в III в. до н. э.

От периода Республики до наших дней сохранились немногие архитектурные памятники, остальные нам знакомы лишь из описаний их историками и современниками. Самым

замечательным памятником эпохи Республики стал *форум Романо* близ Капитолия, включавший в себя все традиционные для римского города постройки: храм, посвященный Сатурну, богу урожая, базилику, построенную при Юлии Цезаре и названную в его честь. Обязательным для всякого форума являлся храм богини домашнего очага Весты. В нем горел вечный огонь, поддерживаемый девятью весталками, жрицами богини, которые проживали в расположенном рядом с храмом роскошном доме весталок.

С самых первых шагов своего возвышения римская культура стремилась импортировать любые образцы культурных ценностей. Завоевание других народов и племен всегда сопровождалось грабежом их художественных произведений. Из одной только Македонии были вывезены 250 повозок со статуями и картинами. После покорения Греции и захвата Коринфа Рим был буквально наводнен их памятниками искусства. Так, были привезены в Рим произведения Скопаса, Праксителя, Лисиппа и других знаменитых греческих мастеров. Несмотря на обилие памятников, вывезенных из Греции, среди римлян рождается большой спрос на копии с наиболее известных статуй. Влияние греческих шедевров и их массовое копирование тормозили формирование собственной римской скульптуры. Поэтому в области монументальной скульптуры римляне не смогли достичь совершенства греческой классики и не создали памятников столь значительных, как греческие.

Однако в отличие от греческих скульпторов римляне обогатили искусство пластики раскрытием новых сторон жизни, разработали бытовой и исторический рельеф, а, самое главное, они стали авторами жанра ***скульптурного портрета***. Именно портретные статуи получают доминирующее значение, и именно в них проявилось своеобразие римского скульптурного искусства. В портретном жанре наиболее ярко проявился самобытный реализм римских ваятелей, наблюдательность и умение обобщить увиденное в определенной художественной форме. Римские портреты исторически зафиксировали изменение внешнего облика людей, их нравов и идеалов.

Своим появлением римский скульптурный портрет в значительной мере обязан заимствованному римлянами у этрусков культу предков, в соответствии с которым урну с прахом умершего человека должно было прикрывать изображение головы

покойного. Для этого сначала делались восковые маски, а затем на их основе изготовлялись собственно скульптурные портреты. Скопированные с лица умершего, они очень точно передавали его портретные черты. Поэтому, в отличие от греческой идеально-возвышенной скульптуры, римский портрет всегда предельно индивидуализирован. Индивидуализация черт исключала возможность эстетического любования, поэтому в жанре скульптурного портрета на первый план вышла идея красоты духовной. Поскольку духовные, нравственные идеалы в римском обществе подвергались постоянному пересмотру, эволюционировал и жанр скульптурного портрета, но главными чертами скульптурных образов республиканской эпохи были лаконичные формы и обобщенность изображения.

В разных музеях мира, в том числе и в Эрмитаже, хранится огромное число римских портретов — императоров, полководцев, политических деятелей, философов, писателей и просто безымянных римлян, запечатленных с поразительным мастерством, во всей полноте и разнообразии человеческих характеров, чувств, настроений — одухотворенных и жестоких, волевых и прямодушных, коварных и наивных. Классическим произведением римского скульптурного портрета принято считать изображение Катона — мудрого и волевого римлянина, человека практического ума, хранителя строгих нравов.

Под влиянием заполонивших Рим греческих произведений искусства, идей, традиций творчества, под воздействием общения с греческими художниками, скульпторами, музыкантами у римлян изменилось само представление о художественных ценностях. Стала цениться образованность, предполагавшая владение греческим языком и литературно-философским наследием. Поэтому развитие римской ***литературы*** началось с подражания греческим оригиналам. Но в отличие от Греции, где основными литературными жанрами были эпос, лирика, трагедия, в Риме предпочтение отдавалось драме, причем только жанру комедии. Власти просто-напросто боялись влияния сцены на массы, к актерам относились с презрением и драматических авторов не жаловали. Поэтому даже для наиболее выдающихся римских комедиографов, создавших литературный язык и выработавших стихотворную технику, были характерны уничижительная оценка собственного творчества и сознание вторичности их произведений.

Писателями, заложившими основы римской литературы, были греки, а первыми литературными произведениями на латыни были переводы греческих трагедий и комедий. Одним из первых римских поэтов был *Ливий Андроник*, грек по происхождению, переведший на латынь «Одиссею» Гомера. В 240 г. до н. э. он представил на суд слушателей свои переводы на латинский язык греческих трагедий и комедий. Эта дата стала считаться *годом рождения римской литературы.*

Следует отметить, что долгое время римское общественное мнение, ревнители римских традиций сопротивлялись проникновению иноземных (в том числе и греческих) влияний, считая, что они развращают римлян. Это не способствовало развитию собственной художественной литературы. Прагматики-римляне были чужды поэзии, поэтому истинно латинская литература заключается в памятниках красноречия и исторических сочинениях. А высшей поэзией римлян была поэзия их дел, поэзия их права.

Первым действительно выдающимся римским литератором (комедиографом) стал *Тит Макций Плавт.* Он заражал зрителей буйной веселостью, используя прием упрощения характеров до гротеска, создавая классические сюжеты комедийного жанра. Более психологичны были характеры и сюжеты в комедиях *Публия Теренция Афра.* Его «серьезная» комедия представляла собой основательную переработку греческой. При этом Теренций ставил зрителя в такое положение, когда в поведении героев его пьес всегда присутствовал элемент непредсказуемости.

Различие римской и греческой художественных культур проявлялось во всех видах искусства, жанрах и художественных образах. Это же различие мы обнаруживаем также в стадиях и качестве римского сознания. Его полноценное формирование в римской культуре началось лишь в период разложения республики. Прямым признаком этого процесса стало появление лирики, которое свидетельствует, что в обществе сформировался интерес к внутреннему миру человека. Авторы римской лирики были уже далеки от песенной народной традиции, и свои духовные переживания они облекали в известные эллинистические формы. Отсюда их погружение в александрийскую ученость, использование уже разработанных изобразительных средств.

Первым из плеяды выдающихся лириков в римской поэзии стал *Гай Валерий Катулл*. Как и другие поэты его круга, он писал большие «ученые» произведения и легкие небольшие стихотворения — остроумные «безделки». И в тех и в других особое внимание он уделял отделке формы. Содержание его произведений составляли вариации на темы малоизвестных мифов, которые позволяли развивать любовную тематику. Основными чертами его творчества стали отказ от гражданской героики и погружение в сферу чувств, внутренних ощущений. В целом лирика Катулла разрушала уже устоявшиеся нормы драматической поэзии и способствовала становлению того классического стиля с преобладанием типического над характерным, который стал господствующим в литературе эпохи Империи.

Культура Империи

В конце I в. до н. э. римское государство из аристократической республики превратилось в империю. С 31 г. до н. э. начинается новый период истории римской культуры. После убийства Юлия Цезаря и четырнадцати лет гражданской войны к власти пришел Октавиан Август. Во время правления Августа (27 г. до н. э. — 14 г. н. э.) Римское государство превращается в огромную империю, включающую в себя восточное Средиземноморье, Северную Африку, большую часть Европы, а Рим становится мировой столицей. Принципат Августа, основными лозунгами которого были: восстановление республики и нравов предков, прекращение войн и смут, — воспринимался современниками как долгожданное избавление от потрясавших римское общество гражданских распрей и войн. Поэтому традиционные римские ценности, полузабытые религиозные обряды теперь всячески культивировались и были одной из основных тем художественного творчества.

Согласно оценкам античных историков, эпоха правления Августа была золотым веком всей художественной культуры Древнего Рима. Так называемый «римский мир», мирное развитие в период правления Августа, стимулировал расцвет различных видов искусств. В век Августа окончательно завершился *синтез античной греческой и римской культур*. Под влиянием полного освоения и переработки эллинского наследия вершин

достигли литература и искусство, окончательно оформилась в своей самобытности римская художественная культура, которая позднее вошла в качестве одного из важнейших компонентов в европейскую культуру.

Наиболее плодотворным век Августа оказался для римской ***литературы*** (именно поэтому его назвали «золотым»). Будучи человеком мудрым и дальновидным, Август стремился поддержать свою власть не только силой оружия. Он окружил себя людьми, понимающими силу искусства, способными воспеть и прославить власть императора и римского народа. Поэтому этот период римской литературы представлен целым созвездием имен замечательных писателей: *Апулей*, *Плиний Младший*, *Ювенал*, *Петроний*, *Лукиан*, *Вергилий*, *Гораций*, *Овидий*, *Сенека* и т.д. Август стремился управлять литературным процессом, заставить литературу выполнять специальные функции по своему собственному заказу. Для этого он создал кружок писателей и поэтов во главе со своим приближенным — чиновником Меценатом.

Наиболее значительной фигурой в римской поэзии эпохи империи был *Публий Вергилий Марон*, к поэтическому дару которого Август не раз обращался для оправдания и прославления своих деяний. В ответ Вергилий написал первое крупное произведение «*Буколики*» (пастушеские песни). Вторым крупным произведением Вергилия стала поэма в четырех книгах «*Георгики*», воспевающая хлебопашество, садоводство, скотоводство и пчеловодство. Вергилий в своей поэме подробно и профессионально излагал сельскохозяйственные приемы, перемежая их отступлениями философского и мифологического характера. Труд земледельца признавался единственно достойным римского гражданина и, воспетый стихами Вергилия, вызывал уважение у всех граждан.

Общественный резонанс поэмы оказался чрезвычайно велик, так как она смогла оживить интерес к земле и сельскому труду. Поэтому Август вновь прибегнул к поэтической поддержке Вергилия для обоснования идеи о божественном происхождении своего рода и власти династии Юлиев, к которой он принадлежал. Так была создана героическая поэма «*Энеида*», самое прославленное произведение поэта. Эта поэма выразила самосознание римского народа и заняла достойное место в одном ряду с произведениями Гомера. В «Энеиде» Вергилий про-

возглашал идею мирового господства Рима, прославлял победы и величие Августа, римский дух, римское искусство. Вергилий умер, не успев закончить «Энеиду», но и незавершенная, эта поэма стала самым популярным памятником римской литературы.

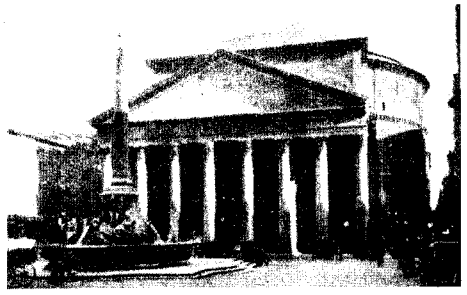
Развитие искусства красноречия, стремление его сохранить содействовали развитию прозы. Положительным итогом рассуждений философов-софистов стало возникновение малых прозаических форм — песен (художественных и исторических) и описаний. В Риме появился жанр романа, который представлял собой одновременно и реалистические рассказы о жизни разных слоев римского общества, и пародии на модные в то время греческие романы о возвышенных чувствах и злоключениях героев. Различные исторические повествования, ставшие быстро очень популярными, были призваны компенсировать отсутствие собственной мифологии. Развитие личного лирического начала в литературе, а также преобладание обыденного утилитарного сознания в духовной жизни породили интерес к земным приключениям и любовным похождениями. Процесс деградации личности и чувств нашел отражение в литературе в сатирическом романе и в романе-пародии.

Ориентация на греческое классическое наследие была характерна не только для литературы. В ***архитектуре*** также эксплуатировались достижения прошлого под знаком канонизации греческой ордерной системы. Римские императоры восстанавливали старые и посвящали римским богам новые храмы. В этот период римляне, придававшие первостепенное значение декоративному эффекту, разработали новый способ отделки фасадов. В отличие от греков, вытесывавших все элементы декора из мраморных блоков, римляне возводили стены из кирпича и бетона, а затем навешивали на них мраморную облицовку. Известные слова Светония о том, что «принял Август Рим кирпичным, а оставил мраморным», отражают именно этот новый метод строительства.

Рубеж I — II вв. н. э. стал временем создания грандиозных архитектурных комплексов, построек большого пространственного размаха. Рядом с римским Форумом были возведены предназначенные для торжественных церемоний форумы разных императоров. Строились многоэтажные дома, которые определили облик Рима и других городов империи. Художественным воплощением мощи и исторической значимости императорского Рима стало сооружение триумфальных арок, прославлявших военные победы римлян.

Из памятников архитектуры императорской эпохи особого внимания заслуживает знаменитый *Колизей, или амфитеатр Флавиев*. Здание амфитеатра имело четыре этажа. Три этажа представляли собой аркады, поставленные одна на другую, четвертый — сплошную стену. Замечательно продумано было размещение ордеров. В нижнем ярусе был использован сдержанный тосканский, во втором — изящный ионический, в третьем — роскошный коринфский, в четвертом — легкие и нарядные коринфские пилястры. При таком расположении колонн различных ордеров создавался зрительный эффект легкости верхних этажей и массивности нижнего. Представление в Колизее могли смотреть одновременно 50 тысяч зрителей, которые через 80 входов и выходов по 60 лестницам могли быстро занимать и освобождать амфитеатр.

Со времени правления династии Флавиев сохранились остатки *триумфальной арки Тита*, воздвигнутой в честь победы в Иудейской войне 70 г. н. э. Первоначально триумфальные арки создавались по особому постановлению римского сената по случаю триумфа полководца-победителя, торжественно вступавшего в столицу от Марсова поля до Капитолия. Со временем триумфальные арки начали возводиться в различных городах империи в честь различных торжественных событий. Арка Тита была украшена рельефами, изображавшими все эпизоды его триумфального военного похода.



Фасад Пантеона

По грандиозности замысла, уровню технической мысли и общественной значимости с Колизеем соперничает «храм всех богов» — *Пантеон*, сохранившийся до наших дней. Выстроенный *Аполлодором Дамасским*, он представляет собой классический образец центрально-купольного здания, самого большого и совершенного в античности. Пантеон был построен с учетом особенностей римских круглых храмов времен Республики,

состоявших в сочетании круговой композиции и продольной оси, которая, с одной стороны заканчивалась сильно выступающим портиком, а с другой, противоположной от входа стороны, — нишей со статуей Юпитера. Храм освещался через отверстие в куполе диаметром 8,5 м, представлявшем собою настоящий шедевр инженерного искусства. Сам купол, диаметром 43 м, имел форму полусферы и опирался на бетонные стены толщиной 6 м. В дальнейшем многие зодчие пытались превзойти Пантеон в масштабах и совершенстве воплощения, но не смогли сделать этого.



Император Август

Период Империи в художественной культуре Рима был ознаменован расцветом неоаттической школы в ***скульптуре***, мастера которой вновь обратились к художественным идеалам Греции, и стали копировать шедевры древнегреческой пластики. Скульпторы в те годы создавали многочисленные портреты Августа, изображая его как бога, жреца, полководца, государственного деятеля. Сложилось даже новое направление в скульптуре, которое получило название *августовский классицизм*. Это направление резко изменило характер образа, стремясь отразить строгую классическую красоту, тип нового человека, которого не знал республиканский Рим. Идеалом этого художественного стиля в скульптуре считалась чистота линий, изысканность и монументальность. В дальнейшем эти черты гармонично соединились, и родился новый жанр — смелые обобщенные портреты, которые передавали индивидуальные черты и в то же время создавали целостный образ личности. Новый жанр сделал доступным внутренний мир человека. Скульпторы отказались от фронтальных композиций и постепенно от излишней детализации: в лице выделялось самое характерное, скупые линии и крупные формы делали портрет монументальным и экспрессивным одновременно. Изменился портрет и по передаваемому настроению — от силы и жестокости в первые десятилетия эпохи империи до религиозной покорности к концу римской культуры.

Однако копирование греческих шедевров скульптуры не предполагало абсолютно точного повторения оригинала. Римские мастера создавали свои произведения с учетом норм и ценностей современной им духовной культуры. Так, в греческой пластике героя обычно показывают обнаженным. Но при точном портретном сходстве римским скульпторам было невозможно показывать императора обнаженным. Поэтому на героическое содержание образа намекали, оставляя обнаженными до колен ноги, либо помещая рядом с ногами амура на дельфине (символ Афродиты). В то же время, стремление к индивидуализации образа доходило иногда в своей выразительности до гротеска. Так, например, в портрете императора Нерона резко подчеркнут низкий лоб, тяжелый взгляд из-под припухших век и зловещая улыбка чувственного рта. Подобным образом автор хотел отметить холодную жестокость деспота, человека низменных, необузданных страстей.



Нерон

Самый поздний период развития искусства скульптурного портрета был отмечен еще большим внешним огрублением облика и повышенной духовной экспрессией. Таким образом, в римском искусстве возникает новая система мышления, в которой торжествовала устремленность в сферу духовного начала, характерная для Средневековья. Образ человека, утратившего этический идеал в самой жизни, утратил гармонию физического и духовного начала, характерную для античного мира.

Кроме скульптуры в художественной культуре эпохи Империи заслуживает особого внимания ***искусство мозаики***, которое получило широкое распространение благодаря интенсивному строительству многоэтажных жилых домов и общественных зданий. Мозаичными изображениями было принято украшать интерьеры домов. Мозаикой древние называли картины, посвященные музам. И поскольку музы были вечны, то и картины, посвященные им, так же должны были быть вечными. Поэтому их создавали не красками, а набирали из кусочков цветных камней. Само искусство мозаики зародилось в Греции в V в. до н.э. Тогда там в качестве исходного материала использовалась цветная галька, но затем греки научились варить непрозрачное

(глушеное) стекло — смальту. Такой маленький кубик цветного камня или стекла назывался модулем, и чем меньше он был, тем изящнее и богаче выглядело изображение. Римляне также заимствовали это искусство у греков и стали успешно использовать в своей культуре. Наивысшего расцвета техника мозаики получила в I в. до н. э. в эпоху Августа, когда не только полы в вестибюлях, атриумах и дно бассейнов украшали мозаикой, но и помещали огромные мозаичные панно в нижней части стен зданий.

Из столицы Империи техника мозаики распространилась в провинции. Так, в больших и богатых сирийских городах полы домов, портиков, храмов было принято покрывать красочными мозаиками. Но в отличие от римской мозаики, для мозаичных композиций так называемого стиля провинциальной живописи были характерны скованность движений, схематизм изображений, монотонность повторов. Сюжеты упрощались до одного действия, а обрамлению изображений отводилась ведущая роль: персонажей изображали только в жестких границах рамок, а сами рамки представляли собой однообразное размеренное расположение квадратиков, ромбов и других геометрических фигур. Местом широкого распространения стиля провинциальной живописи стали дома, храмы, гробницы сирийских городов, обнаруженные в Фаюмском оазисе в Египте.

В эпоху Империи римская художественная культура продолжала развиваться. Однако в духовной культуре уже в I в. н.э. появились *симптомы наступающего кризиса*. К этому времени идея великого Рима как власти над всем миром утратила свое значение, поскольку была реализована. Достигнув своей великой цели, Рим духовно исчерпал себя, он утратил источник своего внутреннего саморазвития. Неслучайно уже в период правления Августа ведущей становится идея «вечного Рима», которая была ориентирована лишь на сохранение достигнутого величия и могущества. Без великой вдохновляющей цели общество было обречено на гибель.

Начиная с I в. н. э. римская культура все больше превращается в исторически первую форму общества потребления. Знаменитый лозунг «хлеба и зрелищ» был образом жизни всех слоев общества. Даже у образованной элиты римского общества гедонизм все больше превращался в культ грубых наслаждений и развлечений. Императоры Калигула и Нерон были символами жестокости и морального разложения. Именно духовная пустота, духовный кризис явились главной причиной заката римской художественной культуры и гибели всего общества.

Культура Поздней империи

В конце II в. н. э. в Римской империи начинается кризис, который охватывает все стороны жизни и приобретает всеобъемлющий характер. Его наиболее яркими проявлениями стали: новые гражданские войны, частая смена императоров, варваризация империи, растущий сепаратизм провинций, все увеличивающийся натиск на империю германских племен и других народов. Кризисные явления затронули и культуру, характерными чертами которой стали низкий уровень нравственности, огрубление нравов, пессимизм. Практически пропал интерес к философии и науке. Вместо философии все чаще наблюдалось обращение к религии, к различным мистическим культам и суевериям.

В ***архитектуре*** в эту эпоху не было создано ничего, подобного Колизею или Пантеону, искусство архитектора реализовывалось в основном в строительстве домов и роскошных вилл. Выдающимся архитектурным памятником той поры стали грандиозные *термы Каракаллы*. Их строительство было вызвано необходимостью занять работами огромные массы римского плебса, большую часть времени проводившего на форумах, в термах и амфитеатрах. В римской культуре термы выполняли скорее общественно-культурную, чем узкобытовую роль. В них римляне ходили не только для мытья, массажа и гимнастических упражнений, но и для того, чтобы позаниматься в читальных залах и библиотеках, погулять в тенистом саду, побеседовать с друзьями в комнатах для игр и отдыха.

Термы Каракаллы представляли собой сложный комплекс построек обшей площадью 12 га, окруженный парком, бассейнами, стадионом и библиотекой. К термам примыкала просторная палестра — открытая площадка для гимнастических упражнений. Мыться в них могли одновременно свыше полутора тысяч человек. Художественная ценность терм Каракаллы заключалась в их богатом внутреннем оформлении. Полы в термах были выложены цветным мрамором и многокрасочной мозаикой, причем мозаики покрывали не только полы, но и нижнюю часть стен. Стены были украшены рельефами. Драгоценные металлы, яркие камни, прозрачное стекло широко использовались при отделке. В многочисленных нишах и между колонна-

ми стояли статуи. Это были не только отдельно стоящие статуи, но и скульптурные композиции. Именно в термах Каракаллы находилась знаменитая скульптурная группа «Лаокоон».

Ведущее место в римской ***скульптуре*** эпохи Поздней империи по-прежнему занимал портрет. В эпоху кризиса римской культуры портретному жанру скульптуры были свойственны две основные черты: сложность композиции и ярко выраженный драматизм. Мастера того времени стремились создавать многофигурные композиции, предпочитая сцены охоты, сражения, борьбы, в которых ощущалась экспрессия. При этом впечатление драматизма достигалось не только сюжетом, но и техникой исполнения. Тончайшая светотень и блестящая полировка лица заставляли светиться мрамор изнутри, стирали резкость линий контура или усиливали ее в зависимости от угла зрения. Такая техника исполнения привела к утрате гармонии скульптурных объемов. Чувство пластичности в скульптуре исчезло, уступив место графическому пониманию формы.

Установление в конце III в. н. э. в Римской империи неограниченной монархии домината, предполагавшей отношение к императору как к божеству, сформировало новые особенности скульптуры этого периода. В позах и жестах образов чувствуется скованность, выражение лиц то высокомерно-брезгливое, то подозрительное. В скульптурных портретах получили отражение не личные, индивидуальные качества характера, а общие понятия силы, властности, жестокости. Такова, например, монументальная бронзовая *конная статуя императора Марка Аврелия*, ставшая воплощением идеала гражданственности, безразличия к славе и богатству.

Художественная культура Древнего Рима *завершила свое существование в атмосфере борьбы античных художественных традиций с новыми христианскими принципами.*

В 313 г. «*Миланским эдиктом*» (предписанием, указом) императора Константина христианская церковь была признана официальной и законной. С первых лет своего признания христианская религия стала утверждать и распространять свое художественное видение мира и свои художественные образы. Это нашло отражение в архитектуре столицы Восточной Римской империи — Константинополе.

Константинополь строился как церковный центр с сильной императорской властью. При строительстве храмов в нем использовались два типа построек. Первый тип зданий имел в плане квадрат, круг или крест и предназначался для крестилен. Такого рода храмы воздвигались на месте погребения и казни христиан во время гонений на них. Вторым типом стала базилика, вытянутое прямоугольное здание, внутреннее пространство которого разделено колоннадой на три-пять нефов, с более высоким центральным нефом и полукруглым выступом на одной из его сторон — апсидой, где находился алтарь. Своеобразие христианских храмов заключалось в резком контрасте между внешним обликом и внутренним убранством. Христианские священники считали, что, подобно смиренному христианину с его богатой духовной жизнью, храм внешне должен быть простым и строгим, зато внутри богато декорирован. Богатство оформления интерьера храмов создавалось, прежде всего, мозаикой на библейские темы и многочисленным резным декором капителей, карнизов.

Искусство «мерцающей живописи» (так называли мозаику) стало основным видом изобразительного искусства при оформлении интерьеров храмов. Ее преобладание над скульптурой возрастало по мере того, как скульптурные изображения, напоминавшие языческих богов, христианской церковью категорически отвергались. Первоначально сюжетные композиции и отдельные фрагменты мозаик были позаимствованы из римских катакомб, где тайно собирались первые христиане, где в погребальных камерах они хоронили своих единоверцев и где принимали крещение. Все изображения носили символический характер, чтобы скрыть смысл обрядов от непосвященных язычников. Язык символов оказался универсальным и удобным, так как с его помощью можно было передать и легко запомнить смысл отвлеченных религиозных понятий. Поэтому даже после объявления христианства господствующей религией он сохранился и продолжал развиваться.

К числу наиболее часто встречающихся в катакомбах символов Иисуса Христа относятся виноградная лоза, пастух, рыба. Символический смысл виноградной лозы заключался в аналогии красного виноградного вина с кровью Христа, пролитой ради искупления грехов людей. Изображение Христа в образе пастуха символизировало одну из его первостепенных миссий — быть пастырем человеческих душ. Часто встречается в катакомбах изображение рыбы, что связывают с греческим звучанием

слова «рыба» — «ихтиос», которое в его дешифровке по буквам приняло следующий вид: Иисус Христос, теу юйос сотер — Иисус Христос — Божий Сын — Спаситель. В ранней христианской литературе Иисуса также часто называли Рыбой, а христиан — рыбаками. С течением времени вся ранняя христианская символика сложилась в систему, предполагавшую строго установленные нормы изображения — иконографию.

Однако новая религия уже не могла спасти римскую культуру, так как ее кризис был слишком глубоким и необратимым. В 395 г. Римская империя распалась на Восточную и Западную, а в 476 г. — после поражения римлян от германских племен — перестала существовать Западная Римская империя. Это событие принято считать *концом всей древнеримской культуры.*

План семинарского занятия

1. Основные черты художественной культуры Древнего Рима.
2. Художественная культура периода Республики.
3. Художественная культура Рима периода Империи.

Темы докладов и рефератов

1. Сравнительный анализ художественной культуры Древней Греции и Рима.
2. Римские зрелища в художественной культуре Древнего Рима.

Литература

1. *Василевская Л.Ю., Зарецкая О.И., Смирнова В.В.* Мировая художественная культура. — М., 1997.
2. *Винничук Л.* Люди, нравы, обычаи Древней Греции и Рима. — М., 1988.
3. *Гриненко Г.В.* Хрестоматия по истории мировой культуры. — М., 1998.
4. *Древние* цивилизации. — М., 1989.
5. *Культура* Древнего Рима. В 2 т. — М., 1985.
6. *Куманецкий К.* История культуры Древней Греции и Рима. — М., 1990.
7. *Поликарпов В.С.* Лекции по культурологии. — М., 1997.
8. *Соколов Г.И.* Искусство Древнего Рима. — М., 1971.
9. *Хефлинг Г.* Римляне. Рабы. Гладиаторы. — М., 1992.
10. *Штаерман Е.М.* Социальные основы религии Древнего Рима. — М., 1987.



Мученики. Мозаика. Церковь Сант-Аполлинаре

8 Художественная культура Византии

(IV — XV вв.)

Храм, как дом Божий, изображает собою весь мир.
Епископ Фессалоникийский Симеон

Кризисное состояние и упадок римского общества одновременно стали началом процесса формирования новой культуры. По сути дела отправной точкой стал перенос в 330 г. столицы Римской империи в древнегреческое поселение Византий, которое впоследствии было переименовано в Константинополь. После распада Римской империи в 395 году на Западную и Восточную последняя стала именоваться ***Византией***. Такое название ей дали европейские мыслители Нового времени, отделив Византию от греко-римской культуры и приписав ее к восточному типу культур. Однако сами византийцы не согласились бы с такой оценкой. Ведь себя они называли ромеями, то есть римлянами, а свою столицу Константинополь — вторым Римом, имея на то более чем достаточные основания.

Византия стала достойной наследницей античной культуры, успешно продолжив и развив многие достижения римской цивилизации. Новая столица империи — Константинополь — успешно соперничала с Римом, довольно быстро став красивейшим из городов того времени. Она имела большие площади, украшенные триумфальными колоннами со статуями императоров, прекрасные храмы и церкви, грандиозные акведуки, великолепные термы, надежные оборонительные сооружения.

Однако византийская культура не стала простой копией римской культуры. Географическое положение Византии, раскинувшей свои владения на двух континентах, делало эту империю своего рода связующим звеном между Востоком и Западом. *Постоянное раздвоение между восточным и западным мирами, влияние азиатских и европейских культур* (с преобладанием то одной, то другой) стало историческим уделом Византии. Смешение греко-римских и восточных традиций наложило отпечаток на общественную жизнь, государственность, религиозно-философскую атмосферу, культуру и искусство византийского общества. Византия пошла своим историческим путем, во многом отличным от судеб стран как Востока, так и Запада, что и предопределило особенности ее культуры.

В истории как европейской, так и всей мировой культуры византийской цивилизации принадлежит особое место. Она стала первой в полном смысле христианской культурой. Именно в Византии завершилось становление христианства, и оно впервые приобрело законченную классическую форму в его ортодоксальной православной версии. Именно христианство оказалось тем решающим фактором, который определил все характерные черты и особенности византийской культуры. Христианское мироощущение сформировало в ней торжественную пышность, внутреннее благородство, изящество формы и глубину мысли. В течение одиннадцати веков своего существования Византийская империя, впитавшая в себя наследие греко-римского мира и эллинистического Востока, представляла собой центр своеобразной и блестящей художественной культуры. Кроме того, вплоть до XIII в. Византия по уровню образованности, по напряженности духовной жизни и художественному разнообразию форм искусства, несомненно, находилась впереди всех стран средневековой Европы.

Становление византийской культуры проходило в обстановке глубоко противоречивой идейной жизни ранней Византии. Это было время формирования идеологии византийского общества, оформления системы христианского миросозерцания, утверждавшегося в острой борьбе с философскими, этическими, эстетическими и естественнонаучными воззрениями античного мира. Первые столетия существования византийской империи можно рассматривать как важный этап мировоззренческого переворота, когда складывались не только основные черты духовной культуры византийского общества, но и его художественная культура, опиравшаяся на традиции, нормы и каноны языческого эллинизма и обретшего официальный статус христианства.

Все эти обстоятельства обусловили основные особенности византийской художественной культуры.

✦ Византийская художественная культура представляет собой синтез западных и восточных типов художественного видения мира при особом положении греко-римских художественных традиций.

✦ Византийская художественная культура в значительной степени сохранила и развила художественные традиции античной цивилизации, что дало толчок гуманистическим идеям и художественным образам эпохи Ренессанса.

✦ Несмотря на господствующее положение христианства в Византии никогда не затухало светское художественное творчество.

✦ Своеобразие этических и эстетических ценностей, обрядов, канонов и философско-богословских воззрений Византии было обусловлено различиями православия и католицизма.

Эволюция византийской художественной культуры представляла собой довольно сложный процесс, в котором этапы взлетов чередовались с периодами падений. Первый период приходится на V—VII вв., когда в Византии завершился переход от рабовладения к феодальному строю. Для художественного творчества этого времени были характерны искренность и эмоциональность, наивность и цельность восприятия мира, резкость нравственных оценок, сильное влияние мистицизма, практическая направленность. Быстро растет значение дидактического элемента: слово и книга, знак и символ, пронизанные религиозными мотивами, занимают большое место в худо-

жественной жизни ранневизантийской эпохи. Своего наивысшего расцвета в этот период художественная культура достигла при правлении императора Юстиниана.

Качественно новым этапом в развитии византийской художественной культуры стали VIII—IX века. В этот период византийское общество переживало смутные времена, источником которых была борьба за власть между столичной и провинциальной знатью. Возникло *движение иконоборчества*, направленное против культа икон, объявленных пережитком идолопоклонства. В ходе своей борьбы как иконоборцы, так и иконопочитатели причинили огромный вред художественной культуре, уничтожив многочисленные памятники искусства. Однако эта же борьба сформировала новый тип видения мира — изысканную абстрактную символику с декоративной орнаментикой. В развитии художественного творчества оставила след борьба иконоборцев против чувственного, воспевающего человеческое тело и физическое совершенство, эллинистического искусства. Иконоборческие художественные представления проложили дорогу глубоко спиритуалистическому искусству X—XI вв. и подготовили победу возвышенной духовности и отвлеченного символизма во всех сферах византийской культуры последующих веков.

Следующий исторический период (X—XII вв.) стал временем очередного подъема и расцвета художественной культуры. На этом этапе происходит обобщение и классификация всех достижений византийской культуры, здесь наступает торжество спиритуалистических принципов: общественная мысль, литература, искусство отрываются от реальной действительности и замыкаются в кругу высших абстрактных ценностей. Тогда же окончательно складываются основные принципы византийской эстетики. В художественном творчестве начинают преобладать традиционализм, каноничность; искусство теперь не противоречит догматам официальной религии, а активно служит им.

Эпоха правления императоров династии Палеологов (XIII—XV вв.) вновь стала временем тяжелых испытаний и последнего расцвета художественной культуры. Тогда после ряда войн была восстановлена и укреплена империя, что стимулировало развитие прогрессивных тенденций византийской художественной культуры поздней Византии, для которой было характерно общение византийских художников с итальянскими учеными, писателями, поэтами, что оказало влияние на формирование раннеитальянского гуманизма.

Раннехристианская художественная культура

В ранний период развития византийской художественной культуры, длившийся два столетия, одним из определяющих факторов этого процесса была государственная власть и система административного управления империей. Сильная государственная власть, сосредоточившая с помощью церкви в своих руках всю полноту управления экономикой и культурой, сыграла роль централизующей силы в становлении основ византийской художественной культуры как стройной и целостной системы мировоззренческих представлений, выраженных в предметах искусства.

В это время происходит появление новых художественных направлений, и прежде всего возникает ***искусство книги*** — так называемого *пергаментного кодекса*, состоявшего из сшитых между собой отдельных тетрадей и заменившего неудобный для чтения и хранения папирусный свиток. Согласно преданию, царь Египта Птолемей был обеспокоен увеличением числа рукописей в библиотеке Пергамского царства, грозившей затмить славу Александрийской, поэтому он запретил поставлять в Пергам папирус. Тогда Пергамская библиотека стала пополняться за счет произведений, написанных на пергаменте, представлявшем собой обработанную особым образом кожу телят или ягнят. Пергамент прекрасно впитывал краску, что позволяло красочно оформлять текст. Поскольку для пергамента художники использовали чаще всего красную краску (*лат.* minium — киноварь, сурик), то книжные иллюстрации стали называться *миниатюрой*. Самостоятельные композиции, заключенные в рамки и выделенные из строк текста, располагались на отдельных листах, либо занимали большую часть листа.

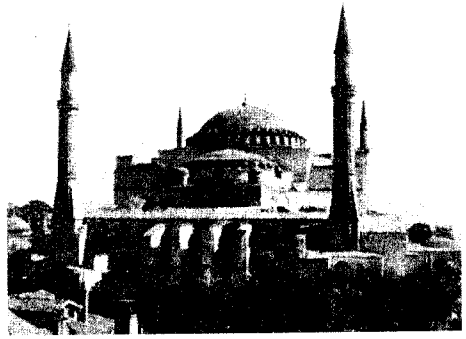
Другой областью художественной культуры, где происходили большие изменения, стала ***культовая архитектура***. Прежде всего следует отметить, что архитектурные формы христианских церквей сильно изменились по сравнению с античными

храмами. В античных храмах классического типа решающая роль принадлежала наружному пластическому решению и второстепенная — внутреннему пространству, в котором находилась только статуя божества, а все обряды и празднества происходили снаружи, на площади перед храмом. Культовое назначение христианской церкви было совсем иным: она мыслилась не как обиталище бога, а как место, где собиралась община верующих. Это требовало принципиально иной организации внутреннего пространства, поэтому решение этой проблемы стало основной задачей зодчих, в то время как внешнему виду церквей не придавалось существенного значения.

Поэтому в ранней византийской архитектуре начали получать распространение центрические постройки, важную роль в создании которых сыграли сирийская строительная школа и уже сложившийся ритуал христианского богослужения. Богослужение разворачивалось вокруг возвышения, отмечавшего центр храма, переместившись сюда, в подкупольное пространство, от алтаря. Это обусловило появление купольных перекрытий, поскольку купол также подчеркивал значение центра и определенным образом символизировал небесный свод. К подкупольному пространству со стороны алтаря и входа примыкали два широких полукружия (экседры), которые увеличивали пространственную перспективу. Примыкающие к куполу полуцентрические своды, пересекаясь, образовывали равноконечный крест. Таким образом, раннехристианские храмы уже можно считать первыми образцами крестово-купольной архитектуры. Новый архитектурный тип храмов получил распространение в Константинополе и в восточных районах империи, в то время как в западных ее районах строились в основном базиликальные храмы. Естественно, что в процессе своего взаимодействия эти две архитектурные формы послужили основой для возникновения нового типа храма — купольной базилики, гармонично объединившей крестово-купольный и базиликальный типы построек при преобладающем значении купола. Впоследствии эти постройки стали широко распространенными.

Наиболее ярким примером купольной базилики в византийской архитектуре является ее самый выдающийся памятник — *Собор святой Софии* (символ божественной премудрости). Его авторами являются зодчие *Анфимий и Исидор*. Этот храм снаружи не выглядит очень большим, хотя внешне его отличают

строгость, стройность и великолепие форм. Однако внутри он поражает своими размерами и кажется поистине необъятным. Эффект безграничного пространства создают прежде всего находящийся на высоте 55 м огромный купол диаметром 31 м, а также прилегающие к нему подкупола, расширяющие и без того огромное пространство. Секрет этого эффекта состоит еще и в том, что четыре мощных столба, несущие купол, остаются почти незаметными зрителю, так как искусно замаскированы легкими перегородками и воспринимаются как простенки. Купол храма имеет 40 продольных окон, и когда солнечный свет заливает подкупольное пространство, возникает ощущение его парения в воздухе. Все это делает конструкцию удивительно легкой, изящной и свободной.



Собор св. Софии. Константинополь

Строгий снаружи собор потрясал современников богатым внутренним убранством. Со двора прихожане вступали в преддверие храма с мраморной облицовкой стен и золотой мозаикой сводов. Отсюда внутрь храма вели девять дверей. Средняя из них носила название «царские врата» и предназначалась для августейших особ. Над вратами находилось мозаичное изображение восседающего Спасителя с поднятой благословляющей рукой; по обе стороны от него в медальонах — Дева Мария и Архангел Михаил, а у ног — коленопреклоненный византийский император, предположительно Юстиниан.

Ко времени строительства храма византийское ***изобразительное искусство*** уже представляло собой целостную систему видов и жанров, которые художественно отражали теологическую картину мироздания. В храмовой архитектуре каждый элемент здания имел сакральное символическое значение, а фрески и иконы размещались согласно требованиям канона в соответствии с иерархическим строением мироздания: в верхнем регистре храмового интерьера — силы, несущие божественный свет (Христос Пантократор, пророки, евангелисты, апостолы), в верхней части апсиды — Богоматерь Оранта

(символ «предстояния» земной церкви); в среднем регистре на стенах храма—сцены, поясняющие догматы веры (Благовещение, Рождество, Распятие и др.), а также сцены из земной жизни Христа; в нижнем регистре — изображения людей, постигших божью благодать (канонизированные святые). В соответствии с этой иерархией из-под купола храма святой Софии на молящихся взирал Христос, восседающий на радуге; на «парусах» помещались огромные фигуры херувимов; на откосах купольных окон — изображения святых епископов, мучеников, пророков. Все эти изображения оттенялись мраморной облицовкой стен и роскошной мозаикой на золотом поле.

В монументальном синтезе архитектуры, фрески, мозаики и иконы, дополненном сакральной символикой цвета и света, в праздничной атмосфере театрализованного богослужебного действия возникал грандиозный и стройный ансамбль, обладавший исключительной силой духовного воздействия, ансамбль, который часто сравнивали с космосом.

Художественная культура Византии славилась не только шедеврами архитектуры. В Византии получили развитие разные виды и жанры изобразительного искусства — мозаика, фреска, иконопись. Из них наиболее замечательным жанром была ***мозаика***, в искусстве которой византийские мастера не имели себе равных. Они знали все секреты изготовления смальты с чудесными свойствами, а также умели с помощью точно рассчитанного угла падения света создавать великолепные живописные эффекты. При этом они учитывали даже оптическое слияние цветов в глазах зрителя, смотрящего на мозаику с большого расстояния. Благодаря своему мастерству византийские художники смогли сотворить непревзойденные шедевры мозаики — в храме Софии, в усыпальницах Равенны, в церкви Успения в Никее, в церкви Димитрия в Фессалониках.

В раннехристианский период византийской культуры широкое распространение в качестве декоративного украшения храмов получили *иконы* (от *греч.* «эйкон» — образ). Первые христиане так называли всякое изображение святого, противопоставляя его «идолу» — языческому изображению. С VI в. так стали называть только портреты святых, выполненные на досках, что отличало их от мозаик и фресок.

Прообразом иконы считается фаюмский портрет, возникший в Египте в IV в. до н. э. К этому времени искусство мумифицирования утратило свое значение, и с еще живых людей стали рисовать портреты. Их писали на дощечках красками. После смерти их накладывали на лица умерших, чтобы возвращающаяся душа могла найти свое тело. Поскольку впервые эти изображения нашли в захоронениях в оазисе Фаюм, то отсюда они и получили свое название.

В художественном отношении икону не следует считать тождественным божеству изображением, она — его символ, на ней изображалось не лицо, а лик. В этом состоит первое отличие иконы от картины. Второе заключается в том, что икона пишется на доске (чаще всего липовой) и состоит из четырехпяти слоев разных материалов, расположенных в следующем порядке: основа, грунт, слой краски, защитный слой, оклад. Основу иконы составляет доска с наложенным на нее холстом — паволокой. Грунт состоит из мела или гипса и называется левкасом. Слой краски образует сам живописный сюжет. Защита представляет собой различные материалы, чаще всего олифу, яичный белок, или масляный лак. Византийская манера иконописи предполагала плоскостное статичное изображение святого с аскетическим, несколько удлиненным овалом лица, с большими глазами, отрешенно смотрящими на зрителя. Все линии рисунка прописывались золотом, а пространство между линиями заполнялось плотным ровным цветом. Основной фон выполнялся золотом. Такая техника живописи делала икону очень ценным предметом.

В первые столетия существования Византийской империи получила развитие также ***литература***, а именно жанры патристической литературы и литургический поэзии. Первый жанр нашел свое выражение в трудах *Василия Кесарийского, Григория Назианзина, Григория Нисского, Иоанна Златоуста*, которые закладывали фундамент средневекового христианского богословия.

Наибольший вклад в формирование и развитие жанра литургической христианской поэтики был сделан *Романом Сладкопевцем*. Он создал особые формы богослужебного песнопения: *кондак* — поэма-гимн, рассказывающая о каком-либо событии из Священного Писания, и *икос* — песнопение, прославляющее святого. Для его стиля были характерны драматизация действия, введение диалога. В поэзии Романа Сладкопевца нашли отражение лучшие черты христианский поэзии:

монолитность настроения, духовность, высокие нравственные ценности, и хотя впоследствии кондаки были вытеснены из богослужения канонами, некоторые из них исполняются до сих пор, в том числе Акафист — хвалебный гимн в честь Божьей Матери.

С VII в. самым популярным жанром литургического песнопения становится *канон*, утренний гимн, состоящий из девяти песен. Каждая из них представляла собой поэтический пересказ одной из песен Ветхого Завета, состояла из нескольких строф (обычно четырех) и имела свою мелодию. В XI веке каноны, вошедшие в литургию, были строго определены: введение новых в религиозную практику было запрещено.

Не менее популярным жанром литургической поэзии был *тропарь*, который из краткой молитвы, исполнявшейся после псалма, превратился в завершающую часть крупного музыкального произведения.

Таким образом, в ранний период развития искусства Византийской империи были заложены основы художественного стиля, который вошел в историю мировой художественной культуры как византийский.

Культура Македонского возрождения

После смерти в 565 г. императора Юстиниана Великого Византию сотрясали непрерывные социальные волнения, а в начале VII в. разразилась гражданская война, в результате которой империя потеряла часть своих владений на западе и востоке. Поэтому конец VII — начало IX столетия вошли в историю византийской культуры как «темное время». Особенно значительным событием для византийской культуры в этот период явилось *иконоборчество*.

Основанием для иконоборчества стало мистическое течение в христианском богословии, отвергавшее возможность любого изображения Бога, так как духовное невозможно выразить через материальное. Оппозиция иконам с момента их распространения в VI в. на территории Византии всегда была довольно сильной. Поскольку христианское искусство всегда испытывало влияние, с одной стороны, языческой греко-римской религии, допускавшей изображение богов, а с другой — иудейской, запрещавшей их изображение, то культ икон имел своих противников даже среди деятелей церкви. Кроме того, возраставший авторитет монастырей, хранящих чудотворные иконы, усиление их мощи и богатства настораживали светскую власть.

По сути дела иконоборчество представляло собой борьбу военной земледельческой знати и части торгово-ремесленных кругов Константинополя за ограничение могущества церкви и раздел ее имущества. В 730 г. император Лев III Исавр издал эдикт (предписание), запрещавший иконы. Эдикт действовал более ста лет, и в соответствии с ним во всех церквах Константинополя уничтожались изображения святых, Христа, Богоматери, сбивалась мозаика, счищались краски фресок. На месте святых появлялись орнаменты, цветы, растения, птицы, поэтому, по отзыву современников, «храмы превратились в сады и птичники». Император призвал народ расправиться с колдунами и знахарями, уничтожить иконы, мощи святых и сплотиться вокруг василевса. Иконоборцам гарантировалась охрана их имущества и доля добычи в случае победы.

В ходе борьбы иконопочитателей и иконоборцев в VIII—IX вв. был причинен существенный вред художественной культуре Византии, так как были уничтожены многие произведения искусства. Однако нельзя отрицать, что иконоборческая доктрина и эстетические требования иконоборцев внесли свежую струю в образное видение мира византийцев — изысканную абстрактную символику в сочетании с рафинированной декоративной орнаментикой. В развитии художественного творчества Византии оставила заметный след и борьба иконоборцев против чувственного, воспевающего человеческую плоть эллинистического искусства с его техникой и красочной цветовой гаммой. Возможно, что именно иконоборческие художественные искания открыли дорогу к созданию глубоко спиритуалистического искусства Византии X—XI вв. Кроме того, иконоборческое движение послужило стимулом к новому взлету светского изобразительного искусства и архитектуры. В период иконоборчества в византийскую архитектуру проникло влияние мусульманского зодчества. Вновь строящиеся дворцы окружали парки с фонтанами, экзотическими цветами и деревьями. В светском искусстве иконоборческого периода победили принципы репрезентативной торжественности, архитектурной монументальности и красочной многофигурной декоративности,

послужившие в дальнейшем основой развития светского художественного творчества. В середине IX в. иконопочитание было вновь восстановлено.

После длительного периода внутренних смут и внешних поражений происходит консолидация всех сил империи вокруг новой, македонской династии Комнинов. Благодаря деятельности трех талантливых императоров из этой династии (Алексея I, Иоанна II и Мануила I) Византия X—XII вв. вновь выступила на международной арене великой европейской державой. Правление Комнинов было блестящим периодом в истории Византии, когда империя в последний раз возвратила себе былое величие, стала образцом великой культуры. Этот период развития культуры Византии принято называть ***македонским возрождением*** или ее вторым золотым веком, поскольку он стал классическим этапом в истории византийского искусства. В художественной культуре окончательно сложился зрелый средневековой стиль, главной чертой которого стал спиритуализм.

Торжество спиритуализма в культуре означало, что общественная мысль, искусство, литература как бы отрывались от изображения реальной действительности и замыкались в описании высших абстрактных идей. Предметом художественного творчества стала духовная сфера, которая описывалась с помощью таких эстетических категорий, как прекрасное, цвет, свет, образ, знак, символ. В художественном творчестве преобладающими были *традиционализм и каноничность*. Искусство теперь не противоречило догматам официальной религии, оно служило им.

В период правления Македонской династии получила классическую завершенность крестово-купольная форма храма, начавшая складываться еще в предшествующую, юстиниановскую эпоху. Ее основу составляет квадрат, расчлененный четырьмя опорами на три нефа в продольном и поперечном направлениях. Опорные столбы несут систему перекрытий в виде полукруглых сводов и центрального купола, покоящегося на арках и четырех столбах. Эта конструктивная система позволяла создавать большое количество вариантов. В зависимости от условий можно было изменить масштаб здания, оставляя неизменным центральное ядро; добавив еще пару столбов опор, увеличить храм в длину; добавив два ряда колонн и доведя количество нефов до пяти, растянуть храм в ширину.

Важнейшей частью крестово-купольного храма был алтарь, обозначенный полукруглым выступом — апсидой, выходящей за пределы квадратного плана. В центральной апсиде помещался престол, в северной — жертвенник, то есть место приготовления хлеба и вина для причастия, в южной — дьяконник — место хранения церковных сосудов, риз, книг и прочих ценностей. Таким образом, основные усилия зодчих были направлены на организацию подкупольного пространства и алтарной части как средоточия культового действа и на реализацию символической идеи лествицы — библейской лестницы, по которой совершалось общение неба и земли.

Такая конструкция храма не была случайной. Любая деталь в ней имела символический смысл. Четыре стены храма, объединенные одной главой, символизировали четыре стороны света под властью единой вселенской церкви. Алтарь во всех церквах помещался на восточной стороне, так как, согласно Ветхому Завету там находилась райская земля Эдем, а по Новому Завету на востоке произошло вознесение Иисуса Христа. Эта каноническая система была тщательно продумана и с большим вкусом связана с общей архитектурой церкви, а также с системой архитектурных элементов.

В XI—XII вв. в византийской культуре произошли серьезные мировоззренческие изменения. Полемизируя с иконоборцами, православные мыслители на новом уровне разработали учение о духе и материи и объяснили специфику материальной деятельности человека в рамках религиозного представления о мире. Именно в этот период формируется основное отличие православия и его культуры от западного христианства, которое изображение Бога и святых трактовало просто как «писание для неграмотных». Защитники иконопочитания обосновали значение образов в своей религии. Согласно их представлениям, неописуема только природа невоплотившегося Бога. Поэтому на иконах изображена лишь земная жизнь Иисуса Христа. Сам образ Христа утверждает единство его земного и божественного существа. Отсюда само иконописное изображение можно считать доказательством факта воплощения Бога в Христе. Но поскольку материя образа (иконы) не содержит в себе материи прообраза, то живопись выражает именно духовную сущность Христа. Видимо эта идея оказала определяющее воздействие на все последующее развитие православного искусства —

очень схематичное изображение тела и предметов, простота живописных приемов и стремление вызвать возвышенные эмоции, далекие от материального мира.

Основными темами живописи в этот период стали сюжеты очищения, преображения, спасения, которые заимствовались из библейских и евангельских мифов. Обычно центральные фигуры композиции изображались анфас, окружающие — в профиль. Вечность в наглядном воспроизведении трактовалась как устойчивость, симметричность и равновесие. Значимыми моментами композиции служили и золотые нимбы вокруг святых. Независимо от расположения фигур сохранялось ощущение статики.

Византийские художники того времени сумели разработать новый способ организации пространства в православной живописи. Секрет этого способа заключался в том, что основные фигуры композиции своим размером значительно превосходили второстепенные, как это имело место в зрительном поле человека при очень близком расположении от объекта. Каждая фигура, на которую обращал внимание верующий, сразу же оказывалась в непосредственной близости от него, была обращена лично к нему. Этот эффект исчезает, если смотреть на изображение в целом: так называемая обратная перспектива становится смысловой, то есть размеры фигуры зависят от ее места в божественной иерархии.

Организация внутреннего пространства церкви учитывала все эти особенности восприятия образов и позволяла узреть Бога-Сына и святых, пережить драму их земного существования. Поэтому неизмеримо возросло значение росписей. Сложилась многоплановая система символов и художественных циклов в иконографии, включавшая в себя космическую символику (храм отождествлялся с уменьшенной моделью Вселенной, где своды и купола олицетворяли небо, пространство близ пола — землю, алтарь символизировал рай, а западная часть — ад). В соответствии с этим располагались и росписи. Топографическая символика означала, что каждое место в храме соответствовало месту в Палестине, где произошло то или иное событие из жизни Иисуса Христа.

Праздничный цикл предполагал обязательное изображение основных христианских праздников (Благовещение, Рождество,

Сретение, Крещение, Преображение, Вознесение, Успение Богородицы и др.).

В иконах праздничного цикла была отображена история воплощения Бога, и сюжетные композиции обязательно трактовались по устоявшимся канонам. Так, изображение Рождества Христова позволяло соединить вместе все эпические предания о Рождестве. В центре композиции — черный проем пещеры, на фоне которого видны ясли со спеленутым младенцем и с заглядывающими в них волом и ослом — символами двух народов — иудейского и языческого, которым в равной мере принес спасение Иисус Христос. Рядом с яслями — торжественно восседающая Богородица. Над пещерой в высоте сияет Вифлеемская звезда, поток света от которой падает прямо на родившегося младенца. У ног Богоматери, как правило, находится погруженный в глубокую думу Иосиф. Рядом изображаются две женщины-повитухи, купающие новорожденного младенца, тем самым они как бы вводят его в круг обыденной жизни. Нередко здесь же изображали и волхвов на конях, держащих путь по «звезде» и стоящих напротив пещеры с драгоценными дарами в руках.



Христос.
Мозаика. Собор Св. Софии

Помимо стационарных икон, помещаемых на архитраве (нижняя часть антаблемента), византийская иконография создала переносные иконы большого формата, которые для украшения храма прислонялись к колонкам алтарной преграды. Таких икон было множество, посвящены они были разным святым, но главными изображениями на них являлись и являются Богородица и Иисус Христос. Основные иконографические изображения Богоматери на таких иконах — это:

✦ Оранта (Молительница) — Богоматерь в полный рост с воздетыми к небу руками и открытыми ладонями. С образом Оранты соотносятся также иконы Великая Панагия (Всесвятая) и Богоматерь Знамение (Воплощение).

✦ Одигитрия (Путеводительница, Наставница) — поясное изображение Богоматери с Младенцем Христом, сидящим на левой руке. Главным в иконе является благословляющий жест.

Мать напутствует Сына на крестный подвиг во имя спасения людей, а Сын благословляет мать на подвиг терпения.

На всех этих изображениях облачение составляет мафорий — покрывало с каймой темно-вишневого цвета и тремя звездами (на плечах и голове), символизирующими ее непорочность до, во время и после родов, туника — длинное платье синего цвета — символ целомудрия и небесной чистоты.

Иконографические изображения Христа также разнообразны, как и Богоматери.

✦ Пантократор (Вседержитель) — поясное изображение Христа, на котором он держит в левой руке открытое Евангелие, а правая приподнята в благословляющем жесте. На нимбе буквы, означающие «Всегда существующий»;

✦ Спас на престоле — аналогичен образу Спаса в деисусе, но без Богоматери и Иоанна Крестителя. Иногда в изображении встречается сложение пальцев «именословное» с отставленным мизинцем и скрещенными средним и указательным пальцами; такой жест символизирует инициалы имени Иисуса Христа;

✦ Спас в силах — на иконах с этим сюжетом мы видим Христа, сидящего на троне и готовящегося судить людей за их прегрешения. Этот образ перекликается с образом Пантократора. Красный ромб символизирует земную сущность Бога-Сына. Престол окружен серафимами и херувимами, представляющими образ космоса;

✦ Спас Нерукотворный — один из самых ранних иконографических образов. Его возникновение связывают с преданием о том, как во время шествия Христа на Голгофу он обратился к женщине по имени Вероника с просьбой дать ему воды. Выпив воды и умыв лицо, он промокнул его полотенцем, протянутым этой женщиной, и на ткани остался нерукотворный лик.

На всех этих изображениях Христос всегда одет в хитон. От плеча хитона до низа подола проходит полоса — клавт (знак царской власти), поверх хитона накинут гиматий — плащ синего цвета.

Ведущее положение, славу и авторитет византийской художественной культуре IX—XII вв. создали не только шедевры архитектуры и иконописи, но и ***художественные ремесла***, достигшие невиданного совершенства. Произведения византийских ремесленников отличались изысканной тщательностью и ювелирностью. Среди ремесел процветали инкрустации из

драгоценных камней, резьба по кости, книжная миниатюра, мозаичная икона и др. Высочайшим достижением художественного ремесла этого периода стали перегородчатые эмали на золоте. Техника эмали пришла в Византию с востока еще при Юстиниане Великом и прославила византийских мастеров на весь мир. Эмаль, подобно мозаике, имела особую ценность в глазах византийцев не только благодаря золоту: прежде чем стать изображением, эмаль и смальта проходили очистительное действие огня. Кубки, блюда, парадные кресты, короны императоров, иконы украшались эмалями, и среди этих произведений ювелирного искусства самым выдающимся принято считать знаменитую *Пала д'Оро* — огромную пластину (2×3 м) из золота и серебра, декорированную эмалевыми медальонами с изображениями святых, императоров, библейских сцен.

Культура эпохи правления Палеологов

В 1204 г. рыцари-крестоносцы, участники четвёртого крестового похода штурмом взяли Константинополь. Византийская империя как самостоятельная держава прекратила свое существование, на ее месте возникла Латинская империя крестоносцев и зависимые от нее мелкие феодальные государства. Византийский император и его приближенные бежали в город Никею, где за почти шестидесятилетний период изгнания был сформирован огромный духовный потенциал и заложены основы нового культурного подъема, получившего название ***палеологовского ренессанса***. Этот период продолжался с 1261 г. (изгнание латинян из Константинополя) до 1453 г. (захват Константинополя турками и окончательное прекращение существования Византийской империи).

Крестовые походы и кратковременное существование латинской империи способствовали распространению ценностей византийской художественной культуры в странах Западной Европы. Византийское искусство потрясло западноевропейцев. Оно стало восприниматься как образец для подражания, произведения византийских мастеров коллекционировались, их самих приглашали для строительства и оформления храмов. Под влиянием византийской архитектуры, православной книжной миниатюры формировались сюжеты и образный строй романского стиля культуры средневековой Европы.

Византийские императоры из династии Палеологов в ходе ряда войн сумели восстановить империю, последние столетия существования которой отмечены территориальными потерями, нескончаемыми феодальными усобицами и возрастающей турецкой угрозой. Но даже в этих условиях продолжала развиваться византийская художественная культура. В обстановке трагического умирания некогда могущественной империи, зажатой в кольце внешних врагов и сотрясаемой внутренними социальными конфликтами, происходит четкая поляризация двух основных течений в византийской культуре: предренессансного, связанного с зарождением идей гуманизма, и религиозно-мистического, нашедшего выражение в учении исихастов.

Рассматривая первое из этих течений, необходимо отметить, что понятие «византийский гуманизм» обозначает ту черту поздней византийской культуры, которая по своим признакам может считаться аналогом итальянского гуманизма. Речь при этом идет не о сформировавшейся и завершенной культуре гуманизма, а прежде всего о гуманистических тенденциях. Но противоречивость общественной жизни поздней Византии, натиск турок и острая идейная борьба, завершившаяся победой мистических течений, привели к тому, что вновь возникшее гуманистическое течение в художественном творчестве не получило развития и завершения.

Появление «византийского гуманизма» было обусловлено огромным духовным потенциалом и мощной национальной энергией, направленными на восстановление империи и возврат некогда утраченного прекрасного прошлого. Рожденная этими устремлениями, жаждой гармонии, художественная культура эпохи Палеологов, оставаясь в основе своей религиозной, приобрела ряд черт, позволяющих оценивать ее как ренессансную. Прежде всего это нашло свое отражение в усилении светского начала путем выбора новых религиозных сюжетов, предпочтение в которых отдавалось изображению сцен религиозного быта. Наряду с религиозными сценами художники начали изображать реальные исторические события. Светские мотивы также проявились в заметном изменении иконографического канона при выполнении традиционных сюжетов.

Кроме того, гуманистическая тенденция в художественном творчестве выразилась в появлении архитектурного и пейзажного фона в композициях. В многофигурных сценах архитектуре и ландшафту отводилась очень большая роль. Они играли не столько роль фона, сколько ограничивали пространство, в котором располагались герои, и акцентировали внимание зрителя на том или ином персонаже. Пространство в живописных композициях еще не было реальным, трехмерным, и поэтому каждый персонаж размещался без учета единой точки зрения на всю сцену; ракурс выбирался произвольно, поэтому одни фигуры изображались при взгляде сверху, другие — с завышением линии горизонта, но возникало новое отношение к канону, и фигуры обрели большую свободу. Художник не просто фиксировал события, а рассказывал о них, создавая у зрителя настроение сопереживания, а не преклонения. Вследствие этого возросло личностное, эмоциональное начало в живописи. Повысился интерес к индивидуальной характеристике действующих лиц. Достигалось это за счет выразительных взглядов, движений, поз.

Выдающимся образцом подобной живописи является икона «*Двенадцать апостолов*» (XIV в.). Изображенные на ней апостолы предстают в разных позах и одеждах, они держатся свободно и раскованно, как бы беседуя между собой. Передние фигуры больше задних, их лица объемны, благодаря использованию тонких бликов. В XV веке в иконописи усиливается графическое начало, иконы исполняются со штриховкой тонкими, параллельными линиями. В подобном стиле написана икона «*Сошествие Христа в ад*» (XV в.).

Изменилась и живописная палитра византийских мастеров, став более разнообразной, направленной прежде всего на передачу эмоционального состояния героя вопреки тому вневременному спокойствию, которое было свойственно ему ранее. Типичными для изобразительного искусства этого периода становятся удлиненные пропорции фигур, отличающиеся особой мягкостью линий, пластичностью, лиризмом; светотеневая моделировка ликов и одежд, создающая объем и ощущение материальности; одухотворенные лики с высокими выпуклыми лбами и маленькими носами.

Однако это эмоциональное, обладающее особым очарованием искусство палеологовского времени оказалось недолговечным. Одновременно с развитием гуманистической тенденции в художественной культуре Византии произошел необычайный расцвет *мистицизма*. Военная опасность, предчувствие исторического заката, феодальных междуусобиц сформировали в среде византийского духовенства и монашества убеждение,

что спасение от земных бед можно найти лишь в мире пассивной созерцательности, полного успокоения — исихии, в самоуглубленном экстазе, дарующем мистическое слияние с Богом и озарение божественным светом. На этой почве возродился интерес к древнему учению об исихии (*греч.* «безмолвие», «отрешенность»), апологетами которого стали монахи Григорий Палама и Григорий Синаит.

Официально одобренное на соборе 1351 г., учение исихастов получило широкое распространение, заворожив мистическими идеями почти все слои населения империи. Господство исихазма сыграло неоднозначную роль в культурном развитии Византии. С одной стороны, исихазм задушил гуманизм, ослабил волю к сопротивлению народных масс в борьбе с внешними завоевателями. Но, с другой стороны, это учение обогатило духовную жизнь Византии и тех стран, где господствовало православие. Опираясь на представления монахов-отшельников, оно проповедовало уединение, подавление всех страстей и способствовало развитию индивидуалистического начала в искусстве. Под влиянием исихастских идей на рубеже XIV—XV вв. в византийской живописи утвердился суровый, отвлеченный от всего мирского, аскетический образ святого.

С развитием мистики существенно изменилась храмовая архитектура. При строительстве храмов зодчие ориентировались теперь на небольшую общину прихожан (например, городской квартал). Главным назначением храма становится теперь проведение молитв, а не совершение служб. Кроме того, мистицизм принципиально изменил всю конструкцию храма. Раньше храмы отличались внешней скромностью и внутренним роскошным убранством. Теперь именно внешняя красота должна была быть притягательной для верующих, она была предназначена предвосхищать духовную красоту молитвы. Убранство же храма не должно было отвлекать молящихся от постижения света незримого. Поэтому интерьеры храмов делались нарочито мрачными и мало освещенными.

В храмовой архитектуре появляются новые многочисленные архитектурные элементы и украшения фасада: декоративные кирпичная и каменная кладки, позже — цветная, со вставками, инкрустацией и изразцами. Фасад украшается цветными фризами из глазурованной плитки, рельефными крестами, каменной резьбой. Цветная и узорчатая кладка была распространена более всего в Греции, где плоскость стены не нарушалась рельефными деталями.

Архитектура поздневизантийского периода (XIII—XV вв.) конструктивно становится все более сложной. Грандиозные сооружения как бы распадаются на несколько небольших построек. Естественно, что эта особенность проявилась в храмовой архитектуре. Храм значительно увеличился в размерах и превратился из одноглавого в шестикупольный. Благодаря аркадам, резному орнаменту, нишам, элегантному силуэту оконных проемов на барабанах, церковь стала легка, изящна и нарядна. Внутри она была украшена в основном мозаиками, созданными на сюжеты из библейской жизни Христа и Богоматери.

В 1453 г. под натиском турок Византия пала, и это событие изменило характер дальнейшего развития Европы. Под контроль турок попали традиционные торговые пути, что отрицательно сказалось на европейской торговле и заставило европейцев искать новые пути на Восток. Юго-Восточная часть Европы постепенно превратилась в отсталый регион. Но византийские мастера разъехались по другим странам, поэтому художественная культура Византии не была уничтожена, а получила свое продолжение. Ее влияние распространилось чрезвычайно широко: оно обнаруживается в Италии, Польше, Литве, Швеции, странах ислама, на Среднем Востоке и в Северной Африке. Но наиболее интенсивным византийское культурное влияние оказалось в странах, где утвердилось православие: на территории самой Византийской империи и в непосредственной близости к ней — в Македонии, Сербии, Болгарии, Румынии, а также в территориально отдаленных Армении, Грузии, Руси.

Византийское влияние сказывалось в религии и философии, общественной мысли и космологии, письменности и образовании, оно проникало во все сферы искусства — в литературу и зодчество, живопись и музыку. Через византийскую культуру другим народам передавалось также античное и эллинистическое культурное наследие и духовные ценности, что способствовало прогрессивному развитию этих культур. При этом следует иметь в виду, что распространение византийской художественной культуры в других странах, характер ее взаимодействия с местными художественно-культурными традициями везде отличались своеобразием. В одном случае складывались местные варианты византийского стиля (например, в Македонии); в другом — византийский стиль значительно трансформировался путем преодоления части христианско-догматических форм

(средневековое искусство Италии); в третьем — влияние носило эпизодический характер и памятники византийского стиля резко контрастируют с произведениями местных мастеров (Закавказье); и, наконец, в четвертом — византийский стиль оказался мощным и плодотворным стимулятором в развитии национальных художественных культур (Сербия, Болгария, Русь). Экспансия византийского стиля здесь продолжалась в течение всего Средневековья, что дает основание рассматривать эти культуры в качестве его наследия.

План семинарского занятия

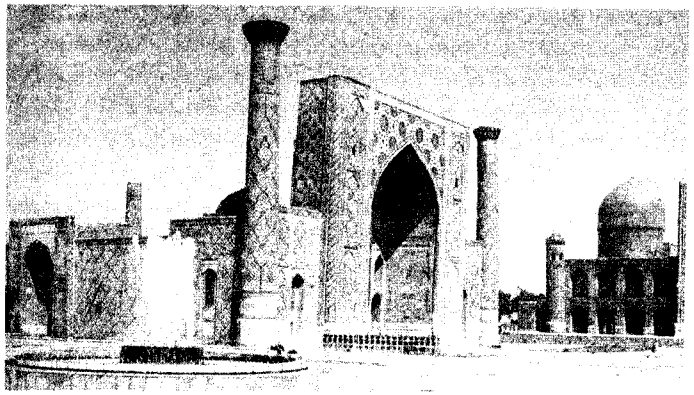
1. Основные черты византийской художественной культуры.
2. Раннехристианская художественная культура Византии.
3. Культура македонского возрождения.
4. Художественная культура поздней Византии.

Темы докладов и рефератов

1. Изобразительное искусство Византии.
2. Византия — мост между Европой и Азией.

Литература

1. *Бычков В.В.* Византийская эстетика: теоретические проблемы. — М., 1977.
2. *Горянов Б.Т.* Поздневизантийский феодализм. — М., 1962.
3. *Даркевич В.П.* Светское искусство Византии: Произведения византийского художественного ремесла в Восточной Европе X — XIII вв. — М., 1975.
4. *Культура* Византии: IV — первая половина VII в. — М., 1984.
5. *Культура* Византии: Вторая половина VII—XII вв. — М., 1989.
6. *Культура* Византии: XIII — первая половина XV в. — М., 1991.
7. *Лазарев В.Н.* История византийской живописи. — М., 1986.
8. *Литаврин Г.Г.* Как жили византийцы. — М., 1974.
9. *Лихачева В.Д.* Искусство Византии IV— XV вв. — Л., 1986.
10. *Поликарпов В.С.* Лекции по культурологии. — М., 1997.
11. *Поляковская М.А., Чекалова А. А.* Византия: быт и нравы. — Свердловск, 1989.
12. *Силичев Д.А.* Культурология. — М., 1998.
13. *Удальцова З.В.* Византийская культура. — М., 1988.



Медресе Шир-Дор. Самарканд

9 Художественная культура арабского Средневековья

(VII – XV вв.)

Письмо — половина знания.
Пророк Мухаммед

В художественной культуре человечества одно из важнейших мест принадлежит арабо-мусульманской культуре. В эпоху Средневековья она процветала на огромной территории от Индии до Испании, включая Ближний и Средний Восток, Северную Африку, Среднюю Азию и Закавказье. Эта культура была создана арабскими племенами, населявшими Аравийский полуостров. Основное население Центральной и Северней Аравии составляли скотоводческие кочевые племена. Они назывались бедуинами — людьми кочевой жизни. Их цивилизация сосредоточивалась в оазисах, которые были торговыми центрами для кочевых племен. Каждое племя верило в своего бога-покровителя, совершая жертвоприношения его каменному идолу. Арабы обожествляли силы природы, небесные светила, камни, деревья, ручьи. Одним из таких оазисов была Мекка, в которой располагалось общеарабское святилище Кааба (буквально: куб). Она представляла собой неболь-

шое квадратное здание, в стену которого был вмурован черный камень — метеорит, особо почитаемый всеми арабами.

Население Аравии в VII веке жило в условиях разложения родоплеменного строя и формирования единого государства. И в этом процессе одним из средств объединения многочисленных арабских племен в единое государство стала новая мусульманская религия, ислам. По-арабски «ислам» означает «покорность», а название «мусульмане» происходит от слова «муслим» (предавший себя Аллаху, во множественном числе — «муслимун»).

Основателем ислама стал арабский купец из племени курейш Мухаммед, объявивший себя в 610 году пророком единого и всемогущего бога Аллаха. Постепенно сложился культ и догматика новой религии, в основу которых легли проповеди Мухаммеда. После его смерти они были записаны его учениками и составили священную книгу мусульман — Коран. Основанная Мухаммедом мусульманская община стала религиозным и политическим центром объединения Аравии.

Полностью оригинальной религией ислам считать нельзя. Очевидно его родство с другими монотеистическими (то есть признающими только единого Бога) религиями — христианством и иудаизмом, от которых он заимствовал многие основные положения и догмы. Ислам и не отрицает это. Поэтому в Коране традиционные арабские верования переплетаются с легендами и мифами Библии, иудеи и христиане остаются для мусульман «людьми писания», данного богом, но искаженного ими. Адам, Ной (Нух), Авраам (Ибрагим), Моисей (Муса), Иисус (Иса) приняты мусульманами как предшественники пророка Мухаммеда. Считается, что истинное учение, дарованное Богом через этих пророков, было искажено людьми. Поэтому требовались новые пророки, которые должны были исправить ошибки. Так и появился Мухаммед, который донес людям истинную веру во всей ее чистоте.

Основу вероучения ислама составляют его так называемые «пять столпов»: вера в единого бога Аллаха и его пророка — Мухаммеда; ежедневная пятикратная молитва — намаз; ежегодный пост в месяц рамазан — ураза; обязательная милостыня, налог в пользу бедных — закят; паломничество в Мекку хотя бы раз в жизни — хадж. Интересно отметить, что чисто религиозной догмой является только первая, остальные касаются

моральных и обрядовых предписаний. Так с самого начала развития ислама определился приоритет развития исламского права (шариат) над собственно догматикой. Более того, ислам стал не просто религией, а принципами, организующими и объединяющими весь завоеванный быстро формирующимся арабским халифатом мир.

Ислам строго монотеистичен, но его монотеизм имеет свои особенности. Культ Аллаха включает в себя признание его как всемогущего, бессмертного, милостивого и милосердного Бога, от которого зависит жизнь и смерть всего живого. Весь мир своим существованием обязан воле Аллаха. Культ Аллаха становится основой мусульманского фатализма — идеи предопределенности человеческих поступков. Аллах все знает и направляет правоверных в их жизни. Отсюда — человек в исламе не является самоценностью, как в христианстве. Его жизнь — не более чем пушинка в руках Бога, единственного безусловного и самоценного в мире. Сила Аллаха также не может воплощаться в отдельном человеке. Это возможно только в мусульманской общине — умме, которая становится общностью всех правоверных. Принадлежность к ней выше, чем деление на расы, роды, племена. Мусульманская культура практически не признает замкнутости, пропагандируя принцип социальной мобильности. Человек может быть рожден рабом, но случай, дарованный ему Аллахом, сделает его эмиром или султаном. Но в то же время умма контролирует жизнь каждого мусульманина, его образ мыслей, предписывая должное поведение, и в случае необходимости делает его воином ислама для защиты этих ценностей. Воспитанию необходимого для этого фанатизма (каждый мусульманин должен быть готов умереть в священной войне — джихаде с неверными) способствовал намаз, а также культивировавшееся чувство превосходства над неверными. Этому способствовали и экономические рычаги — в исламских государствах неверные облагались более высоким налогом, чем мусульмане.

Единственность и абстрактная всеобщность Аллаха, его вечное существование делают его подобным иудейскому Богу. А этот иррационализм мусульманского Бога влечет за собой и невыразимость его внешнего облика. В этих условиях любое изображение божества воспринимается как покушение на религию. Не менее святотатственным представляется мусульма-

нину также изображение людей и животных, так как это напоминает процесс сотворения, который доступен только Богу. Поэтому ислам запрещает изображение всех живых существ, что коренным образом повлияло на искусство арабского Востока.

Перечисленные нами основные положения ислама, а также его космология, эсхатология (представления о конце света), вера в мессию — спасителя мира, являющиеся синтезом иудейских, христианских и местных арабских представлений, не объединяются в систему жестко закрепленных догматов. Это привело к возникновению различных течений внутри ислама, важнейшими из которых стали *суннизм* и *шиизм*, образовавшиеся вскоре после смерти Мухаммеда. Для суннитов источником веры помимо Корана является также и Сунна — жизнеописание пророка Мухаммеда, для шиитов она не является авторитетной. Также сунниты и шииты различаются своим отношением к власти — сунниты говорят о выборе правителя из рода Мухаммеда, шииты утверждают божественную природу власти, передающуюся по наследству от халифа Али, который правил в 656—661 гг.

Расколовшись практически с самого начала своей истории на суннизм и шиизм, ислам продолжал дробиться и дальше, до сих пор придерживаясь точки зрения, что любой мусульманин может высказывать свое мнение по вопросам религии, лишь бы оно не противоречило Корану и Сунне. Так появилось множество сект и направлений, сыгравших значительную роль как в истории арабского халифата, так и в европейской истории, например, знаменитая секта ассасинов (убийц, наводивших ужас на весь цивилизованный мир того времени). Из возникших внутри ислама течений наибольшее влияние на художественную культуру оказал *суфизм* — мусульманский мистицизм, до сих пор пользующийся большим уважением в исламском мире. В основе его лежал аскетический идеал, презрение к земным благам, стремление к мистическому слиянию с Аллахом. Внешне это находило свое выражение в ношении грубого плаща из овечьей шерсти — суфы, давшего название всему движению. Суфии отказывались от обязательных для всех мусульман обрядов и условностей (намаз и прочие), а заменяли их обрядом радения (коллективным молением с хождением по кругу) — зикром, который должен был способствовать слиянию с божеством, мистическому экстазу. Разные направления суфизма достигали этого как экстатическим трансом (например, доводя себя песнями и плясками до исступления), так и глубоким внутренним сосредоточением. Это был единственно подлинный путь познания Бога, так как ни разумное постижение его законов, ни строгое выполнение предписанных обязанностей не могли привести к желаемому результату.

Путь любви и мудрости, который проповедовали суфии, давал им возможность достичь полной гармонии с абсолютом, добиться при этом полной власти над своим телом, мыслями и чувствами, создать в себе свой рай, ибо Коран утверждал, что «кто знает себя, тот знает Бога». Идеи суфизма находили свое воплощение как в многочисленных философских и богословских сочинениях (теоретиком суфизма был аль-Газали), так и в поэтических произведениях (знаменитые рубаи Омара Хайяма).

В результате арабских завоеваний новая религия вышла за пределы Аравийского полуострова и устремилась на восток и на запад. В ходе этой экспансии она столкнулась с культурой стран, где еще в глубокой древности сложились центры мировой цивилизации. Прекрасные города, украшенные дворцами и храмами, статуями и другими произведениями искусства, становились на первых порах источником военной добычи. Со временем мусульманские завоеватели соединили свою религию с духовными и художественными ценностями покоренных ими народов и развили свою собственную культуру. Этот процесс сопровождался активной исламизацией завоеванных народов. Языческие народы, покоренные мусульманами, обычно были уже подготовлены к принятию единобожия собственным развитием, они с охотой принимали ислам, отказываясь от своих племенных богов. Христиане, иудеи и зороастрийцы поощрялись к принятию ислама экономически — мусульмане платили единственный налог-десятину — ушр, а немусульмане были обязаны выплачивать более тяжелый поземельный налог — харадж (до двух третей урожая) и подушную подать — джизью.

При этом не следует забывать, что многие покоренные арабами народы стояли на гораздо более высоком уровне культурного развития. Поэтому жители Сирии, Ирака, Египта, Персии, Испании стали активными участниками создания единой арабо-мусульманской культуры, которая включила в себя крупные культурные центры Ближнего Востока, где был сконцентрирован тысячелетний опыт городской культуры Шумера, Ак-

када, Древнего Египта и др. Все культурные ценности, формировавшиеся в ходе тысячелетий различными восточными цивилизациями и эллинизмом, были освоены арабами.

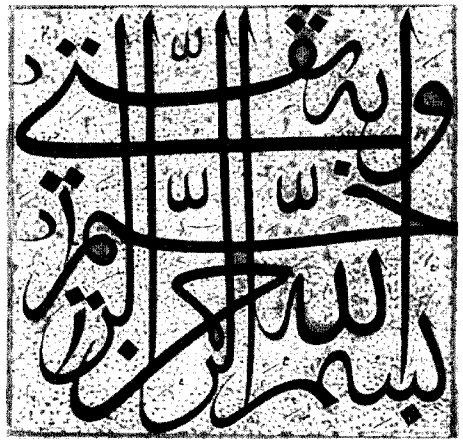
Языком новой формирующейся культуры с самого начала стал арабский язык. Поэтому процессы арабизации протекали неразрывно с ходом исламизации. Арабский язык был языком Корана, так как священная книга мусульман была дана Мухаммеду именно на этом языке. И все мусульмане, независимо от своего происхождения были обязаны знать, понимать и цитировать Коран на арабском языке. Кроме того, знание арабского языка давало многочисленные преимущества, так как он был средством общения и официальным языком на территории арабского халифата. Это способствовало распространению языка, а также его развитию — арабский язык в течение неполного века из языка бедуинов Аравии превратился в официальный язык ученых и философов. А воинственные бедуины стали покровителями наук и философии, меценатами, способствующими развитию искусства, и, особенно, литературы. Практически все халифы, эмиры, султаны стремились прослыть таковыми. Но из городов арабского мира крупнейшими центрами науки и искусства были Багдад, Каир, Кордова, Севилья, Гранада. Там жили и работали не только мусульманские ученые, поэты и философы, но и христианские, и иудейские, приезжавшие учиться у арабов, отличавшихся в то время веротерпимостью и духом свободы.

Родившись из сочетания собственного доисламского прошлого и традиций других цивилизаций, культура арабов добилась больших самостоятельных успехов во многих видах искусства и художественного творчества. Арабы внесли серьезный вклад в мировую литературу и поэзию, создали прекрасные и оригинальные произведения искусства.

Основные формы мусульманской художественной культуры

Изобразительное искусство как средство выражения религиозных идей было исключено из сферы ислама. Силу своего воздействия новая религия основывала на слове, а не на изображении живых существ. Поэтому главными святынями в ней стали не иконы и статуи, а старинные рукописи. Эквивалентами живописи и скульптуры в европейском искусстве у арабов стали каллиграфия и книжная миниатюра.

Особым почетом в арабском мире пользовалось ***искусство каллиграфии,*** которое было языком не только религии, но и поэзии, философии, науки. Оно имело функции, аналогичные функциям икон в христианском искусстве, так как материализировало божественное Слово. Также каллиграфия широко использовалась в архитектуре и как средство передачи текста, и просто для украшения. Архитекторы порой покрывали целые стены дворцов и мечетей затейливой арабской вязью наряду со стилизованными мотивами из растительного мира и геометрическими узорами. Именно арабам, по-видимому, принадлежало первенство в создании этих узоров — арабесок. Появление арабесок вызвано ярко выраженным стремлением арабского искусства к декоративности, которая стала основой образного строя живописи и породила замечательное искусство узора. Часто арабески помимо переплетения стилизованных растительных мотивов и геометрических фигур дополняются надписями, выполненными арабскими буквами, похожими на орнамент. Арабески обычно составляли «открытую», создающую возможность бесконечного развития композицию, позволяющую художнику сплошным ковром узора покрывать поверхность большой протяженности и любого очертания.



Образец каллиграфии

Достигнув необычайной изощренности в применении различных усложненных почерков, каллиграфия превратилась в одну из форм орнамента, игравшего значительную роль в искусстве мусульманского Средневековья. В разработке орнамента арабские мастера достигли изумляющей виртуозности, создав бесчисленное множество композиций, основанных на точ-

ном математическом расчете и вместе с тем одухотворенных силой художественной фантазии. Таким образом, для мусульман арабески — это возможность создания искусства без картин, что особым образом решает основную задачу арабского искусства — отражение красоты божественного мира, существенными чертами которой являются симметрия и ритм. Для отображения этой красоты была избрана абстрактная форма, которая не имеет ничего общего с современным абстракционизмом, воплощающим иррациональные подсознательные импульсы художника.

Мусульманское искусство воспроизводило предметы в соответствии с их природой — самой по себе прекрасной, поскольку она сотворена Богом. Но Бога в странах ислама нельзя было изображать, а можно было обозначать буквами и знаками. Поэтому в искусстве получил распространение геометрический орнамент, нередко состоявший из знаков и мотивов, имевших символическое религиозное значение. Например, слово «Аллах» обозначалось четырьмя вертикальными линиями, которые схематически выражали буквы этого слова. Составленные в квадрат, они становились символами Каабы. Два пересеченных квадрата образовывали восьмилучевую звезду — самый распространенный элемент мусульманской орнаментики. Разнообразное умножение квадратов рождало сложный многоугольный рисунок. Треугольник обозначал «око» Бога. Пятиугольник символизировал пять основных заповедей ислама (вера в единого бога, пятикратная молитва, милостыня, пост, паломничество в Мекку). Пронизанный символизмом, орнамент в средневековом мусульманском обществе читался как открытая книга. Развиваясь под влиянием изобразительных традиций других народов, он все время значительно усложнялся. Орнамент стал для художников главной сферой приложения творческих сил, его невиданное развитие восполняло ограничения некоторых изобразительных видов искусства.

Также широко было распространено в арабском мире ***искусство книжной миниатюры***, обусловленное почтительным отношением арабов к книгам. Поскольку в запретах Корана она не упоминалась, то на страницах каллиграфических рукописей мы видим изумительно выполненные изображения эпических героев, пиров, батальные сцены. Вообще искусство оформления книги достигло на арабском Востоке исключительной высоты.

Виртуозное мастерство каллиграфа-переписчика, его безукоризненно точное и изощренное чувство линии, тончайшее узорочье заставок и титульных листов и, конечно, великолепные миниатюры, иллюстрирующие текст, — благодаря этому книга воспринималась как единый художественный организм, все части которого — от роскошного переплета до хрупкого завитка орнамента — взаимно дополняли друг друга, образуя нерасторжимое целое.

Высокая ценность книг во многом определялась миниатюрами. Сначала на бумаге свинцовым или серебряным карандашом намечалась композиция, после чего маленькими кисточками наносились тщательно растертые золотые и серебряные краски, приготовленные на яичном белке с добавлением клея. Иногда весь красочный слой подвергался полировке, что придавало миниатюре особый эмалевый блеск.

Миниатюра не только иллюстрировала текст, но и составляла важную часть архитектоники книги, определяла композиционное решение страницы и разворота, многообразно взаимодействовала с полосами текста, вносила в книгу изысканный ритм декоративных пятен, наполняла ее сверканием сказочно прекрасных красок.

Искусство книжной миниатюры было глубоко созвучно возвышенному строю образов, изысканной и цветистой метафоричности поэтического языка классической литературы средневекового Востока. Миниатюра по своему характеру сюжетна, повествовательна, включает иногда большое количество действующих лиц, изображенных в различных ситуациях.

В своем развитии миниатюра прошла различные этапы, каждый из которых обладал самостоятельной ценностью, особенностями поэтического образного строя. Главные центры этого искусства находились в Сирии, Иране, отчасти в Египте, Испании и Северной Африке. Вершиной ее развития стали ширазская (Иран), герагская (Афганистан) и, особенно, багдадская школы в XIII веке.

Искусство миниатюры отличается повышенной декоративностью. На плоскости листа фигуры и предметы расположены подобно красочному узору, создавая своеобразную «ковровую» композицию. Образ строится на основе тончайшего линейного рисунка и сочетания звучных, интенсивных и чистых цветовых пятен. Миниатюра — это живопись без светотени. В этом ис-

кусстве чувство цвета — одно из главных элементов эстетического воздействия миниатюры — необычайно изощренно.

В повышенной декоративности и условности изобразительных средств миниатюры проявляются черты стилевого единства с архитектурой и прикладным искусством стран Востока.

Условный момент нередко ограничивает изобразительность миниатюры. Кроме того, ее возможности сужены также сильно развитой в средневековой культуре Востока системой традиционных повторений удачных, получивших признание сюжетов и художественных приемов.

Однако при всей изобразительной условности миниатюра достигла огромной художественной выразительности, раскрывающей жизненное содержание в глубоко поэтичных образах. Значение миниатюры далеко не исчерпывается высокими декоративными качествами — великолепным колоритом, превосходной композицией, гибкостью рисунка. В интенсивности красочных пятен, музыкальности ритма линий миниатюры проявляется реальное, чувственное, радостное ощущение жизни. Мир в миниатюре предстает как роскошный сказочный сад — то в нежной бело-розовой пене цветущего миндаля, то в багряно-желтом уборе трепещущих на ветру листьев. Это розовые, голубые, сиреневые, золотые, покрытые пестрым ковром цветов лужайки, громоздящиеся скалы, подобные застывшим кускам драгоценной лавы, серебристые ручьи, ярко-синее или золотое небо с затейливо бегущими облаками. Люди в ярких одеждах, звери и птицы с их любовно переданными повадками, богатые, украшенные узором здания, отмеченные тонким вкусом предметы утвари — все это, связанное воедино композиционным и цветовым ритмом, создает образ, проникнутый светлой радостью жизни.

Хотя образ этого прекрасного мира статичен и лишен космического, философского значения, свойственного, например, китайской живописи, миниатюра проникнута одухотворенным чувством природы. Пейзаж не только составляет фон миниатюры, но и создает эмоциональную среду, в которой происходит действие.

В миниатюре, наделенной яркой образностью, глубокая и человечная эмоциональность достигается не только показом внутренних переживаний тех или других персонажей, часто бесстрастных, статичных и подчиненных канону, сколько благодаря взволнованному и обостренному чувству красоты, которое отличает все изобразительные средства миниатюры, и в первую очередь ее цветовое звучание. Созданная в произведениях миниатюры система колорита является своеобразным носителем ярко-мажорной или тонкой лирической эмоции, которой подчинены во многом условные и традиционные человеческие образы.

В сюжетах некоторых миниатюр, в их сложной символике несомненно сказывались мистические (суфийские) тенденции ислама. Но преувеличенная спиритуализация внутренней жизни человека, характерная во многом для искусства Византии и западно-европейского Средневековья, была в целом чужда восточной миниатюре. Часто вложенный в нее мистический смысл воспринимался только рассудочно, а не эмоционально-образно, в то время как весь ее художественный строй рождал чувство жизненной полноты и богатства земного реального бытия.

Наряду с условно-декоративной тенденцией в искусстве миниатюры развивалось и другое направление, для которого были характерны расширение сюжетного и тематического круга, убедительность реального изображения, передача бытовых подробностей, интерес к конкретной натуре, в частности к человеку. Однако поиски нового не выходили здесь за рамки той условной выразительности и повышенной декоративности, которые были присущи всему образному строю средневековой восточной живописи. Так в единстве традиционного и нового, фантастического и реального, идеально-отвлеченного и конкретно-жизненного развивалось искусство миниатюры Востока, принадлежащей к шедеврам мировой художественной культуры.

В художественном наследии мусульманской культуры важная роль принадлежала произведениям ***прикладного искусства*** и ***художественных ремесел.*** На территории арабского халифата существовало много процветающих центров, в которых производилась керамика, оружие, изделия из металла и стекла, ткани. Все изделия декоративно-прикладного искусства отличались высоким вкусом и изысканной красотой, это и позволило ему занять важное место в истории художественной культуры.

В произведениях прикладного искусства эстетическое качество, красота в значительной мере зависят от понимания специфики материала, от умения художников использовать его природные качества, заставляя их в процессе творческой обра-

ботки звучать по-новому. Вместе с тем произведениям прикладного искусства присуща особая, иногда очень сложная архитектоника, в основе которой лежит органическое слияние в одно художественное целое пластической формы вещи и украшающего ее узора. При достижении этого единства простой бытовой предмет превращается в подлинное произведение искусства, функционально удобная форма становится красивой, а нанесенный на ее поверхность узор воспринимается как совершенно необходимый. Именно такими высокими художественными качествами отличается прикладное искусство арабского Востока.

Среди произведений искусства народов этого региона в первую очередь должны быть названы *превосходные ковры* и *ковровые изделия*. В декоре этих изделий преобладают геометрические орнаменты, растительные узоры и надписи. Но также часто художники изображали людей, животных, нередко к созданию рисунка для ковров, тканей, других изделий привлекались художники-миниатюристы. Особой популярностью пользовались знаменитые персидские ковры, представляющие настоящее чудо художественного и технического мастерства, для изготовления которых требовался труд множества людей в течение долгих месяцев. Они удивляли гармонией цветов, тонкостью рисунка, но в то же время мягкостью ворса.

Персидские ковры широко известны европейцам с XVI века. С этого времени образ «персидского ковра» стал самым ярким выражением декоративного искусства арабской средневековой культуры. Ковры ткали практически во всех областях арабского мира, но самыми лучшими и дорогостоящими были ковры, созданные в придворных мастерских иранских (персидских) шахов. Персидские ковры исключительно разнообразны. Они различаются по месту изготовления, по назначению, по характеру изображений. Их ткали из лучших сортов овечьей, иногда верблюжьей шерсти, а самые дорогие — из шелка. При их изготовлении применялись только натуральные красители — кожура грецкого ореха, гранат, кашениль, индиго.

Персидские ковры до настоящего времени славятся красотой цвета. Удивительна гармония их сильных, ярких, насыщенных и в то же время ласкающих глаз изысканных сочетаний цветов. Ворс ковра не только придает плотность и массивность фактуре, но и сообщает поверхности особый бархатистый неж-

ный отлив. Образ каждого ковра был сугубо индивидуален, обладал особым тональным звучанием, то солнечно-золотистым, то серебристо-зеленым, то сине-малиновым, то желто-красным. Все элементы цветовой и линейной композиции выступали в нерасторжимом единстве и покрывали ковер необычайно сложной и изощренной системой линейного узора. Господствующим элементом в сюжете был тончайший и сложнейший растительный орнамент с гибкими, мягко переплетающимися формами. Композиция ковра представляла собой обычно широкое прямоугольное центральное поле с полосой бордюра, образующего четкую раму. Узор то покрывал густой сеткой все поле, то был построен по принципу медальонного решения. В этом случае центр ковра занимал крупный медальон, четвертая часть которого была повторена в каждом углу среднего поля. Все композиции рождали поэтическое представление о сказочно прекрасном многообразии реального мира.

Стремление к отражению красоты и гармонии мира присуще и великолепной ***архитектуре*** арабского Востока. Большой образной силой проникнуты как культовые (мечеть, минарет, медресе), так и светские сооружения — караван-сараи и крытые рынки, дворцы правителей и знати, укрепленные цитадели, городские стены с башнями и воротами, величественные мосты и т.д.

Основным культовым зданием является мечеть — место для молитвы. Считается, что прототипом мечети явился дом Мухаммеда в Медине, огороженный двор которого имел с южной стороны навес, укрепленный на пальмовых стволах. Классический тип арабской мечети, которую называют колонной или дворовой, представляет собой прямоугольный участок, огороженный высокой стеной. Основным элементом композиции является двор, окруженный аркадой на колоннах или столбах. Колонны чаще всего расположены в несколько рядов, в сторону

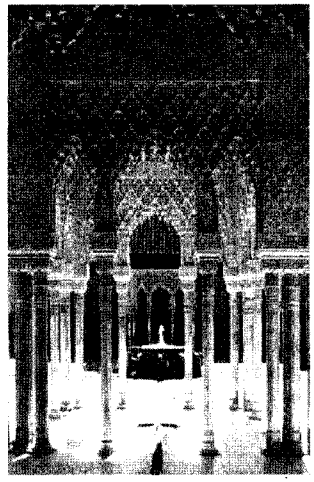


Мечеть Ахмета (Голубая мечеть). Стамбул

киблы (направление на Мекку) они образуют обычно глубокий колонный зал. Киблу отмечает также специальная, украшенная надписями и орнаментом ниша — михраб. Для зодчих, возводивших мусульманские культовые здания, образцом являлись большие столичные мечети — в Дамаске, Самарре. Однако в различных областях халифата строители широко использовали местные, привычные для народа традиционные приемы и архитектурные формы. Поэтому тип колонной мечети в каждой из арабских стран имел свои своеобразные черты.

Примером такого рода архитектурных памятников является *столичная соборная мечеть* в Кордове. В плане это был огромный прямоугольник (200×144 м), окруженный каменной стеной с контрфорсами и многочисленными входами. Лишь небольшая часть огромной площади была отведена под открытый двор. Основное пространство занимал классический молитвенный зал, в котором было расположено свыше шестисот колонн, образующих девятнадцать нефов. Колонны несут двухъярусные аркады, выложенные из белых и красных камней. Аркады равномерными рядами заполняли все внутреннее пространство. Этот зал сравнивали с густым, разросшимся лесом, который терялся в темноте. Словно вырастающие из пола невысокие колонны из голубого и розового мрамора, яшмы, порфира похожи на стволы пальм, от них, подобно переплетенным кронам, отходят в стороны подковообразные арки. Все пространство казалось бесконечным и вызывало мысли о необъятности Вселенной. Посетитель, попадавший с солнечной кордовской улицы в этот полумрак колоннады, освещенной светом сотен низко висящих серебряных лампад, ощущал себя в фантастическом мире.

Одним из высших художественных воплощений мусульманской архитектуры стал дворцовый ансамбль сер. XIII — кон. XIV вв. в эмирате Гранада — *Альгамбра* (от *араб.* «аль-Хамра» — Красная). Сами дворцовые постройки составляли небольшую часть комплекса, который включал дворцы, крепость, мечети, жилые дома, бани, склады, кладбище и сады. На западном склоне холма расположена его самая старая часть — Алькасаба (от *араб.* «касба» — крепость). Сама Алькасаба входит в общую оборонительную систему, плотным кольцом (окружностью в 1400 м) замыкающую холм. Северная часть комплекса была укреплена наиболее сильно, поскольку здесь расположены дворцовые здания. Покои и помещения для личных приемов сконцентрированы вокруг больших открытых дворов — Львиного и Миртового. Башни ансамбля вырастают на гребне обрывистого ущелья. Главенствует среди них квадратная башня Комарес высотой 45 метров. В оформлении интерьеров использован разноцветный мрамор, мозаика, керамические изделия, раскрашенный алебастр. Все это отражается в воде фонтанов.



Львиный двор дворца Альгамбра в Гранаде

Задача зодчего Альгамбры заключалась в использовании всех доступных ему средств для создания роскошного, поражающего богатством своих интерьеров дворца, предназначенного и для пышных приемов, и для интимной жизни восточного правителя. В архитектуру дворца органично включены вода и зелень. Идущая по древним подземным водопроводам холодная и чистая вода снабжает весь дворец, его бассейны и фонтаны, пробегает светлыми ручейками в специальных желобках, устроенных в мраморных плитах пола и, выходя в сад и в город, наполняет его улицы тихим журчанием. Во дворце бьющие из фонтанов сверкающие струи воды оживляют и дополняют вертикальный ритм колонн. Их отражение в зеркальной поверхности водоемов еще более усиливает впечатление легкости и хрупкости архитектурных форм. Своды и стены дворца покрыты огромным количеством красочных декоративных украшений: сталактиты спускаются со сводов; на стенах, арках и карнизах развертываются виртуозно исполненные арабески; игра света и теней в ячейках сталактитов, во множестве колонн, полуколонок, арок и карнизов придает интерьеру дворца сказочный, фантастический облик.

В Средней Азии и Иране наряду с колонной мечетью появились четырехайванные ансамбли, архитектуру которых позднее стали воспроизводить и в светском строительстве. Айван представляет собой сводчатый куполообразный зал, открывающийся во внутренний двор мечети или медресе. Вход в айван образуют мощные пилоны, соединенные арками. Айваны воз-

водились в мечетях со стороны, обращенной к Мекке. Это, очевидно, заложило основу четырехайванной мечети (и других культовых и гражданских зданий). Она представляла собой большое сооружение с квадратным или прямоугольном внутренним двором. К середине каждой из его сторон в виде глубокой сводчатой ниши выходил айван. Стены двора между айванами были решены в виде аркад, возведенных в один или два яруса. Снаружи вся постройка была замкнута глухой стеной, над которой были видны лишь верхушки айванов.

Сооружение четырех айванов в мечети имело символический смысл, обозначая четыре правоверных толка ислама. Особенно распространены подобные постройки в Иране.

Рядом с мечетью возвышались минареты, представлявшие собой высокую, тонкую, круглую в сечении башню с балкончиком. Муэдзин, сообщавший о времени молитвы, поднимался туда по винтовой лестнице, заключенной внутрь башни.

Сохранилось много мавзолеев, возведенных над могилами особо почитаемых лиц и увенчанных чаще всего куполом. Среди них — мавзолей Гур-Эмир в Самарканде, построенный в начале XV в. В его архитектуре доминирует огромный ребристый купол, нависающий над высоким цилиндрическим барабаном. Нижняя часть здания представляет собой восьмигранник. Пропорции постройки таковы, что на долю купола и барабана приходится более половины общей высоты здания. Купол покрыт узором из голубых и синих изразцов, не хуже украшен и барабан. Этому соответствует и пышное решение интерьера, с которым контрастирует строгое надгробие Тимура. Архитектура мавзолея отличается своеобразием форм, гармонией пропорций и совершенством конструкции.

Помимо культовых сооружений строилось также множество библиотек, больниц. Для всех памятников монументального зодчества свойственны четкость архитектурных форм, специфический абрис подковообразных и стрельчатых арок и куполов, богатство резного орнамента и надписей, а с определенного времени — также узорная кладка из разноцветного камня.

При всем совершенстве архитектуры арабского Востока в ней все же ощущался недостаток пластических жанров искусства. Их место заняла ***поэзия***. Это было неслучайно. Основной формой существования бедуинской культуры доисламской Аравии была поэзия. Кроме того, любые идеи в поэтической форме выражались и запоминались лучше, чем в прозе. Это прекрасно понимали и правители, содержавшие при себе целые армии придворных поэтов, которые должны были прославлять их, и не жалели ничего, лишь бы приблизить к себе кого-то из знаменитых поэтов. Ведь хорошие стихи сразу становились достоянием базара — средоточия религиозно-культурной и политической жизни того времени и могли надолго прославить заказчика.

Особая композиционная форма арабской поэзии — касыда — послужила основой для формирования целой системы поэтических форм в исламских странах. Она сложилась во второй половине VIII в. и представляла собой небольшую поэму в 15—200 строк — бейтов. Касыда обычно состояла из трех частей, различных по жанру и не связанных ни сюжетно, ни стилистически, но образующих в сознании слушателя стройную, целостную картину. Первая, лирическая часть, стала отправной точкой в создании любовной лирики и поэзии, воспевающей радости жизни. Вторая часть, описывающая трудную жизнь героя в пустыне, дала начало жанрам описаний, «охотничьей» поэзии и произведениям, в которых возвеличивались героизм и благочестие. Третья часть касыды, посвященная воспоминаниям о покинутом любимом крае, вдохновила поэтов на создание жанров оплакивания и осмеяния.

Основным жанром арабской поэзии в VII—VIII вв. стал панегирик как наиболее светский и легко превращаемый в политический инструмент. Ведь часто поэты являлись религиозно-политическими лидерами и использовали свои произведения для отстаивания своих интересов. Именно в стихах были сформированы образы идеального правителя, государственного мужа, военачальника.

Очень популярна была у арабов любовная лирика, гимн любви и страсти, свободный от всяких религиозных рамок. При этом любовь часто понимается как подвижничество, всепоглощающее стремление к единственному и недостижимому идеалу, предопределенному свыше, знаком чего являются вечные любовные пары, например Лейла и Меджнун.

Касыдный строй стиха был очень популярен в придворных кругах. Жанр касыды открывал перед поэтом два пути: традиционный — подробная разработка композиции и индивидуальный — создание новых стилевых форм.

Другими классическими жанрами поэзии стали: кыта — стихотворение из 8—12 строк с единым содержанием, обычно в

такой форме слагались погребальные плачи, а также восхваления и поношения во время поэтических перебранок; героический эпос; возвышенные оды; рубаи — короткие изречения философского характера; газели — лирические любовные песни.

При этом необходимо учитывать, что появление новых жанровых форм было лишь надводной частью айсберга поэтической эволюции. Вообще, поэтическое творчество было строжайшим образом канонизировано и состояло из трех основных разделов: метрики — аруза, рифмы — кафийи, поэтических троп и фигур — бади. Эти же требования наложились на национальные литературы, которые активно переводились на арабский, и также должны были подчиняться основным положениям арабского канона. Это привело к тому, что с VIII в. до конца X в. мусульманская культура фактически становится одноязычной. Столь жесткие рамки, казалось бы, должны были неминуемо упростить и обеднить мир изящной словесности, однако этого не произошло. Более того, стремясь превзойти в мастерстве предшественников и соперников-современников, поэты проявляли удивительную изобретательность в разработке традиционных тем и сюжетов, в поэтическом языке.

Ограниченная строгими рамками традиционной композиции и жанров, арабская поэзия развивалась за счет усложнения поэтической техники. Поэты увлекались чисто формальными задачами: украшали свои стихи сложными поэтическими фигурами, многостепенными метафорами, изысканной игрой слов, заботились не только о звуковом, но и о зрительном эффекте, подбирая в бейтах такие слова, начертание букв которых превращало стихотворения в рисунки. Это связано с уже упоминавшимся выше почтительным отношением арабов к написанному слову, которое является как бы стадией воплощения божества вслед за идеями разума и звучащим словом. Недаром арабы сравнивали свое письмо с драгоценностями и цветами, а чернила — с духами. В поэзии же красота тела сравнивалась с линиями букв.

В VIII в. в мусульманстве появилось новое течение — *суфизм*, уже упоминавшийся ранее. Свое учение суфии излагали не только в специальных трактатах, но и в поэтической форме. Суфийская литература — особое явление, связанное с ярко выраженной символикой и метафоричностью, которыми увлекались многие поэты. Суфизм открывал необычайно широкие

возможности для творчества, ведь, с одной стороны, это поэзия созерцания, мистического стремления к божественной истине и растворения в божестве, а с другой — изощренной чувственности, любви и жизни. Поэтому суфийские стихи всегда многоплановы: за видимым «земным» планом, воспевающим любовь, чувственный восторг, блаженство опьянения, скрывается глубокий мистический смысл. Именно в этом взаимопроникновении земного и мистического — секрет особого обаяния лучших образцов суфийской лирики, среди которой — знаменитые *рубаи Омара Хайяма*:

Мы источник веселья — и скорби рудник.
Мы вместилище скверны — и чистый родник.
Человек, словно в зеркале мир — многолик.
Он ничтожен — и он же безмерно велик!

Власть и влияние суфизма распространились на всю художественную культуру мусульманского Востока, которая стала в значительной степени суфийской. И особенно это проявилось в ирано-таджикской поэзии, классический период которой приходится на X—XV вв. Эта поэзия (на языке фарси) сумела воспринять наиболее ценные элементы арабо-мусульманской культуры, сохранив при этом многие самобытные черты древней иранской традиции. Для этого составлялись специальные перечни арабских и персидских стихотворных размеров, а отечественные жанровые формы рубаи и месневи дополнялись арабской касыдой, газелью и др.

Рубаи представляют собой стихотворный афоризм из четырех строк. Первые две строки содержат экспозицию, третья — вывод и уже последняя — собственно «летучие слова».

Месневи — это поэма, довольно объемная, господствующей в ней является парная рифма строк. В этой форме писали такие признанные мастера, как *Рудаки, Руми, Низами.*

Всемирной известностью пользуются также творчество *Абулькасима Фирдоуси*, создавшего бессмертную эпопею «*Шахнамэ*» («*Книга царей*»), *газели Хафиза, лирические стихотворения Джами, поэмы Саади.*

К концу IX в. помимо поэзии и научных трактатов появилась проза. Именно тогда из устного народного творчества родились знаменитые сказки «*Тысяча и одна ночь*». В X в. сложилась *макама*, соединяющая в разных пропорциях особенности классической поэзии и новеллистики. Макама писалась

саджем — особым размером рифмованной прозы. Макамы стали предтечей европейского плутовского романа, появившегося в Испании в XVI в.

Темы борьбы созидающего, животворящего и разрушительного начал, идея Любви и Разума как главных движущих сил общественного развития, тема особой роли поэтического слова и поэта-пророка, составившие основное содержание литературы мусульманского Востока, в сочетании с отточенностью формы превратили восточную литературную традицию в одухотворяющий фактор для художественной культуры последующих веков. Следы ее влияния можно обнаружить не только на Востоке, но и в других культурных традициях: в поэзии вагантов и старопровансальских трубадуров, Пушкина и Байрона, многих других европейских и американских писателей и поэтов.

План семинарского занятия

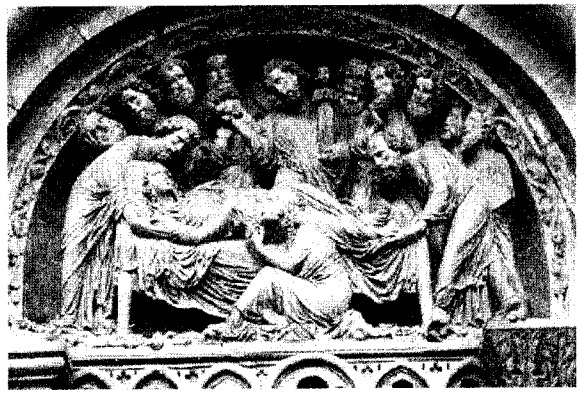
1. Формирование арабо-мусульманской культуры.
2. Ислам и основные нормы и ценности арабо-мусульманской культуры.
3. Архитектура и изобразительное искусство арабского Востока.
4. Литература арабского Востока.

Темы докладов и рефератов

1. Ислам и его влияние на художественную культуру Востока.
2. Творчество Омара Хайяма.

Литература

1. *Арабская* поэзия средних веков. — М., 1975.
2. *Арабская* средневековая культура и литература. — М., 1978.
3. *Веймарн Б. В.* Искусство арабских стран и Ирана. — М., 1974.
4. *Всеобщая* история искусств. — М., 1961, Т.2. Кн.2.
5. *Культурология.* — М., 1996.
6. *Очерки* истории арабской культуры V—XV вв. — М., 1982.
7. *Ринка Я.* История персидской и таджикской литературы. — М., 1970.
8. *Яковлев Е. Г.* Искусство и мировые религии. — М., 1985.



Фрагмент южного портала собора в Страсбурге

10 Художественная культура средневековой Европы
(V — XVI вв.)

Свет, сияющий во тьме.
Латинская надпись на подсвечнике

Рассматривая мировую художественную культуру как процесс последовательной смены культурных эпох, мы постепенно подошли к тому его этапу, который был ознаменован возникновением новых направлений и стилей в искусстве, новыми условиями политической, экономической и культурной жизни. Этот период назван историками Средними веками или Средневековьем.

Собственно сам термин «Средние века» появился в XV в. в среде итальянских гуманистов, которые так стали называть эпоху, отделяющую их от времени классической древности. Позднее Средними веками стал обозначаться период от гибели Римской империи до эпохи Возрождения. В связи с этим в исторической науке произошло деление всемирной истории на древнюю, среднюю и новую, то есть на Античность, Средневековье и Новое время.

Исторические условия формирования художественной культуры Средневековья

Средние века в истории европейской культуры охватывают временной период продолжительностью более тысячелетия — с V в. по XVI в. Это эпоха возникновения, развития и упадка феодального общества. Следуя основным этапам истории развития феодализма, в истории культуры средних веков обычно выделяют этапы раннего (V—X вв.), зрелого, или классического (XI—XIII вв.), и позднего (XIV—XVI вв.) Средневековья.

В основе средневековой культуры лежит взаимодействие двух начал: культуры варварских народов Западной Европы и культурных традиций Западной Римской империи.

Римский мир начал разрушаться самое позднее с III века. Торговля приходила в упадок, сельское хозяйство и ремесленная продукция теряли рынки сбыта, денег становилось все меньше, проба их ухудшалась, земли забрасывались.

Существенным фактором усиления кризиса римского мира стало вторжение варваров — алеманов, франков, готов, разоривших в 276 г. Галлию, Испанию, Северную Италию, Дакию. Их появление в пределах Римской империи стало закономерным результатом Великого переселения народов, начавшегося еще в I в. и связанного, скорее всего, с похолоданием в огромном регионе от Сибири до Скандинавии, которое существенно сократило площадь земледельческих и животноводческих угодий и вынудило варваров, подталкивая друг друга, двинуться на юг и запад вплоть до окраин западного мира. Благодаря их появлению в Западной Европе Британия стала Англией, Галлия — Францией, в Испании появилась Андалузия, названная в честь вандалов, а в Италии — Ломбардия, сохранившая имя своих поздних завоевателей — лангобардов.

Следует отметить, что варвары, расселившиеся в Римской империи, не были таковыми в полном смысле этого слова. Молодые, дикие народы прошли долгий путь развития во время своих вековых странствий, на протяжении которых вступали в контакты с разными культурами и цивилизациями, воспринимали их нравы, искусства и ремесла. Прямо или косвенно большинство этих народов испытало влияние азиатских культур, восточного мира, восточных провинций Рима, ставших

позднее Византией. В Европу они принесли тонкую технику обработки металлов, высокоразвитое ювелирное ремесло, технику обработки кожи, а также живописное искусство лесов и степей с его стилизованными животными мотивами.

Отношение Рима к варварам было двояким. С одной стороны, они были завоевателями и разрушителями культуры, намного более воинственными, чем римляне, военные успехи и победы которых остались в далеком прошлом. С другой стороны, Рим подчас принимал наседавшие на него племена, селил их на своих границах и в этом случае уважал их традиции и нравы, ибо притягательность римской цивилизации для варваров была несомненной. Предводители варваров приглашали римлян в качестве советников, перенимали римские нравы и даже становились христианами.

Поэтому варвары выступали не столько в роли врагов Рима, сколько стремились к захвату власти в нем. Таким образом, два мира шли навстречу друг другу. Деградирующие, варваризирующиеся римляне опускались до уровня поднимающихся романизирующихся варваров.

В IV—V вв. волны завоевателей накатывали на Рим одна за другой. И хотя по численности они были не слишком велики (по некоторым подсчетам общее число варваров, осевших на римском западе, составляло всего 5% населения), разрушения были очень значительны. И в вихре этих событий в 476 г., практически не замеченное современниками, прошло одно событие — был смещен с трона последний римский император, а императорские регалии отосланы в Константинополь. Сегодня именно эта дата считается концом Западной Римской империи, рубежом, разделяющим Античный мир и Средневековье, хотя условность ее очевидна.

Политическое крушение и развал империи сопровождались аналогичными процессами в экономике, социальной и культурной сферах. Постепенно вырисовывались черты средневекового Запада: разложение на самодовлеющие мирки, существующие среди пустынного пространства лесов и равнин.

Города разрушались варварскими нашествиями и больше не восстанавливались: их было некому кормить, и городские жители вынуждены были уходить на землю. Так шла аграризация населения — городской мир античной цивилизации уступал место сельскому миру Средних веков. Этому также способство-

вал развал античной торговой системы. Дезорганизация обмена усиливала голод, который толкал массы людей в деревню и вынуждал их становиться работниками крупных земельных собственников. Так, постепенно исчезала разница между рабами и свободными бедняками, которые должны были отныне одинаково трудиться на клочке земли, отдавая часть урожая хозяину этой земли.

Развал торговой системы был связан с упадком ремесел. Европа все больше скатывалась к натуральному хозяйству, к производству всего необходимого для жизни в собственном хозяйстве. Поэтому объектом торговли были лишь предметы первой необходимости — соль, вино, масло, а также предметы роскоши.

Еще одной чертой средневековой жизни, складывающейся в это время, стало профессиональное и социальное размежевание. Еще в Поздней Римской империи некоторые профессии становились наследственными. Это стало основой для жесткой социальной иерархии, которая устанавливала строго определенный характер взаимоотношений определенных групп общества, положение человека в нем. С образованием классического феодализма оформляются основные сословия, соответствующие структуре средневекового общества, — дворянство, духовенство и остальное население, позднее названное народом. Выполнение обязанностей, обусловленных положением человека в социальной и духовной иерархии, рассматривалось как смысл его жизни.

В это же время церковь занимает то место в общественной иерархии, которое она будет удерживать за собой в период всего Средневековья. В хаосе варварских нашествий церковные деятели нередко становились универсальными руководителями разваливающегося общества, к своей религиозной роли они прибавляли политическую, вступая в переговоры с варварами; хозяйственную, распределяя милостыню и продовольствие; социальную, защищая слабых от могущественных; и даже военную, организуя сопротивление. Так, постепенно, осознавая свою силу, церковь стала преследовать собственные интересы, борясь за власть с многочисленными королями варварских королевств, возникших на месте Римской империи. Именно тогда сложилось характерное для Средневековья стремление церкви к установлению своего господства над христианским миром.

Столкновение Рима и варваров привело к общему упадку культуры. Регресс был прежде всего количественным: загубленные человеческие жизни, разрушенные памятники архитектуры и хозяйственные постройки, быстрое сокращение народонаселения, исчезновение произведений искусства, разрушение дорог, мастерских, складов, систем орошения, уничтожение посадок сельскохозяйственных культур. Шло непрекращающееся разрушение античного наследия, поскольку руины античных памятников служили карьерами для добычи камня, колонн, украшений. В этом разоренном, полуголодном и ослабевшем мире природные бедствия довершали то, что начали варвары. С 543 г. на протяжении более полувека Европу опустошала чума.

Регресс был также качественным, техническим. Камень, который больше не умели добывать и обрабатывать, уступил место древесине в качестве главного строительного материала. С прекращением ввоза соды исчезло стекольное искусство. Шло также и падение нравов.

Такая ситуация продолжалась до конца VIII в. Именно столько времени понадобилось на то, чтобы взаимодействие римской и варварской культур дало первые плоды, чтобы античная цивилизация уступила место средневековой.

Главным результатом взаимодействия этих двух начал стало становление собственно западно-европейской культуры — основы современной мировой цивилизации. Именно в Средние века были заложены основы социально-культурной общности Европы, на историческую арену вышли новые народы, появились новые государства, сложились современные европейские языки, расширились и укрепились связи Европы с Северной Африкой, Ближним Востоком и другими регионами.

С конца VIII в. ситуация в Европе кардинально меняется. Синтез двух культурных начал стал давать свои первые плоды. Застой и упадок сменяются подъемом — начинается период, названный Каролингским возрождением. Династия Каролингов (прежде всего Карл Великий) смогла восстановить единство западного мира, объединив Италию и частично Испанию и Германию. Империя Карла Великого сменила Европу, раздробленную на множество герцогств, графств, епископств, аббатств и прочих уделов, во главе которых стояли бывшие племенные вожди (и их потомки), объявившие себя королями, герцогами и т.д.

С X в. Западная Европа начала демонстрировать все признаки цивилизованного общества. Достаточно сильные армии крупных государств стали вести войны по определенным правилам, защищая мирных жителей. Избыточное народонаселение осваивало леса и болота самой Европы или отправлялось нести идеи христианства в Скандинавию, Восточную Европу, включая эти регионы в орбиту западно-европейской культуры. Большого количество воинов требовали реконкиста — отвоевание Испании у арабов и, конечно, крестовые походы, сыгравшие очень важную роль в европейской истории и культуре. Именно они познакомили большое количество европейцев с намного более высокой культурой арабского халифата. Но они же, оттягивая большое количество людских ресурсов, способствовали оскудению самой Европы, а также воздвигли непреодолимый барьер между Европой и Востоком, Западной Европой и Византией. Они же обостряли национальные противоречия между самими европейскими странами.

В самой Западной Европе в это время складывается классический феодализм с его иерархической системой сословного соподчинения. Основой его стало земельное хозяйство (лен), которое давалось вассалу за службу сеньору. Постепенно лены превратились в наследственные владения. По вассальному договору вассал был обязан сеньору советом, то есть он должен был участвовать в созывавшихся сеньором собраниях, вершил от его имени суд, а также давал в случае необходимости военную (не больше двух месяцев в году) и финансовую помощь своему сеньору. Постепенно сложилась структура господствующего класса, во главе которой стоял король — верховный сюзерен и номинальный глава государства. Далее шли крупные феодалы — непосредственные вассалы короля, владевшие княжествами и областями. Следующая ступень — бароны, вассалы королевских вассалов. В конце феодальной лестницы шли рыцари, за которыми было лишь небольшое количество лично зависимых от них людей.

Вообще, четкое осознание своего места в обществе, принадлежности к определенной социальной группе и зависимости от своего господина — характерная черта культуры Средневековья. Эта эпоха практически не знала свободных людей. Даже разбойники и попрошайки входили в жестко организованные группы со своей четкой иерархией.

Классическое Средневековье также стало временем бурного развития городов. Многие из них возникли еще в античные

времена. Но если античные города были прежде всего политическими, административными и военными центрами, а только потом экономическими, то средневековый город возродился и развился благодаря своей экономической функции. Город был создан возобновленной торговлей и стал детищем купцов.

На фоне общего подъема возрождается духовная жизнь. Выдающуюся роль в становлении европейской цивилизации играла *христианская церковь*, во многом сформировавшая мировоззрение и художественную культуру эпохи. В это время возникло романское, а затем готическое искусство, причем вместе с архитектурой и литературой развивались и все другие виды искусства — театр, музыка, скульптура, живопись.

Позднее Средневековье продолжило процессы формирования европейской культуры, начавшееся в период классики. Однако развитие этих процессов было связано с невзгодами и трудностями. В XII—XIV вв. первые симптомы кризиса стали появляться во всех областях экономики. Когда он охватил сельское хозяйство, в Европе разразился голод. Сокращение феодальной ренты и перемены, вызванные растущей ролью денег, пошатнули основы власти феодалов. Проявлением кризиса была Столетняя война, в которой английские и французские феодалы стремились разрешить свои затруднения, и которая очень сильно замедлила развитие европейской культуры в XIV—XV вв.

Однако, в конце концов, города стали возрождаться вновь, налаживалось ремесло, сельское хозяйство и торговля. Уцелевшие от мора и войны люди получили возможность устроить свою жизнь лучше, чем в предыдущие эпохи.

В политической сфере активно пошли процессы государственной централизации и формирования абсолютной монархии. В экономической — пробудился к жизни новый класс — бюргерство, подражавший феодалам. Это способствовало повышению благосостояния и распространению хорошего вкуса. Возникли прекрасные условия для нового подъема духовной жизни и искусства, особенно в Северной Италии. Этот подъем впоследствии привел к эпохе Возрождения в европейской культуре.

Духовная культура Средневековья

Каждая культурная эпоха имеет свое, присущее только ей мировоззрение, представления о природе и обществе, времени и пространстве, порядке мироздания, отношениях людей в обще-

стве и т.д. Все перечисленные представления средневековой эпохи были сформированы христианским вероучением и христианской церковью.

Гибель античной цивилизации и культуры одновременно означала победу христианства над язычеством (хотя победа была далеко не полной, и конфликт между христианством и языческим наследием прошел через все Средневековье) и превращала его в духовную силу, которая влияла на все стороны жизни человека, на его духовные ориентиры и художественные вкусы. В условиях всеобщего упадка культуры в период раннего Средневековья только церковь в течение многих веков оставалась единственным социальным институтом, общим для всех стран, племен и государств Европы.

В тяжелых условиях повседневной жизни христианство предлагало людям стройную систему знаний о мире, его устройстве и действующих в нем силах и законах. Дополнительными притягательными чертами христианства были проповедь общечеловеческой любви, понятные всем нормы и правила жизни, равенство всех людей без исключения, идея искупительной жертвы и т.д. Вместе с тем, христианство утвердило свою систему ценностей, которая отрицала вечность мира и признавала роль Бога в качестве вечного и неизменного начала мира. Бог мыслился в христианстве создателем всех вещей и самого человека. В иконографии Бог изображался то в качестве владыки на троне, то Пантократором — главой вселенной, то Иисусом — богочеловеком, добровольно принявшим смерть во искупление грехов человеческих. Идея греховности человека занимает центральное место в христианстве, а сцены Страшного суда преобладают в средневековом изобразительном искусстве над всеми прочими сюжетами.

В соответствии с христианской картиной мира средневековый европеец представлял его себе в виде иерархической системы, напоминающей пирамиду. На вершине ее Бог, ниже идут уровни священных персонажей: сначала апостолы, наиболее приближенные к Богу, затем архангелы, ангелы и тому подобные существа, постепенно удаляющиеся от Бога и приближающиеся к земному миру. Еще ниже в этой иерархии находятся люди: сначала папа и кардиналы, затем клирики более низких уровней и, наконец, простые миряне. Затем еще дальше от Бога и ближе к земле размещаются животные, потом растения.

В основании пирамиды — полностью неодушевленная земля. А уже дальше, в мире подземном, находятся силы зла во главе с Сатаной, среди которых существует своя иерархия.

Для средневекового мировоззрения было характерно представление о дуализме мира: в сознании средневекового человека он делился на видимый, осязаемый нашими чувствами земной мир и мир потусторонний, идеальный, небесный. Высший, небесный, «горний» был главным, а земное существование рассматривалось лишь как отражение бытия небесного мира. С дуализмом были связаны такие черты художественной культуры средневековья, как универсализм, символизм, аллегоризм. *Универсализм* — это стремление средневекового мышления к осознанию и представлению мира в целом как некоего законченного всеединства. Основа этого единства виделась в творении всего мира, всех его частей без исключения Богом.

Символизм и *аллегоризм* — это представления о том, что в мире всякая вещь занимает изначально предопределенное ей место. Она ценна не сама по себе, а постольку, поскольку является символом религиозных или моральных ценностей. Так, Луна становится символом церкви, ветер — Святого Духа и т.д. Отсюда столь частое в средневековом искусстве обращение к аллегориям (иносказаниям, намекам).

Дуализм внешнего мира находил свое проявление и в человеке, в котором, согласно христианскому учению, присутствовало два начала: тело и душа. Тело мыслилось темницей души, которую следовало освободить для достижения высшего блаженства. Красота человека выражалась в торжестве его духа над телом. Поэтому усмирение плоти считалось высшей добродетелью, а идеалом человека был аскет, добровольно принимавший физические страдания. Христианство утверждало особый тип духовности, при котором главное внимание уделялось внутреннему миру человека, его нравственным установкам, смыслу человеческого существования, осуждению насилия, идеям всеобщего равенства.

Идея аскетизма в культуре Средневековья нашла свое практическое воплощение в таком явлении, как монашество. Основоположником этого течения стал выдающийся подвижник Антоний Великий, считавший, что следствием греха Адама является человеческая похоть. Отречение от похоти, борьба с ней означало возвращение к первоначальной райской чистоте. По-

этому монашество — это не только особый образ жизни, но и высокое призвание человека.

На территории Западной Европы первые монастыри появились в IV в. Они были организованы по образцу общежительных монастырей Ближнего Востока, в которых монахи поселялись по несколько человек в кельях одного здания, усиленно молились, отрекались от внешнего мира, даже от прежних родственных связей.

Исторически первой формой западного монашества стали *бенедиктинские монастыри* (основатель Бенедикт Нурсийский — V в.). Они представляли собой объединение монастырей с единым уставом.

Согласно Правилам (уставу) Бенедикта в монастырях устанавливалась строгая субординация и дисциплина. Монахи безоговорочно подчинялись аббату (настоятелю). В обязанности монахов входили чтение и переписывание книг, обучение детей. В отличие от восточного монашества западные монахи занимались физическим трудом. В целом бенедиктинский устав не был слишком суров и не предъявлял к монахам чрезмерно аскетических требований. Доступ в монастырь был открыт людям всех званий, вступление в монастырь повышало социальный статус человека. Характерной особенностью бенедиктинцев было практическое милосердие, высокая оценка труда, активное участие в экономической жизни общества.

Во время крестовых походов возникли полувоенные-полумонашеские организации — духовно-рыцарские ордена. Из них наиболее влиятельными были ордена *госпитальеров*, *тамплиеров* (рыцарей Храма), *тевтонских рыцарей*.

Новым типом монашеской организации, ориентированной на жизнь в миру и, прежде всего, в городах, были так называемые нищенствующие ордена, возникшие в начале XIII в. Они были представлены *францисканцами, доминиканцами, кармелитами, августинцами*. Нищенствующие монахи, не имевшие постоянных обителей, ибо отказ от собственности был их первой заповедью, проповедовали в многолюдных кварталах, переходя из города в город, находились в гуще населения. Они жили подаянием, завоевывая собственной бедностью сочувствие у народа, и оказывали при этом большое влияние на народную культуру.

Основателем ордена францисканцев был *Франциск Ассизский*, сын богатого купца, покинувший отчий дом и отказавшийся от наследства. Он проповедовал всеобщую любовь людей не только друг к другу, но и ко всем живым существам, деревьям, цветам, солнечному свету, огню, учил обретать радость в самоотречении и любви. Естественно, что в безжалостный XIII век число сторонников ордена быстро росло.

Соперниками францисканцев стали доминиканцы, орден братьев-проповедников, который был основан испанским монахом *Домиником де Гусманом*. Его последователи, выбравшие своей эмблемой собаку с горящим факелом в пасти, не зря назывались «псами господними». Одной из основных их форм деятельности была проповедь и полемика с еретиками, отстаивание чистоты христианского учения. Из их среды вышли крупные богословы *Альберт Великий и Фома Аквинский*.

Христианское мировоззрение включает в себя совершенно новые, отличные от античных представления о пространстве и времени. Хотя подлинной реальностью для средневекового человека был только христианский мир, существовали достаточно разработанные взгляды о мире в целом, представлявшие собой смесь христианских и языческих мифов и символов. Средневековье допускало, что Земля круглая и неподвижно висит в центре Вселенной, окруженная системой концентрических сфер, по которым вокруг Земли вращаются Солнце и планеты. Далее находилась сфера неподвижных звезд, за которой находились жилища блаженных.

Христианская история приобрела свою классическую форму во второй половине XII в. Она начиналась с акта творения, за ним шла естественная история (описанная в книге Бытия) и человеческая история, делившаяся на сакральную и мирскую. Сакральная история в основном говорила о предвозвестии: все темы Нового Завета просматривались через Ветхий. В этом воплощалось основное свойство средневекового восприятия времени — через аналогию. В мирской истории господствовала тема передачи власти, также означавшая передачу знаний и культуры от одной мировой империи к другой. История начиналась в Вавилоне, передавалась через персов к грекам и римлянам, свое завершение она находила в современной Западной Европе.

Огромным было воздействие христианства и религиозного мировоззрения на средневековое искусство. Почти все его тво-

рения служили религиозному культу, воспроизводя образы не реального, а потустороннего мира, используя язык символов и аллегорий. Архитектура, например, отражала красоту и значение божественного миропорядка. Наиболее распространенным и популярным жанром литературы стали жития святых, самым распространенным жанром живописи — икона, излюбленными персонажами скульптуры — образы Священного Писания.

Таким образом, главной чертой культуры Средневековья является ее *религиозность*. Она выступает как новый мировоззренческий ориентир для сознания человека, как выражение потребности в чистой жизни, возникающей у человека, утомленного грубостью и примитивностью окружающего мира. Языческие религии были не способны удовлетворить эту потребность, а основная масса людей не готова была стать аскетами и отказаться от радостей земной жизни. Христианство смогло успешно решить эту проблему, так как явилось своего рода «золотой серединой», компромиссом духа и плоти, воплощением которого стала личность Христа, Богочеловека, одновременно являющегося духовным и телесным существом.

Религиозность обусловила роль церкви как важнейшего организатора культуры. В этом статусе церковь выступает и как светская сила, стремящаяся к господству в христианском мире. Задача церкви была исключительно сложна: формировать и развивать культуру церковь могла, лишь погружаясь в мирские дела, а распространять эту культуру можно было только путем углубления ее религиозности, то есть отвлекаясь от греховного мира. Развивая религиозность культуры, церковь должна была спуститься в земной мир, преобразить его.

Художественная культура

В течение долгого времени в культурологической литературе Средневековье оценивалось только как «темные века». Основоположниками такой точки зрения были французские просветители. Однако такая оценка средневековой западно-европейской культуры несправедлива, так как Средневековье является важнейшим этапом в истории человечества. На протяжении этого периода культурная жизнь Западной Европы постоянно усложнялась и совершенствовалась. Во многом это стало следствием

разделения средневекового общества на различные сословия, каждое из которых имело свои особенности мировоззрения и создавало свой подтип культуры. Общим же свойством для культурной жизни всех регионов Европы был заметный *рост светских тенденций* в культуре и искусстве. Если в раннее Средневековье основными центрами сохранения и развития культуры и искусства были монастыри и монастырские школы, то в XI—XIII вв. эта роль переходит к городам. Исследователи выделяют в средневековой художественной культуре три основных ее подтипа: рыцарский, городской (бюргерский) и народный (крестьянский, фольклорный). Они представляют собой взаимосвязанную, но социально дифференцированную систему и различаются между собой главным образом способами художественного осознания окружающего мира.

Рыцарская культура

Как полагает большинство исследователей художественной культуры Средневековья, одним из самых высоких ее достижений стал расцвет ***рыцарской культуры***. Возникновение рыцарской культуры связывают с процессом консолидации сословия светских феодалов, к которым стали применять термин «ры-царство» (раньше рыцарями назывались только представители низшего дворянства), что произошло в X в.

Рыцарская культура формировалась постепенно по мере становления социального, а затем культурного самосознания господствующего класса. В раннем Средневековье рыцарская культура еще не поднялась до творческого самосознания и в своем культурном выражении не пошла дальше вариаций на темы античности.

В период развитого Средневековья понятие «рыцарь» стало символом знатности и благородства и противопоставлялось прежде всего низшим сословиям — крестьянам и горожанам. Рост сословного самосознания рыцарства усиливал их отрицательное отношение к простолюдинам. Значительно выросли их политические претензии, стремление поставить себя на высшие ступени общественной иерархии. Рыцарская система ценностей, возникшая на основе реальной политической, бытовой, духовной жизни этого сословия, была уже вполне светской. Безусловность рыцарских сословных прав и привилегий порождала потребность рыцарства в подъеме своего нравственного и духовного престижа. Сложились образ идеального рыцаря и ко-

декс рыцарской чести, согласно которому настоящий рыцарь должен был происходить из благородного рода, быть отважным воином, постоянно заботиться о приумножении своей славы, совершать подвиги, презрительно относиться к смерти. Кроме этого, рыцарь должен был хранить безусловную верность своим обязательствам перед сеньором или равным себе по социальному положению, быть щедрым по отношению к вассалам, защищать слабых и угнетенных. От рыцаря требовались обходительность, умение играть на музыкальных инструментах и сочинять стихи, участвовать в турнирах и соблюдать правила куртуазности — безупречного воспитания и поведения при дворе (т.е. демонстрировать придворную светскость). И, наконец, рыцарь должен был быть преданным возлюбленным выбранной им «дамы сердца», демонстрировать свое благородство и обладать обостренным чувством собственного достоинства. Таким образом, в кодексе рыцарской чести этика воинственности, силы и мужества переплеталась с нравственными ценностями христианства и средневековым идеалом красоты. Разумеется, образ идеального рыцаря чаще всего расходился с реальной действительностью, но все же он сыграл огромную роль в западно-европейской художественной культуре.

Этот идеал воспринимался как эталон жизни и поведения отдельной личности, оказывал на нее императивное воздействие. Его внедрение в сознание осуществлялось через пропаганду набора обязательных качеств подлинного рыцаря, зафиксированных в определенной символике, насыщенных богатой орнаментикой, ярким колоритом, пышной декоративностью. Так, в торжественных придворных церемониях, превращавшихся в театральное действие, сочетались величественные мажорные интонации церемониальной музыки, торжественно-плавные движения, демонстративные жесты и позы, замедленная ритмика, патетический стиль речи. Из этих элементов сложился так называемый *куртуазный стиль*, распространившийся в искусстве и в жизни. В нем особое значение придавалось внешнему облику, эффектности формы. Рыцарская художественная культура отличалась изысканностью, утонченностью и представительностью, в отличие от народной и городской художественной культуры. Позднее крайним выражением куртуазного стиля стала манерность, превратившаяся в салонную забаву.

Особым явлением рыцарской художественной культуры стала *рыцарская литература*, которая нашла свое проявление в виде двух литературных жанров — рыцарского романа и рыцарской поэзии. Сам термин «роман» обозначал первоначально только стихотворный текст на романском языке, в отличие от текстов на латыни, но позднее этот термин стал использоваться для названия определенного литературного жанра.

Первые рыцарские романы появились в Англии после завоевания ее норманнскими феодалами в 1066 г. Основой романов стал любовно-приключенческий сюжет о подвигах короля Артура и рыцарей круглого стола, заимствованный из кельтских преданий и легенд. Главный герой романов король бриттов Артур и его рыцари Ланселот, Персеваль, Пальмерин и Амадис — были воплощением рыцарских добродетелей.

Широкое распространение в Европе этот жанр средневековой литературы получил в XII в., чему во многом способствовало строительство и развитие европейских городов. Для написания романа необходимо было не только поэтическое вдохновение и лирическое восприятие мира, но и обширные знания. Поэтому авторами чаще всего были ученые люди, пытавшиеся примирить идеалы куртуазности, аскетизма и всеобщего равенства перед Богом с реальными придворными обычаями, сословным делением общества и нравами эпохи.

Одним из создателей рыцарского романа и крупнейшим представителем этого жанра в XII в. был французский поэт *Кретьен де Труа*, создавший романы с таинственными приключениями героев, заколдованными людьми, чудесными странами. Переплетение реалистических и фантастических ситуаций в жизни героев характерно для его романов. По описанию турниров, многолюдных охот можно составить представление о быте обитателей средневековых городов и замков, его праздничности. В то же время загадочные и чудесные явления встречаются на каждом шагу, и они передаются через будничные и обыденные описания. В этом полузагадочном мире рыцари переживают многочисленные приключения, в ходе которых совершенствуют свое воинское мастерство, воспитывают волю, демонстрируют мужество и смелость. Все подвиги героев в итоге приводят к нравственному совершенству, делают их не только истинными рыцарями, но и смелыми, ловкими людьми, обладающими душевной широтой и благородством.

Наиболее известным и популярным произведением в жанре рыцарского романа стала «*Повесть о Тристане и Изольде*», в основу которой легли ирландские сказания о трагической любви юноши Тристана и королевы Изольды. В сюжете романа отсутствует рыцарская авантюра и на первый план выдвинут неразрешимый конфликт между личными чувствами героев и общепринятыми нормами. Под влиянием страсти герои пренебрегают долгом, идут на притворства и обман. Поэтому общая тональность книги трагическая: герои гибнут, становясь жертвой судьбы. Популярность этого романа объяснялась как раз тем, что центральное место в нем отводилось земной чувственной любви с ее переживаниями. При этом акцент делался на том, что подлинная любовь неизбежно незаконна, а потому трагична.

Укрепление королевской власти, рост городов, крестовые походы, открывшие для европейцев Восток,— все это обусловило возникновение новых форм художественной культуры, которые получили название куртуазных, т.е. придворных. В это время впервые в истории человеческой культуры сознательно появляются идеалы духовной любви, возникает рыцарская лирическая поэзия и музыка, куртуазное искусство, отражающее понятие рыцарской доблести, чести, уважения к женщине. В средние века поэзия стала королевой словесности, так как даже летописи этого времени зачастую облекались в стихотворную форму.

Родиной рыцарской поэзии стала французская провинция Прованс, где сложился очаг светской культуры в феодальной Западной Европе. Там раньше, чем где-либо расцвела рыцарская придворная культура, блестящая, изысканная, нарядная. Главным героем ее поэтических произведений был воин, рыцарь, который должен был обладать прекрасными манерами, поклоняться Прекрасной Даме, являя собой образец придворного этикета, именуемого куртуазией. Именно с культа дамы сердца и началась куртуазная поэзия. Рыцари-поэты воспевали ее красоту и благородство, а знатные дамы весьма благосклонно относились к куртуазной поэзии, которая поднимала их на высокий общественный пьедестал.

Куртуазную любовь отличал ряд особенностей, прежде всего это была тайная любовь, поэт предусмотрительно не называл свою даму по имени. Куртуазная любовь являлась любовью тонкой, изысканной, в отличие от чувственной, вульгарной

любви. Она должна была носить форму трепетного обожания. Именно в такой призрачной любви находили рыцари высшую меру радости. Но при этом платоническое начало куртуазной любви чрезмерно не преувеличивалось, в лучших любовных песнях и поэмах того времени вполне отчетливо звучит горячее человеческое чувство.

В провансальском городке Лангедоке получила широкое распространение *лирическая поэзия трубадуров* (сочинителей), которая возникла при дворах знатных сеньоров. В этом виде куртуазной поэзии центральное место занимал культ прекрасной дамы, прославлялись интимные чувства. Любовь к женщине определялась как источник совершенства, чистоты, благородства и добра. Главным считалось не богатство женщины, не ее знатность, а гармония внешней и внутренней красоты. Именно это сочетание стало идеалом прекрасной дамы, которому должны были поклоняться рыцари.

Поэзия трубадуров имела много разнообразных жанров: любовные песни, лирические песни, политические песни, песни, выражавшие скорбь по поводу смерти сеньора или близкого человека; плясовые песни и т.д. Из Прованса поэзия трубадуров распространилась в другие страны Европы. На севере Франции процветала поэзия труверов, в Германии — миннезингеров (певцов любви), в Италии — гистрионов (певцов нового сладостного стиля), в Англии — менестрелей. Рыцарская поэзия способствовала повсеместному распространению куртуазных форм культуры в Западной Европе.

Появление рыцарской поэзии было ответом на запросы свободной и независимой от церкви феодальной аристократии. Рыцарская поэзия сумела впитать в себя гармонию телесного и духовного. В этот период общество достигло такого уровня самосознания, когда сопоставление человеческой жизни с идеалом (Абсолютом) побуждало к совершенствованию всех личностных способностей, к синтезу духовного и телесного, что и отразилось в рыцарской культуре.

Городская (бюргерская) культура

Помимо рыцарской культуры, витающей в призрачном царстве куртуазных правил, в Западной Европе XII—XIII вв. распространилась ***городская культура***, антифеодальная и антицерковная по своей направленности, вольнолюбивая и сатирическая по своему характеру. Ее создателем было

третье сословие, составлявшее тогда основную массу городского населения.

Городская культура сформировалась в процессе соединения средневекового сознания с бюргерским образом жизни. Идеалы, цели, ценности городского быта были проникнуты духом практицизма, определялись конкретным содержанием повседневности. Поэтому художественное сознание этого социального слоя не прибегало к идеализации, а воспроизводило ее с реалистическим правдоподобием. Эта установка находила стилевое выражение прежде всего в изобразительном и литературном творчестве. Даже тогда трудно было найти такую сферу в жизни города, которая не была бы описана в литературе или выражена в гравюре с однозначной определенностью. Это мировосприятие получило описательно-реалистическое, чуждое идеализации художественное выражение.

Потому неслучайно самым популярным и влиятельным направлением в бюргерской художественной культуре стала *городская литература*. Городские поэты тяготели к изображению повседневного быта обитателей города — ремесленников, торговцев, феодалов, служителей церкви. Они ценили трудолюбие, практическую смекалку, лукавство, хитроумие и пронырливость горожан. Героями городской литературы стали смышленый ремесленник, хитрый поп, которые без особого труда оставляли в дураках богачей, демонстрирующих свое сословное превосходство.

Наиболее популярными жанрами городской литературы были стихотворная новелла, басня или шутка (во Франции их называли фаблио, в Германии — шванк). В них действуют новые литературные герои — горожане и крестьяне с их сметливостью и здравомыслием. Они не сражаются ни с великанами, ни с чудовищами, они борются только с житейскими невзгодами, сохраняя при этом здоровый оптимизм. Все ситуации в произведениях этого литературного жанра носят комический или авантюрный характер, но никогда не выходят за пределы реалистического бытового изображения. Содержанию стихотворных новелл были присущи сатирическая острота и немного грубоватый юмор. Излюбленным сюжетным материалом повествований являлись супружеские измены, женские уловки, измывательства над недалекими мужьями, описания дружеской взаимной поддержки женщин во всякого рода любовных авантюрах.

В них также высмеивались корыстолюбие католического духовенства, грубость и невежество феодалов, их алчность и вероломство.

Наиболее известными произведениями этого жанра художественной культуры стали «*Роман о Лисе*» и «*Роман о Розе*».

Другим направлением художественной культуры Средневековья было *карнавально-смеховое городское театральное искусство*. Оно возникло как результат массовых форм восприятия искусства, которые провоцировали включение масс городского населения в художественное творчество. Поэтому в городской среде весьма распространенным оказалось коллективное участие в представлениях (карнавальных, ярмарочных). В этом непрофессиональном творчестве ведущим было импровизационное начало, эмоционально-открытая интерпретация широко распространенных сюжетных моделей.

Межчеловеческие контакты в условиях средневекового города были интенсивными, динамичными, а следовательно, все более взаимоопосредованными. Сталкивались различные стили жизни, что нашло свое выражение в пародийном характере городского искусства. Противопоставление стилей жизни духовенства, рыцарства и горожан — не только излюбленный сюжет, но и форма художественного самосознания.

В городской культуре Средневековья выражалась специфическая точка зрения на мир: изначальная убежденность народа в неискоренимости жизни, в ее способности постепенно обновляться. Смеховая культура господствовала в карнавале, площадных представлениях, в творчестве народных бродячих актеров. Однако высшим проявлением этого направления художественной культуры был все же карнавал, объединявший людей всех званий, состояний и возрастов. Карнавальный характер носили и городские театральные действа, заимствовавшие свои сюжеты из жизни, а выразительные средства — из фольклора. Персонажи фаблио и шванков, герои театральных постановок — фарсов (от *нем.* фарш — начинка) выступали как типы-маски. Например, монах всегда изображался плутом, врач — шарлатаном, адвокат — крючкотвором, горожанин — хитрецом.

Карнавальные формы художественной культуры создавали иной мир, иную жизнь, к которой большинство средневекового населения было непосредственно причастно. Карнавал позволял реализовать дух свободы, переступить через жесткий регла-

мент повседневной жизни, давал чувство максимального раскрепощения. В карнавальном шествии нарушались все нормы и правила принятого в обществе поведения. Художественный эффект карнавального зрелища заключался в методе перестановки, в соответствии с которым подданный становился царем, слуга — господином, мужчина — женщиной, дурак — мудрецом. В этом зрелище все чувства, помыслы сливались в единый порыв всеобщего переживания, откровенного, радостного ликования. Предельная раскованность, свободное проявление душевных качеств способствовали временному отрицанию жестких нравственных норм, социальных ролей, обязанностей, присущих повседневной жизни.

Корни карнавальных шествий находятся в архаических оргиях, в празднествах типа древнеримских сатурналий, во время которых отменялись общепринятые правила, социальный порядок «переворачивался»: господа прислуживали за трапезой своим рабам, рабы осваивали роли господ. И все это происходило в атмосфере безудержного веселья. Здесь не было деления на исполнителей и зрителей, отсутствовала социальная иерархия, все участники ощущали себя единым целостным организмом. Таковы были широко известные в Европе «праздники духов», «праздники ослов», во время которых пародировались церковные обряды. Например, организовывалось шутовское богослужение, где в роли священника выступал осел. Праздники проходили на площади перед городским собором, а иногда и в самом соборе. Программа карнавальных увеселений включала в себя также обжорство, выпивку, обнажение тела, юродство и т.д.

Вполне естественно, что церковные власти стремились пресечь эти формы смеховой художественной культуры. Церковь учила, что смех и веселье растлевают душу человека и присущи лишь нечистой силе и слугам сатаны. К последним причислялись бродячие актеры и скоморохи, а зрелища с их участием клеймились как безбожная мерзость и лицедейство. В глазах церковников скоморохи отвлекали людей от общения с Богом, сбивали его с истинного пути, служили бесовской славе, опутывая сетями дьявола свои жертвы.

Наряду с карнавальной формой художественной культуры в XII—XIII вв. в городах Западной Европы стала развиваться *латинская поэзия бродячих студентов* — вагантов (от *лат.* бродить). Поэзия вагантов, студентов, кочующих по всей Европе в поисках лучших учителей и лучшей жизни, была очень дерзкой, бичующей, осуждающей пороки церкви и духовенства, воспевающей радости земной вольной жизни. Остроумные стихи и песни вагантов распевала в то время вся Европа.

Расцвет поэзии вагантов связан с интенсивным развитием школьного и университетского образования, поэтому ее создателями и носителями стали студенты. Их вольнодумная, озорная поэзия была очень далека от аскетических идеалов Средневековья. Они воспевали беспечное веселье, свободную жизнь, резко обличали церковь. Ваганты сочиняли свои песни на латыни. В Средние века латинский язык был не только языком католической церкви, но также языком науки и образования. Занятия в университетах, монастырских и городских школах велись на латинском языке. Поэтому в своем творчестве ваганты были связаны с традициями латинской поэзии и заимствовали у нее стихотворные ритмы, даже иногда писали пародии на богослужебные тексты. Стихи вагантов в массе своей были анонимны: они, плебейские по своей сути (среди вагантов преобладали выходцы из низших сословий), этим и отличались от аристократического творчества трубадуров. Со своей стороны церковь без устали преследовала вагантов и за критику пороков церкви, и за прославление земной жизни.

В XIII в. поэзия вагантов на латинском языке приходит в упадок и уступает свое место художественным произведениям на национальных языках.

Народная (крестьянская) культура

Художественное сознание крестьянства менее всего по сравнению с другими слоями средневековой культуры соответствовало христианской модели мира. Оно отражало непосредственную взаимосвязь художественного творчества с практической жизнью и особенностями мифологического, во многом языческого мировоззрения крестьянства. Поэтому художественное видение мира оказывалось наполненным конкретным содержанием практической повседневной жизни. Отсюда и ориентация художественного сознания на воспроизводство важнейших сюжетов крестьянской жизни в виде песен, плясок, хороводов, изобразительных орнаментов. Интонации музыкально-поэтического искусства вы-

ражали простые человеческие чувства, порождавшие тематику любовно-эротических, скорбных, радостных песен-плясок.

Однако обратной стороной данного типа художественной культуры оказывалось мифологическое объяснение действительности, отождествление материального и духовного, природного и человеческого. В этом мифологическом реализме воссоздание и преобразование мира осуществлялось силой фантазии. В результате этого создавался мир символов, а не реальных художественных образов.

На протяжении всего исторического развития Средневековья народная культура практически не приобрела новых черт, менялись лишь ее удельный вес в системе культуры в целом и ее взаимоотношения с другими слоями художественной культуры. Так, фольклор оказывал влияние на рыцарскую и даже религиозную культуры в эпоху раннего Средневековья, но имел в основном локальное и ограниченное значение в период зрелого и, особенно, позднего Средневековья.

В народном сознании на протяжении почти всего Средневековья были живы остатки дохристианской мифологии и культов, которые проникали даже в церковное искусство. Фольклор, одно из слагаемых средневековой художественной культуры, породивший и народную поэзию, и сказки, стал основой героического эпоса. На рубеже XI—XII вв. в средневековой культуре получила развитие *письменная литература*. Тогда впервые были сделаны записи средневекового эпоса, героических песен и сказаний. В них воспевались подвиги героев, важнейшие реальные события, повлиявшие на судьбу того или иного народа. Во Франции величайшим литературным памятником той эпохи является «*Песнь о Роланде*».

В Германии к этому жанру относится знаменитая эпопея «*Песнь о нибелунгах*», которая явилась результатом переработки материала германских героических песен и сказаний о гибели бургундского королевства и смерти короля гуннов Аттилы. В поэме подробно обрисованы придворный досуг и рыцарские турниры, пиры, сцены охоты, путешествия в дальние страны и другие стороны пышной придворной жизни. Битвы и поединки героев также даны во всех деталях. Необычайно красочно описаны богатое оружие героев, щедрые подарки правителей, драгоценные одеяния, сочетающие красочные, золотые, белые цвета и живо напоминающие средневековую книжную миниатюру.

Художественное творчество крестьянства представлено главным образом предметами прикладного искусства. Это — украшенное оружие, культовая и обрядовая утварь, разнообразные фибулы (булавки, пряжки, или заколки), застежки и предметы быта. В произведениях искусства крестьян предпочтение всегда отдавалось орнаменту.

Мифы о могучих германских и кельтских богах, героях и их борьбе породили особый вид средневекового орнамента, который получил название «звериного». Этот стиль изображал фантастических животных, вплетенных в замысловатые узоры. «Звериный» стиль впоследствии широко применялся в прикладном искусстве и в романской архитектуре.

Художественные стили Средневековья

В истории европейской культуры X век был одним из самых трагичных, так как войны, голод, эпидемии нанесли ей огромный вред. Еще с середины IX столетия началось вторжение норманнов, двигавшихся морским путем из Скандинавии и разоривших сначала северные, а затем и южные страны. Со стороны Средиземного моря делали опустошительные набеги арабы. Самое могущественное государство Европы — франкское — к тому времени распалось. Активность культурной жизни была минимальной.

Но уже начало второго тысячелетия явилось важным рубежом во всех областях европейской жизни. Вторжением норманнов в Англию завершилось Великое переселение народов. Государства, возникшие на развалинах Священной Римской империи Карла Великого, сумели устоять в целой череде невзгод. Внутри этих стран закончилось разделение сословий, наметилось оживление культурной жизни.

К этому же времени относится и зарождение рыцарства. Само слово «рыцарь» означает в переводе с немецкого «всадник». Рыцарем сын знатного человека становился с момента вручения ему оружия, когда он достигал возраста воина. Прежде чем сделаться рыцарем, он в течение некоторого времени должен был исполнять обязанности оруженосца при каком-либо сеньоре. Когда подходил срок, юноша получал меч как символ его нового положения. Кроме меча посвящаемый полу-

чал панцирь, щит и копье. Ночь перед посвящением будущий рыцарь проводил в церкви в молитве, а его меч, положенный на алтарь, получал благословение священника. Это означало, что рыцарь стал защитником церкви и христианской веры. Рыцари должны были также оказывать покровительство вдовам, сиротам, паломникам. Но часто вместо этого они враждовали между собой, совершали набеги на замки соперников и занимались грабежом.

Само оживление культурной жизни первоначально выразилось в том, что начиная с X века в западно-европейской художественной культуре все более реализуются символические формы творчества, а вместе с ними утверждаются и новые эстетические нормы и взгляды. Первой формой собственно средневековой эстетики становится романский тип художественного мировосприятия, который отражал время феодальной раздробленности, замкнутости постоянно враждующих феодалов, принимающих участие в набегах, сражениях, войнах. Феодальная анархия, беззаконие, право сильного постоянно создавали для каждого человека угрозу стать объектом насилия.

Помимо угроз реальных человека Средневековья постоянно подстерегали враги незримые, которых олицетворял дьявол и многочисленная армия злых духов. Тогда господствовало убеждение, что именно они являлись сеятелями дурных внушений, душевных расстройств, болезней, всякой порчи. Беспрепятственно перемещаясь в пространстве, злые духи имели возможность проникать в ход мыслей человека, настраивать его ум и сердце на совершение порочных поступков. Этот невидимый мир злых духов колдовал, строил козни, провоцировал, соблазнял.

В противовес земному хаосу, раздорам, невзгодам начинают целенаправленно создаваться островки стабильности, устойчивости, умиротворенности в виде романских неприступных соборов, замков, монастырей. Архитектурные сооружения нового типа должны были формировать чувство прочности, надежности, основательности. Толщина и непробиваемость стен были одним из важнейших критериев совершенства постройки.

Романский стиль

В X веке художественная культура Средневековья смогла создать единый общеевропейский стиль, который получил название ***романского***. Термин «романский стиль» был введен в оборот в начале XIX века французскими археологами, которые, изучая останки зданий в европейских городах, пришли к выводу, что эти сооружения напоминают постройки Древнего Рима. Именно отсюда происходит термин «романский», то есть римский. Первоначально это понятие относили только к памятникам архитектуры VI—XII вв., позднее им стали определять всю культуру этого времени.

Стиль «в манере римлян» подразумевал использование в средневековой архитектуре некоторых черт архитектуры и строительных приемов римлян.

Нестабильная историческая ситуация, постоянные распри рыцарей при почти непрекращающихся войнах обусловили превращение архитектуры в основной вид искусства романского стиля. Каменные здания в период междуусобиц становились крепостями и обеспечивали защиту людей. Эти сооружения имели массивные стены и узкие окна. Главными типами сооружений в романскую эпоху были *феодальный замок, монастырский ансамбль и храм.*

Как уже было отмечено, замки в средневековой культуре были порождением эпохи разобщенности и раздробленности, войн и набегов. Романскую замковую архитектуру пронизывал дух воинственности и постоянной потребности самозащиты. Поэтому расположенный обычно на вершине скалистого холма замок служил защитой во время осады и своеобразным организационным центром при подготовке к набегам. Средневековая Европа поэтому была покрыта замками. Несмотря на свое сугубо утилитарное назначение, замок одновременно стал символом власти сеньора над окрестными землями, а также культурным символом эпохи. Обычно замок строили на естественной возвышенности, и он доминировал над окрестностью, или на островах широких рек и озер. Чаще всего замки состояли из широких круглых башен, соединенных могучими каменными стенами с зубцами и круговыми ходами наверху. Они были окружены широким рвом, имели подъемный мост и укрепленный портал. Замковый ансамбль также включал в себя высокую круглую или прямоугольную сторожевую башню — донжон, которая была меньше других объемом, но зато выше всех остальных. Там днем и ночью находился караульный и наблюдал за окрестностями через слуховые окна башни, кроме того, там находились набатные колокола, в которые били тревогу при приближении врага. Под донжоном располагались подземелья,

многочисленные кладовые и помещения для слуг и охраны. Возвышаясь над убогими хижинами, деревянными и глиняными домами, замок воспринимался как воплощение незыблемой силы, несокрушимой надежности. Таким был один из самых величественных и мощных замков Франции — замок Пьерфон к северу от Парижа.

С XII века в Европе началось массовое возведение городов, центрами которых органично становились городские площади с кафедральными городскими соборами. Города стали соперничать великолепием городских храмов, стараясь превзойти друг друга их изяществом. Кафедральные соборы существенно отличались от монастырских церквей тем, что они предназначались не только для богослужения и были тесно связаны с жизнью города: здесь собиралась община для совета, заключались торговые сделки, хранились исторические реликвии и сокровища и т.д.

Храмовая архитектура Средневековья также отражала особенности своего времени. Соборы строили с расчетом вместить в него все население города. При этом зодчие должны были решить три важнейшие проблемы: сохранить в плане базилику, наиболее точно отражающую требования религиозного католического культа, решить проблему каменного перекрытия и на ее основе установить соотношение пространства и объема здания. Однако узкое пространство базиликального храма было плохо приспособлено к постоянно возраставшему потоку верующих и паломников, поэтому романские храмы стали строиться бóльшими по размерам. Первоначально их возводили с плоскими потолками, а затем стали перекрывать внутренние помещения каменными полукружными сводами. Чтобы своды не обрушились, строили массивные, тяжелые стены.



Собор в Шпейере

Романский храм призван был приблизить человека к Богу, погрузить его в божественный мир. Поэтому в убранстве интерьера значительное место отводилось фрескам и витражам,

заполнявшим оконные проемы. Многочисленные росписи покрывали пестрым ковром поверхности стен и сводов. Нередко художники использовали экспрессивный, динамичный рисунок, чтобы передать драматизм библейских сцен. Главной задачей художника было воплощение библейского начала, а из всех человеческих чувств, предпочтение отдавалось страданию, ибо, по учению церкви, — это очищающий душу огонь. С необычайной яркостью средневековые художники изображали картины страданий и бедствий.

Архитектурные памятники романского стиля разбросаны по всей Европе, но наиболее совершенными образцами этого стиля являются три храма на Рейне: соборы в Вормсе, Шпейере и Майнце.

Романский стиль нашел свое выражение не только в архитектуре, но также в живописи и скульптуре. Сюжетами для живописных и скульптурных изображений, конечно же, были темы величия и могущества Бога. Стилевая особенность этих изображений состояла в том, что фигура Христа значительно превосходила по размерам другие фигуры. Вообще реальные пропорции были не важны романским художникам: в изображениях головы зачастую увеличены, тела схематичны, иногда вытянуты. В Германии в XI веке все больше места в изобразительном искусстве начинает занимать тема распятия, смерти и воскресения Христа. В дальнейшем этот мотив станет в католицизме доминирующим и даже вытеснит образ Христа как Вседержителя.

Готический стиль

В начале XII века романский стиль, еще сохранявший в себе средневековую суровость и замкнутость архитектурных форм, экспрессивность и экстатическую деформацию человеческих фигур в скульптуре и живописи, сменяется новым стилем, получившим название ***готического***.

Термины «готика» и «готический» возникли в Италии, в среде художников итальянского Возрождения XVI века и заключали в себе первоначально отрицательный смысл, так как готическое искусство рассматривалось ими как художественное наследие разрушителей античного Рима — варваров-готов. Изобретение термина «готика» приписывают Рафаэлю. Готика была синонимом варварства и считалась искусством примитивным, даже уродливым. Но подобная оценка готического стиля в последующие столетия была пересмотрена.

Формирование готического стиля было обусловлено быстрым развитием бюргерской культуры, которая начала играть определяющую роль в жизни средневекового общества. Религия при этом постепенно утрачивает свои господствующие позиции. Во всех областях жизни общества возрастает роль светского рационального начала. Этот процесс отразился и в художественной культуре, в которой возникают две важные черты — возрастание роли рационалистических элементов и усиление реалистических тенденций. Развитие этих черт существенно усилило мистическое, иррациональное, символическое значение красоты.

Наиболее ярко и очевидно новые тенденции проявились в архитектуре готического стиля, в художественной выразительности готических соборов и их декоративном украшении. Как и прежде, готические соборы были призваны отражать стройность божественного миропорядка и олицетворять божественную вселенную. Они были художественной моделью мироздания, в которой существовало равновесие между божественным и человеческим. Готика как бы объединяла религиозную абстрактную идею и реальную жизнь. Поэтому готические соборы несли в себе двойную тенденцию: религиозную и светскую. С одной стороны, устремленность всех линий к небу должна была воздействовать на человека таким образом, чтобы вызвать у него ощущение присутствия в ином, неземном царстве. С другой стороны, собор, ставший центром и украшением города, являлся символом его процветания и богатства.

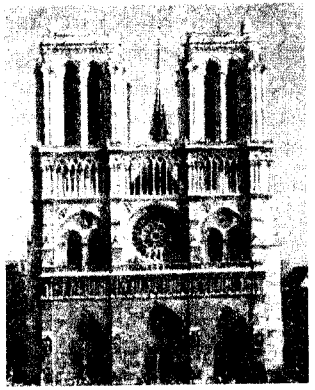
Этот стиль сформировался во Франции в XII веке, затем перешел в Англию, в XIII веке был принят в Германии и распространился по всей Европе. Переход от романского стиля к готическому был отмечен целым рядом технологических новшеств и новых стилистических элементов. Считалось, что в основе перемен лежало введение стрельчатой арки, появление которой связывалось с влиянием арабской архитектуры.

Готика перенимает у романского стиля базилику, но перерабатывает ее в деталях. Готический храм в отличие от романского имеет новую конструкцию свода, основой которого является строгая каркасная система. Готическая система была разработана французскими зодчими: в ее основе лежит арка и свод. Сущность готического зодчества состоит в соединении стрельчатого свода с целой системой подпорок. Свод по сути

дела покоится на столбах. Стены не несут тяжести. Давление бокового свода главного нефа (корабля) полностью переносится на контрфорсы при помощи перекинутых через боковые нефы опорных арок (аркбутанов).

Грандиозность и легкость готических соборов создает иллюзию оторванности от земли, что в свою очередь достигается через особое строение готического свода. Он покоится на каркасе каменных, остроконечных, сходящихся диагонально ребер (нервюр). Благодаря этому стало возможным сооружать огромные оконные проемы, которые заняли все промежутки между опорами. Окна украшались цветными витражами. Витраж открыл новые возможности для цветовых эффектов: свет во внутреннем пространстве храма благодаря цветным стеклам окрашивался в разные цвета.

Грандиозная высота и обилие света преобразили интерьер собора. Своды, опоры, стены словно утратили тяжесть. Ощущение легкости подчеркивалось декором. Гладкая поверхность стен исчезла, а своды перерезала сеть нервюров, образующих свод арок; везде, где было возможно, стена вытеснилась окнами, расчленилась нишами и арочками. Изменился по сравнению с романской эпохой и наружный вид храма. Это уже не крепость, отгороженная от мира непробиваемыми стенами. Снаружи готический собор обильно украшен скульптурой, где центром композиции становится скульптурное распятие.



Собор Нотр-Дам де Пари (собор Парижской Богоматери)

Вся конструкция готического храма, устремленная вверх, как бы выражала стремление человеческой души ввысь к небу, к Богу. Но готический храм в то же время является своеобразным воплощением учения, согласно которому весь мир есть система противодействующих сил и конечный результат их борьбы — Вознесение. Отличительной особенностью готических архитектурных конструкций было то, что они прямо преображались в декорацию. И наиболее наглядным примером этого являются статуи-колонны, выполняющие одновременно и конструктивную, и декоративную функции. Са-

мыми выдающимися произведениями готического стиля стали соборы в Шартре, Реймсе, Париже, Амьене, Брюгге, Кельне.

Поскольку конструкция готических соборов предполагала большие оконные проемы, то место стенных росписей в них заняли витражи. Основной целью этих «картин в окнах» было показывать людям, не умеющим читать Священное Писание, во что они должны верить. По разнообразию сюжетной тематики витражи готического собора успешно соперничали со скульптурой. Помимо композиций на библейские и евангельские сюжеты, отдельных фигур Христа, Марии, апостолов, на них также помещались эпизоды из легенд о жизни святых, изображения исторических событий. Никогда ранее цвет и свет не играли такой символической роли. Считалось, что естественным цветом готики является фиолетовый — цвет молитвы и мистического устремления души, как соединение красного цвета крови и синего неба. Синий цвет считался также символом верности. Поэтому в витражах преобладали красные, синие и фиолетовые краски. Наряду с ними особой любовью пользовались оранжевый, белый, желтый, зеленый цвета. Едва переступив порог храма, верующий попадал в стихию радужного мерцания окрашенного света, к которому добавлялись сияние свечей, блеск золота, создающие ощущение ирреальности пространства.

Готический стиль, как никакой другой, предоставил христианской церкви новые возможности для своего утверждения с помощью новых художественных форм. Во всех произведениях готического искусства главное внимание уделяется созданию впечатления: для этого используются захватывающие дух театральные эффекты, усиливающие эмоциональное воздействие. Торжественно-театральный ход богослужения, сопровождаемый органной музыкой, эффектно сочетался с архитектурным обликом храма. Вкупе они достигали своей основной цели — привести верующего в состояние религиозного экстаза.

Таким образом, средневековая культура была неоднозначной и многоликой, в чем-то примитивной и одновременно утонченной. В ней органично сочетались религиозное мировоззрение и жизнеутверждающее мироощущение, мистика и трезвый рационализм, устремленность к Богу и любовь к земной жизни.



Собор в Кельне

Средневековая Европа оставила великие памятники художественной культуры. Европейские города украшают многочисленные памятники архитектуры (соборы, монастырские ансамбли, замки, ратуши и т.д.) романского и готического стилей; замечательные произведения фресковой и станковой живописи составляют славу многих музеев. В мировой культурный фонд вошли великолепные образцы средневековой иконописи, витражного искусства, скульптуры, книжной миниатюры. Величайшую художественную ценность представляют произведения средневековой литературы — рыцарские романы, поэзия трубадуров, лирика вагантов и непревзойденное творчество *Данте Алигьери*, последнего поэта Средневековья и первого поэта эпохи Возрождения.

Культура Средневековья была противоречивой, как и сама эпоха. Поэтому ее нельзя оценить однозначно. Она имела темные и светлые стороны, несла в себе прогрессивные и реакционные явления, но, безусловно, была важной ступенью развития мировой культуры.

План семинарского занятия

1. Основные этапы Средневековья и их характеристика.
2. Общая характеристика средневековой культуры, ее основные черты.
3. Рыцарская культура Средневековья.
4. Городская культура Средних веков.
5. Основные художественные стили Средневековья: романский, готический.

Темы докладов и рефератов

1. Христианская церковь и ее роль в культуре Средневековья.
2. Система средневекового образования.
3. Христианские ереси и их роль в культуре европейского Средневековья.

Литература

1. *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. — М., 1992.
2. *Гуревич А. Я.* Культура и общество средневековой Европы глазами современников. — М., 1990.
3. *Гуревич А. Я.* Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. — М., 1990.
4. *Добиаж-Рождественская О. А.* Культура западноевропейского средневековья. — М., 1987.
5. *Из истории* культуры средних веков и Возрождения. — М., 1976.
6. *Культура* и искусство западноевропейского средневековья. — М., 1981.
7. *Нессельштраус Ц. Г.* Искусство Западной Европы в средние века. — Л., 1974.
8. *Парнов Е. И.* Трон Люцифера. — М., 1985.
9. *Тяжелов В. И.* Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе. — М., 1981.
10. *Уколова В. И.* Античное наследие и культура раннего средневековья. — М., 1989.
11. *Хейзинга И.* Осень средневековья. — М., 1988.
12. *Художественный* язык средневековья. — М., 1982.



Микеланджело. Сотворение Адама. Фрагмент росписи потолка Сикстинской капеллы

11 Художественная культура эпохи Возрождения
(XIII–XVII вв.)

Живопись — это поэзия, которую видят, и поэзия — это живопись, которую слышат.
Леонардо да Винчи

Каждая историческая эпоха формирует свой тип человека. Важнейшие человеческие качества и способности получают конкретное направление и достигают определенного уровня развития в зависимости от сложившихся социокультурных условий. Поэтому одни эпохи рождают героев, а другие — рабов. Эпоха Возрождения не стала исключением из этой закономерности. Она дала миру волевого, интеллектуального человека, творца своей судьбы и самого себя.

В эпоху Возрождения произошли значительные перемены в умонастроениях людей по сравнению с периодом Средневековья. Прежде всего, усилились светские мотивы в европейской культуре. Все более самостоятельными и независимыми стали различные сферы жизни общества — искусство, философия, литература, образование. Главным действующим лицом эпохи, своеобразным центром культуры стал энергичный, раскрепо-

щенный человек, мечтающий о реализации личных земных идеалов. Этот человек стремился к независимости во всех сферах своей деятельности, пытался воплотить в жизнь многообразные интересы, бросал вызов устоявшимся традициям и порядкам.

Свое название Возрождение (*франц.* renaissance — ренессанс, *итал.* rinascimeno — ринашименто) получило с легкой руки итальянского художника, архитектора и историка искусства *Джорджо Вазари* (1511—74), который в своей книге «Жизнеописание великих живописцев, ваятелей и зодчих» этим термином обозначил период итальянского искусства с 1250 по 1550 гг. Тем самым он хотел подчеркнуть возвращение в жизнь общества того времени культурных идеалов античности и определить новую культурно-историческую эпоху, сменившую Средневековье.

С момента своего появления понятие «Возрождение» вызвало многочисленные споры из-за своей многогранности. Поэтому содержание термина постоянно эволюционировало. Под Возрождением понимался процесс секуляризации искусства и культуры, отказ от христианской этики, стремление человека избавиться от ограничений католической церкви. Возрождение фактически отождествлялось с началом эпохи гуманизма.

Толкование Возрождения и сегодня остается многозначным. Искусствоведы, историки, культурологи, литературоведы предлагают свои объяснения этому феномену, обращая внимание на разные его проявления. Однако если все множество предлагаемых значений сгруппировать вместе, то не сложно сделать вывод, что эпоха Возрождения представляет собой качественно новую ступень мировой культуры.

Социокультурные основы эпохи

Основной предпосылкой формирования нового типа культуры явилось новое мировоззрение, обусловленное существенными переменами в жизни многих стран Европы. В Италии, а затем в Нидерландах, Германии, Франции, Англии бурное развитие получает торговля, все большее значение приобретают города, появляются первые промышленные предприятия — мануфактуры. Новые условия жизни породили и новое мышление, в ос-

нове которого лежало светское вольномыслие. Аскетизм средневековой морали не соответствовал реальной жизненной практике новых социальных групп и слоев, выдвинувшихся на первое место в общественной жизни. В общественной морали все сильнее проявлялись черты рационализма, расчетливости, осознания роли личных потребностей человека. Складывалась новая мораль, оправдывающая радости мирской жизни, утверждающая право человека на земное счастье, на свободное развитие и проявление всех природных задатков. Рост светских настроений, интерес к земным деяниям человека стали важнейшими факторами, оказавшими решающее влияние на возникновение и формирование культуры Возрождения.

В новых общественных условиях человеческая личность превращается в ведущий элемент общества. Новым условиям более всего отвечал такой ее тип, который своими успехами и положением был обязан не знатному происхождению, а собственным усилиям, предприимчивости, уму, знаниям, удаче. Человек начинает по-новому видеть себя и мир природы, изменяются критерии его оценок, эстетические вкусы, отношение к окружающей действительности и своему прошлому.

Признание ценности человека как личности получило название «гуманизм» и составило основу мировоззрения новой эпохи. Главным в гуманистическом мировоззрении стало необыкновенно высокое представление о человеке. Он был объявлен центром мироздания и мерой всех вещей, творцом самого себя. Утверждалось его высокое предназначение, достоинство и ценность, его безграничные возможности. Идеалом человека признавалась гармоническая, сильная, свободная, духовно богатая, всесторонне развитая (homo universale — человек универсальный) личность. В свободе виделось самое драгоценное приобретение человека, стремление к ней расценивалось как естественное свойство человеческой натуры. Гуманизм стал вторым названием эпохи Возрождения, так как выражал главную черту ее культуры — центральное положение в ней человека.

Родиной Возрождения стала Флоренция, бывшая в XIII в. городом банкиров, богатых купцов, владельцев мануфактур, огромного количества ремесленников, организованных в цеха. Очень многочисленными для того времени были цехи врачей, аптекарей, музыкантов. Также много было юристов—адвокатов, стряпчих, нотариусов. Именно среди представителей этого со-

словия стали складываться кружки образованных людей, которые сделали предметом своих интересов человека и все, связанное с его жизнедеятельностью. Они и обратились к художественному наследию античного мира, к произведениям греков и римлян, создавших в свое время образ человека, не скованного догмой, прекрасного душой и телом. Поэтому новая эпоха в развитии европейской культуры и получила название Возрождение, отразив стремление к возрождению образов и ценностей античной культуры в новых исторических условиях.

Возрождение античного наследия началось с изучения греческого и латинского языков, но позднее языком Возрождения стала латынь. Основоположники новой культурной эпохи были историками, филологами, библиотекарями, любили копаться в старых рукописях и книгах, составляли коллекции древностей. Они стали восстанавливать забытые труды греческих и римских авторов, заново переводить научные тексты, искаженные в эпоху Средневековья. Эти тексты не только были памятниками другой культурной эпохи, но и помогали им открыть самих себя, сформировать свою личность.

Свою деятельность основоположники Ренессанса начали с переписывания и изучения литературных текстов, но постепенно в круг их интересов попадают и другие памятники художественной культуры античности, в первую очередь статуи. Тем более, что во Флоренции, Риме, Равенне, Неаполе, Венеции сохранилось довольно много греческих и римских статуй, расписных сосудов, произведений архитектуры. Впервые за тысячу лет господства христианства к античным статуям отнеслись не как к языческим кумирам, а как к произведениям искусства. В дальнейшем произошло включение античного наследия в систему образования, и с античной литературой, скульптурой, философией познакомился широкий круг людей. Поэты и художники стремились подражать древним авторам и вообще возродить античное искусство. Но, как это часто бывает в культуре, стремление к возрождению каких-либо давних принципов и форм приводит к созданию совершенно нового. Культура Возрождения не стала простым возвращением к античности. Она ее развила и интерпретировала по-новому, исходя из изменившихся исторических условий. Поэтому культура эпохи Возрождения стала результатом синтеза старого и нового.

Практически до конца XV в. Возрождение было в основном только итальянским явлением. В определяющей степени этому способствовал высокий уровень урбанизации Северной и Центральной Италии, подчинение деревни городу, широкий размах ремесленного производства, торгового и финансового дела. Богатый, процветающий итальянский город стал главной базой формирования культуры Возрождения. Городская культура создавала отдельному человеку наилучшие возможности для нормальной жизни. Это происходило потому, что горожане были более независимыми людьми, чем крестьяне. Основную массу городских жителей составляли ремесленники — люди предприимчивые. Реальные условия их жизни заставляли полагаться только на самих себя, формировали новое ощущение жизни. Товарное производство развивало чувство хозяина, самого производящего и распоряжающегося своим доходом, что и сформировало особый независимый дух жителей городов. Таким образом, городская культура создавала новых людей, формировала новое отношение к жизни, а также атмосферу, в которой рождались великие идеи и великие произведения.

Духовная культура Возрождения

В новых культурных условиях человек испытывал глубокую потребность в ослаблении религиозных ориентиров и безусловного авторитета церкви и, опираясь на собственные творческие силы, стремился дать выход своей духовной энергии. Человек впервые ощутил многообразие собственных безграничных возможностей, которые раньше оставались неизвестными и невостребованными. Внутренний и внешний мир развернулись перед ним во всей своей многоликости, богатстве, блеске, поражая воображение, побуждая к творчеству.

Культура Возрождения формировалась как отрицание, протест, отказ от средневековой культуры. Отрицались догматизм и схоластика, лишалась своего былого авторитета теология. Критическим стало отношение к церкви и священнослужителям. Исследователи сходятся во мнении, что ни одна эпоха в истории европейской культуры не создала такого количества антицерковных сочинений и высказываний, как эпоха Ренессанса.

Однако огромный интерес к земной жизни и человеку, а также критика католической церкви, свойственные ренессансной культуре, отнюдь не означали отказа от религии. Многие деятели Ренессанса были не просто людьми верующими, а и клириками католической церкви. Некоторые из них своим творчеством хотели примирить христианство с античностью, призывая вернуться к идеалам первоначального христианства. Другие пытались создать некую новую, единую религию, свободную от национальных, этнических, культурных различий. Кроме того, среди гуманистов были люди различных политических, религиозных, философских и естественно-научных взглядов. Объединяло их всех совсем другое — приверженность к образованности, хорошему литературному языку.

Ренессанс не был безрелигиозной (атеистической) культурой. Многие лучшие художественные произведения были рождены в русле церковного искусства. Практически все великие мастера Возрождения (Джотто, Боттичелли, Рафаэль, Микеланджело) создавали фрески, проектировали и расписывали соборы, обращаясь к библейским персонажам и сюжетам. Гуманисты заново переводили и комментировали Библию и занимались теологическими изысканиями. Таким образом, можно говорить только о переосмыслении религии, но не об отказе от нее.

Характеризуя духовную культуру Возрождения, не следует преувеличивать благоприятность условий ее развития. Реальная жизнь была далека от идеалов новой культуры. Эпоха Возрождения прославилась также своим вероломством, невероятной мстительностью и жестокостью, авантюризмом и разгулом страстей, которые в ренессансной Италии достигали невероятных размеров. Священнослужители содержали мясные лавки, кабаки, игорные и публичные дома; монахи читали «Декамерон» и предавались оргиям. Тогдашние писатели сравнивали монастыри то с разбойничьими вертепами, то с непотребными домами.

Внутренние раздоры и борьба партий в различных итальянских городах не прекращались в течение всей эпохи Возрождения. Сильные личности утверждали в той или иной форме свою неограниченную власть, отличались беспощадной жестокостью и неистовой яростью. Казни, убийства, изгнания, погромы, пытки, заговоры, грабежи непрерывно следовали друг

за другом. Победители расправляются с побежденными, а через некоторое время сами становятся жертвами новых победителей. Этот разгул страстей и преступлений повлиял на судьбу и творчество многих художников и гуманистов Возрождения.

Противоречивая духовная культура Ренессанса способствовала фундаментальным преобразованиям в искусстве. Стало падать значение слова, подчинившего себе в Средние века живопись. В центр внимания художника входит обычный мир и человек в нем. Отражение человеческого мира средствами искусства основывается теперь на визуальном его восприятии. Художественное мироотношение строится на доверии к эмпирическим данным, на непосредственности и имманентности (внутренней принадлежности). В живописи, например, утверждается стремление к реализму, к объективности изображения на основе эмпирической точности, культе анатомических знаний, геометрическом членении пространства, линейной перспективе. Искусство стало рассматриваться как поиск красоты, осуществляемый через собственный опыт.

Постижение человеком мира, наполненного божественной красотой, становится одной из мировоззренческих задач этой эпохи. Мир привлекает человека, поскольку он одухотворен Богом. Но познать этот манящий мир человек может только с помощью его собственных чувств. Человеческий глаз в этом процессе познания, по мнению деятелей культуры того времени, является самым верным и надежным средством. Поэтому в эпоху итальянского Возрождения наблюдается пристальный интерес к визуальному восприятию, расцветает живопись и другие виды пространственного искусства, именно они позволяют более точно и верно увидеть и запечатлеть божественную красоту. Поэтому в эпоху Возрождения особое внимание уделяется теории живописи, художники более других определяли содержание духовной культуры своего времени. И именно поэтому эпоха итальянского Возрождения носит ярко выраженный художественный характер.

Художественные особенности эпохи

Художественная культура Возрождения открыла не только человека, но и тот реальный мир, в котором он жил. Она сфор-

мировала специфическую картину мира, существенно отличную от средневековой. Отдельные ее черты можно встретить и в других культурных эпохах (гармоничность, индивидуализм, универсализм и т.д.), но неповторимость и своеобразие ренессансной картины мира заключались в характерной связи составляющих ее черт, придавших художественной культуре Возрождения цельность и монументальность.

В истории человеческой культуры можно найти достаточное количество периодов взлетов и ярких расцветов, художественно богатых и плодотворных эпох. Становление ренессансного образа мира и реализующего его художественного стиля также можно разделить на несколько этапов: подготовительный, ранний, высокий, поздний и завершающий. При этом надо иметь в виду, что Ренессанс в каждом из этих этапов имел разный облик и был разнороден изнутри. Ведь наряду с собственно ренессансным существовали и другие стили — поздняя готика, проторенессанс, маньеризм и др. В совокупности они образуют богатую и разнообразную палитру средств выражения ренессансного мироощущения.

Ренессансный художественный метод основан на стремлении передать духовное содержание человеческой жизни. Во всех видах искусства — поэзии, живописи, архитектуре, скульптуре — создаются образы, с максимальной конкретностью выражающие какую-либо идею. Но при этом они обязательно имеют какую-то черту, не соответствующую каноническим правилам искусства, и эта черта обязательно входит в сущность создаваемого образа.

Одухотворенный мир вновь, как в античной культуре, становится образцом гармонии. Для возрожденческой художественной культуры мир предстает в максимально одушевленном красочном виде. Происходит реабилитация чувственной красоты, которая рассматривается как квинтэссенция самой природы, требующая своего выявления и раскрытия.

Искусство Возрождения стремилось к рационализму, к научному взгляду на вещи, к реализации принципа — подражать природе. Вот почему в это время возникает исключительный интерес к гармонии природы, который воодушевлял на художественные поиски и вдохновлял на творческое созидание. Образ природы занимает в художественной культуре Возрождения гораздо большее место, чем в античной и средневековой. Подражание природе стало центральным принципом ренессансной теории искусства и подразумевало следование законам природы, а не внешнему облику предметов и явлений окружающего мира. Произошла контаминация (соединение двух начал в одно произведение) изображения природы и творчества по законам природы.

Особое значение приобрело воплощение красоты человека, который рассматривался как высшее творение мира. В первую очередь художники обращали внимание на телесное совершенство человека. Если средневековым сознанием тело рассматривалось как тень, внешняя оболочка, средоточие животных инстинктов, источник греховности, то ренессансная художественная культура считала его важнейшей эстетической ценностью. После нескольких веков пренебрежения к плоти интерес к физической красоте стремительно растет.

Значительная роль в это время отводилась культу женской красоты. Многие художники пытались разгадать тайну очарования прекрасного пола. Во многом это было связано с пересмотром положения женщины в реальной жизни. Если в Средние века ее судьба была неразрывно связана с ведением домашнего хозяйства, воспитанием детей, то в эпоху Возрождения жизненное пространство женщины существенно расширялось. Формируется идеал раскованной, образованной, эмансипированной дамы, блистающей в обществе, умеющей быть интересной собеседницей, увлекающейся искусством. Она стремится показать свою красоту, открывая волосы, шею, руки, надевая декольтированные платья, употребляя косметику. В моду входит украшение одежды золотой, серебряной вышивкой, драгоценными камнями, кружевами. Красивая, нарядная, образованная женщина стремится очаровывать, влиять на мир своей привлекательностью, обаянием.

В отличие от Средневековья, создавшего идеал женщины хрупкой, с тонким станом, бледным лицом, умиротворенным взглядом, смиренной, воспитанной на молитвах, эпоха Возрождения отдает предпочтение физически крепким представительницам прекрасного пола. В это время ценятся пышные женские формы. Беременная женщина считалась идеалом красоты, эстетически привлекательной, олицетворяла истинно женское начало, сопричастность к великому таинству продолжения рода. Признаками мужской красоты были физическая

сила, внутренняя энергия, воля, целеустремленность, умение достичь признания, славы. В целом эпоха Ренессанса породила большое разнообразие оттенков в интерпретации прекрасного, основанного на культе человеческой уникальности. Новое понимание красоты отразилось на яркой индивидуальной выразительности, неповторимости реальных проявлений окружающего мира.

Радикальные перемены в художественном сознании, произошедшие в эпоху Возрождения, не могли не повлечь за собой изменения в структуре художественной культуры. Тогда начался процесс отделения художественных ценностей от религиозно-этических. Установилось новое отношение к искусству как к особой области человеческой деятельности, которая не исчерпывалась религией. Ренессансный гуманизм выдвинул идею самостоятельности человеческого мира, существующего наряду с небесным. Искусство стало пониматься как сфера культуры со своим собственным порядком, не сводимым к сверхприродным истинам.

Все это привело к возрастанию роли искусства в общественной жизни, которое в период Возрождения стало главным видом духовной деятельности. Оно сделалось для людей Возрождения тем, чем в Средние века была религия, а в Новое время — наука и техника. Почти не было людей, равнодушных к искусству. В общественном сознании господствовало убеждение, что художественное произведение способно наиболее полно выразить идеал гармонично организованного мира с центральным местом человека в нем. Этой задаче в различной степени были подчинены все виды искусства.

В результате этих изменений в художественном мировоззрении возникла теория изобразительного искусства как специальная область знания, неизвестная Античному миру и Средневековью. Утверждение самостоятельности художественной сферы привело к тому, что в эпоху Возрождения сформировалось современное представление об искусстве, которое существенно отличалось от традиционного.

Вместе с тем неизмеримо возрастает роль художника, который начинает сравниваться с творцом вселенной. Тогда же появляется мысль, что идеальный человек должен быть художником. Сами художники ставят своей целью подражание природе, считая при этом, что искусство даже выше природы. В их творчестве все больше начинает цениться техническое мастерство, профессиональная самостоятельность, ученость, независимый взгляд на вещи и умение создать «живое» произведение искусства.

Художники Возрождения не только наблюдали и воссоздавали натуру, они изучали ее и устанавливали закономерности ее воспроизведения. Одним из важнейших достижений художественной культуры Возрождения было *открытие перспективы.* Художественный метод Средневековья рассматривал предметы последовательно, часто меняя точку взгляда при переходе к другому предмету. При этом масштаб каждого отдельного изображения зависел от степени важности его для понимания внутреннего смысла всей картины. Искусство Возрождения стремилось к такому видению предмета, которое охватывало пространство в целом. Это был не просто поиск одной точки зрения, с которой воспринималась целая композиция, открытие перспективы изменило видение мира. Точнее, новое видение мира привело к появлению новых принципов построения художественного произведения.

Царицей всех искусств в эту эпоху становится живопись. И это имеет простое и понятное объяснение. Выдвинув на первый план учение о человеке, гуманисты не могли не затронуть при этом проблему отношений человека и природы и провозгласили принцип подражания природе, который наиболее последовательно мог реализоваться только живописью.

Господствующее положение живописи в ту эпоху предопределяло ее влияние на другие искусства. Если в Средние века живопись непосредственно зависела от искусства слова, ограничивая свои задачи иллюстрированием библейских текстов, то Возрождение поменяло местами живопись и словесность. Оно поставило литературное повествование в зависимость от изображения видимого мира в живописи. Писатели начали описывать мир таким, каким его можно было увидеть. Если в средневековой литературе было широко распространено описание «видений», то для ренессансной литературы не менее характерным стало виденье, то есть изображение увиденного.

Живопись Возрождения возвышалась и над скульптурой, в отличие от которой не вырывала человека из природы, но вписывала его в природную среду. Как правило, ренессансная живопись и в бытовой сцене, и в портретном изображении вводи-

ла ландшафт в сюжет произведения. Чаще всего ландшафт становится фоном в портрете или видом, раскрывающимся через окно интерьера.

Заняв ведущее место в ренессансной художественной культуре, живопись изменила и структуру художественной культуры. Наряду с произведениями монументальной живописи и скульптуры, которые непосредственно были связаны с архитектурными сооружениями, все большее развитие получали произведения станкового искусства, имевшие самостоятельную ценность. Начинает складываться система жанров: рядом с религиозно-мифологическим жанром, занимавшим пока главное место, возникают поначалу немногочисленные произведения исторического, бытового и пейзажного жанров; большое значение приобретает возрожденный жанр портрета. Получает широкое распространение новый вид искусства — гравюра.

Художественная культура Возрождения по-своему определила и удельный вес различных родов и жанров художественного творчества. Это сказалось прежде всего в смене господства драматизма господством эпичности. В зрелом Возрождении поиск гармонии человека и мира, гармонии души и тела, чувства и разума в самом человеке превращался в эпическое мироощущение, находившее соответствующие формы выражения и в изобразительном искусстве, и в литературе. В первом случае это придавало монументальность ренессансной живописи, во втором — служило основой для величественности эпической поэмы.

Что же касается жанровой структуры ренессансного искусства, то в нем различают новеллу, роман, поэму, драму и портрет. Но их различие является чисто формальным, лишенным проблемного смысла. Наиболее характерной чертой ренессансной художественной культуры следует признать как раз жанровую аморфность, синкретизм, отсутствие четких жанровых границ. Возрождение не стремилось к ограничению. Наоборот, оно тяготело к интеграции, а не к дифференциации, к слиянию, а не разделению. Поэтому мифологическая и бытовая живопись, портрет, пейзаж, картина и натюрморт не существуют в качестве самостоятельных произведений — они проникают и соединяются друг в друге. Подобное взаимопроникновение жанровых структур было характерно и для других искусств.

Художественная культура итальянского Возрождения

Становление и развитие художественной культуры Возрождения являлось процессом длительным и неравномерным. Родиной Возрождения, как уже отмечалось, стала Италия. Однако культура Возрождения не была достоянием лишь одной Италии, просто в Италии новая культура зародилась раньше, чем в других странах. Хронологические рамки итальянского Возрождения охватывают время со второй половины XIII в. по первую половину XVI в. включительно. За это время искусство итальянского Возрождения прошло несколько этапов своего развития. Среди искусствоведов принято эти этапы называть по названию столетий. Так, XIII в. именуется дученто (буквально — двухсотые), XIV в. — треченто (трехсотые), XV в. — кватроченто (четырехсотые), XVI в. — чинквиченто (пятисотые).

Первые признаки нового мировоззрения и сдвиги в художественном творчестве появились в конце XIII в., но в начале XIV в. им на смену пришла волна готического искусства. Эти явления стали своего рода «предвозрождением» и получили название Проторенессанса. Широкое и яркое развитие новые явления в культуре Италии получили в XV в. Этот этап, обозначаемый как кватроченто, еще называют Ранним Возрождением. Своей полной завершенности и расцвета художественная культура Возрождения достигла к концу XV — началу XVI в.. Этот период наивысшего расцвета, длившийся всего тридцать — сорок лет, называют Высоким, или классическим, Возрождением. Ренессанс изживает себя в Италии в 30-х годах XVI в., но еще последние две трети этого столетия он продолжает существовать в Венеции. Это время принято именовать Поздним Возрождением.

Проторенессанс Черты нового на первых порах появлялись лишь как редкие фрагменты в общей картине средневековой художественной культуры. Поэтому ***проторенессанс*** был тесно связан со Средневековьем, с романскими, готическими, византийскими традициями. Лишь в середине XIII в. в творчестве некоторых художников-новаторов Флоренции и Рима стали проявляться новые черты, однако

тогда еще не легко было провести четкую границу, отделяющую старое от нового.

Начало новой эпохи связывают с именем флорентийского художника *Джотто ди Бондоне* (1266 или 1267—1337). В изобразительном искусстве проторенессанса Джотто является центральной фигурой. Крупнейшие живописцы Возрождения считали его реформатором живописи. Благодаря ему трудоемкая техника мозаики была заменена техникой фрески, которая более соответствовала требованиям ренессансной живописи: во-первых, она позволяла с большей точностью передавать объем и плотность материала, нежели мозаика с ее неощутимостью материи; во-вторых, фреска позволяла быстрее создавать многофигурные композиции.

Джотто первым реализовал принцип подражания природе в живописи. Он начал рисовать прямо с натуры живых людей, что не делали ни в Византии, ни в средневековой Европе. В отличие от произведений средневекового искусства, где бестелесные фигуры с аскетическими строгими лицами едва касались земли, фигуры Джотто предстают объемными, материальными. Этого эффекта он достиг благодаря световой моделировке, согласно которой человеческий глаз воспринимает светлое более приближенным к нему, а темное более удаленным. В фресках художник пытался изобразить душевное состояние героев.

Живопись Джотто по сравнению со всей предыдущей необычайно эмоциональна. Он создал ряд образов, ставших эталоном выразительности. В целом реформы Джотто были глубоки и имели огромное историческое значение для развития изобразительного искусства, что было осознано уже его современниками.

Рубеж дученто и треченто (XIII—XIV вв.) оказался переломным в культурной жизни Италии. В определенном отношении он венчает Средневековье и в то же время служит отправной точкой Возрождения. В этот период новая художественная культура и новое ощущение мира наиболее полно были выражены в поэзии. Именно в литературе яснее всего обозначилось тяготение к новому, выражавшееся в иных ценностных ориентирах. Самыми яркими, талантливыми выразителями новых традиций были *Данте*, *Петрарка*, *Боккаччо*.

Начало поэтического творчества *Данте Алигьери* (1265—1321) было тесно связано с новым направлением в итальянской поэзии, известным как школа «нового сладостного стиля», в котором любовь к женщине идеализировалась и отождествлялась с любовью к мудрости и добродетели. Поэтому первыми его произведениями стали лирические стихи любовного содержания, в которых поэт выступал как подражатель французским куртуазным поэтам. Главной героиней его литературного творчества была молодая женщина по имени Беатриче, жившая во Флоренции. Через семь лет после их встречи она умерла, но поэт пронес свою любовь к ней через всю жизнь.

В историю мировой культуры Данте вошел прежде всего как создатель «*Божественной комедии*». Данте назвал свою грандиозную эпопею «Комедией» согласно средневековой традиции, в которой комедией называлось любое литературное произведение с плохим началом и хорошим концом. Эпитет «Божественная» был добавлен к названию в конце XIV в. для того, чтобы подчеркнуть художественное значение и поэтическое совершенство произведения.



Данте Алигьери

Жанр поэмы предполагал обращение к распространенному в Средневековье жанру «виде́ний», или «хождений по мукам» — рассказов о том, как человек попадал в загробный мир и узнавал его тайны. «Божественная комедия» имеет четкую структуру: три основных части — «Ад», «Чистилище», «Рай», каждая из которых состоит из 33 песен, написана она терцинами — трехстишными строфами. Содержание поэмы Данте связано с его теорией о четырех смыслах поэтических произведений: буквальном, аллегорическом, моральном и аналогическом (т.е. высшем).

«Божественная комедия» в буквальном смысле описывала людские судьбы после смерти, в аллегорическом — идею возмездия, в моральном — направляла на путь добра, в аналогическом — воспевала образ Беатриче, любовь поэта к ней, давшую ему силу и талант написать это произведение.

В основе повествования «Божественной комедии» лежит традиционный сюжет жанра «виде́ний» — человеку, погрязшему в своих пороках, небесные силы (чаще всего в облике его ангела-хранителя) помогают понять неправедность его жизни, давая возможность увидеть ад и рай. Человек впадает в летаргический сон, во время которого его душа и отправляется в загробный мир. У Данте этот сюжет выглядит следующим образом: спасителем его души оказывается давно умершая возлюбленная Беатриче, которая посылает в помощь душе Данте античного поэта Вергилия, сопровождающего его в путешествии по Аду и Чистилищу. В Раю Данте следует уже за самой Беатриче, так как язычник Вергилий не имеет права находиться там.

Данте изобразил Ад как подземную воронкообразную пропасть, склоны которой опоясаны концентрическими уступами — «кругами Ада» и которая, сужаясь, достигает центра земного шара с ледяным озером, в которое вмерз Люцифер. В кругах Ада несут наказание грешники, и чем страшнее их грех, тем ниже по кругу они находятся. В ходе своего путешествия Данте проходит все девять кругов Ада — от первого, где находятся некрещеные младенцы и добродетельные нехристиане — до девятого круга, в котором мучаются предатели, среди которых мы видим Иуду. Не все грешники вызывают у Данте отвращение и порицание. Так, в трактовке любви Франчески и Паоло проявляется сочувствие поэта, потому, что любовь для него не осуждаемый грех, а чувство, определяемое самой природой жизни.

Чистилище Данте представил в виде огромной конусообразной горы, возвышающейся посреди океана в южном полушарии. В соответствии с учением Фомы Аквинского, чистилище — это место, где души грешников, не получившие прощения в земной жизни, но и не отягощенные смертными грехами, прежде чем получить доступ в рай, горят в очистительном огне. Очистительный огонь воспринимался одними богословами как символ мук совести и раскаяния, другими — как реальный огонь. Срок пребывания души грешника в чистилище мог быть сокращен добрыми делами оставшихся на земле его родных и близких: молитвами, мессами, пожертвованиями в пользу церкви.

Рай, по Данте, представляет собой чудесную и загадочную область. Эта лучезарная обитель Божества сопоставима по форме с круглым озером и является сердцевиной Райской розы. Блаженные души, оказавшиеся там, занимают место, соответствующее их подвигам и славе.

Великая поэма Данте представляет собой уникальную картину мироздания, природы и человеческого бытия. Хотя мир, возникающий в «Божественной комедии», вымышленный, во многом он уподоблен земным картинам: адские пучины и озера созвучны страшным провалам в Альпах, адские чаны похожи на чаны венецианского арсенала, где кипятят смолу для того, чтобы конопатить суда, гора Чистилища и леса на ней такие же, как земные горы и леса, а райские сады подобны благоухающим садам Италии. Вплоть до сегодняшнего дня «Божественная комедия» остается непревзойденным шедевром литературы. Мощная фантазия Данте нарисовала такой необыкновенно убедительный мир, что многие его простодушные современники искренне верили в путешествие автора на тот свет.

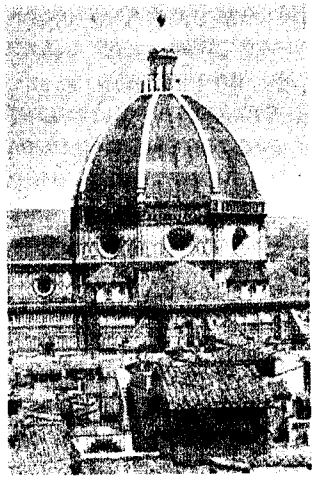
Раннее Возрождение

В XV в. итальянское Возрождение вступает в период кватроченто, время, в котором основные принципы нового стиля становятся господствующими. ***Раннее Возрождение*** характеризуется возникновением и подъемом различных территориальных художественных школ, их активным взаимодействием и борьбой. В художественной культуре того периода формируется культ красоты, прежде всего красоты человека. Именно тогда живопись становится ведущим видом искусства и стремится изобразить прекрасных, совершенных людей. Поражает общий высокий уровень художественных произведений, обилие талантов, разнообразие творческих индивидуальностей.

Необычайный расцвет искусства кватроченто обусловлен многими причинами. Ему, безусловно, способствовало то обстоятельство, что аристократические слои — римские папы, герцоги, банкиры, богатые горожане — высоко ценили искусство, любили красоту и роскошь. Они оспаривали друг у друга честь приглашения лучших художников работать у себя. Во Флоренции во время правления Медичи борьба за власть утихла и перешла в соперничество в роскоши, в обладании шедеврами искусства.

Но это было лишь внешней причиной. Главное заключалось в том, что искусство играло в жизни общества важнейшую роль: оно выполняло функцию универсального познания, опе-

редив в этом науку и философию. Новое отношение человека к миру, стремление освоить его как реальную арену своих действий делало необходимым изучение этого мира. И первым шагом в этом познании было ясное, трезвое видение мира, постигающее природу вещей. Изображение мира таким, каким его видел человек, было исходным принципом ренессансных художников — принципом, ставшим настоящим переворотом, полным отказом от прежней художественной системы. Знание перспективы, теории пропорций, строения человеческого тела и механизма его движений, умение передать объем на плоскости, а в движениях тела выразить движения души — все это становится и необходимым условием творчества, и истинной потребностью самих художников.



Брунеллески. Кафедральный собор. Флоренция

Крупнейшими мастерами художественной культуры Раннего Возрождения являются архитектор *Филиппо Брунеллески*, скульптор Донато ди Никколо ди Бетто Барди, прозванный *Донателло*, художники Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи, прозванный *Мазаччо*, и Алессандро Филипепи, прозванный *Сандро Боттичелли*.

Родоначальником нового направления в итальянской живописи XV в. стал *Мазаччо* (1401—28), возродивший традиции Джотто и отказавшийся от многословности, характерной для живописи конца XIV — начала XV вв.

Индивидуальный художественный стиль Мазаччо наиболее ярко выражен в его фреске «*Троица*». Композиция фрески включает триумфальную арку с уходящим в глубину сводом. Там изображены Бог-Отец, Святой Дух в виде голубя и распятый Христос. По обеим сторонам распятия стоят Мария и Иоанн, а перед аркой по обеим сторонам помещены коленопреклоненные заказчики.

Христианский догмат о Святой Троице утверждал единство Отца, Сына и Святого Духа как центра небесного мира. Мазаччо трактует эти образы как реальные исторические фигуры. Вся композиция выстроена на основе принципа линейной перспективы, которая соотносит и соединяет фигуры в единое целое.

На фреске Мазаччо все фигуры, представляющие Бога и человека, объединяются в образ мира, созданный человеческим разумом. В отличие от средневековой модели мира, открытой вверх, разомкнутой в сферу вечности, дающей возможность воспарить духу над грешной земной жизнью, модель Мазаччо материализует верхнюю часть композиции. В «Троице» она закрыта и замкнута глухим сводом арок. Подобная материализация небесного мира утверждает первостепенную роль земной жизни. Новаторство художественной концепции Мазаччо подчеркивается нетипичностью лица Марии, почти лишенного привычной красивости.

Однако главным произведением Мазаччо стали росписи капеллы Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции, изображающей эпизоды из жизни святого Петра и два библейских сюжета «*Грехопадение*» и «*Изгнание из рая*». Во фреске «Изгнание из рая» Адам и Ева идут, охваченные безысходным отчаянием, покорные судьбе, их преследует парящий ангел с мечом в руке. В этой фреске многое в живописи сделано впервые: анатомически правильно изображены обнаженные тела; с помощью светотени смоделирован их объем; фигуры представлены в естественном, свободном движении; выразительные, живые позы, жесты и мимика раскрывают душевное состояние персонажей. Адам и Ева несмотря на их грехопадение и страдания не вызывают чувства осуждения у зрителей.

Но не только в светском, мирском характере религиозного искусства проявился дух раннего Возрождения. Интерес к античности, к ее идеям и образам привлек внимание к сюжетам языческой мифологии, обращение к которой в средние века было под запретом. Языческие образы нашли воплощение в творчестве Боттичелли.

Боттичелли (1445—1510) был любимым художником правителя Флоренции Лоренцо Медичи, прозванного Великолепным, который стремился к тому, чтобы его двор не уступал ни в чем королевским дворам. Сам блестяще образованный человек, выдающийся политик и дипломат, поэт, знаток и любитель искусства, Лоренцо привлек к своему двору немало крупных послов, гуманистов, художников и ученых.

Сандро Боттичелли обычно называют последним художником флорентийской культуры XV в. Характерной чертой его творчества является обращение к внутреннему миру персона-

жей, их настроениям и переживаниям. Наибольшей известностью пользуются его картины «Весна» и «Рождение Венеры».

До сих пор загадочным остается сюжет картины «*Весна*», где на цветистой лужайке, огороженной деревьями с оранжевыми плодами на ветвях, расположились различные мифологические персонажи: Меркурий, три грации, Венера, над которой парит Амур, богиня весны и цветов Флора, лесная нимфа и бог легкого ветра Зефир. Персонажи не связаны между собой развитием действия, они погружены в себя, молчаливы, задумчивы, внутренне одиноки. Они даже не замечают друг друга. Какое-то странное настроение рождают эти красивые и утонченные образы — мечтательная грусть, тихая радость, неясная, смутная тоска и светлая надежда.



Сандро Боттичелли. Рождение Венеры. Фрагмент

Близка по настроению и картина «*Рождение Венеры*», где обнаженная языческая богиня любви медленно подплывает к берегу, стоя в раковине, гонимая легким дуновением Зефира. Венеру встречает нимфа, готовая укрыть ее легким покрывалом. Удивительно и прекрасно лицо богини, полное затаенной печали. Как считают искусствоведы, «Рождение Венеры» — это не языческое воспевание женской красоты. В ней больше красоты духовной, а ее нагота означает естественность и чистоту.

Эпоху кватроченто принято считать временем рождения в европейском искусстве портретной живописи. Первые портреты были профильные. Они вели свое происхождение от изображения донаторов (заказчиков, дарителей) на средневековых фресках и иконах: донаторы всегда обращены лицом к Богу или святому и, следовательно, боком к зрителю. Однако вскоре, в том же XV в. появился другой тип портрета — лицо фас, или в трехчетвертном развороте, позы более свободные, выражения лиц более оживленные. При этом в характеристике моделей эти различия не имели существенного значения: главным в обоих типах портретов были не внутренний мир изображаемого персонажа,

не его душевное состояние, а типичные качества человека Возрождения — уверенность в себе, чувство собственного достоинства, самоутверждение, цельность, значительность. Безусловно, такая трактовка вела к созданию идеализированных образов, к их возвышению и героизации.

Во многих портретах кватроченто человек изображен на фоне пейзажа, а точнее — на фоне мира. Открывающийся за его фигурой мир бесконечен и прекрасен, но человек как бы превосходит его, заслоняет его собой. Такая структура портрета выражает представление о высоком месте человека во Вселенной, характерное для ренессансного мировоззрения.

Высокое Возрождение

С конца XV в. искусство итальянского Возрождения вступает в новый период своего развития, получивший название ***Высокого Возрождения***. Если Проторенессанс длился почти полтора столетия, раннее Возрождение — почти столетие, то Высокое — всего около сорока лет. Но именно чинквиченто дало миру столь многочисленную плеяду мастеров редкой гениальности и разносторонности, что одно только их перечисление говорит само за себя: Леонардо да Винчи, Рафаэль Санти, Микеланджело Буонарроти, Доменико Гирландайо, Андреа Верокkио.

Художественная культура Высокого Возрождения развивалась в совершенно иных условиях, чем в предыдущий этап. Если в XIV и XV вв. Италия была самой передовой страной Западной Европы, то с начала XVI в. она переживала глубокий экономический и политический кризис. Турецкие завоевания отняли у нее рынки на Востоке; великие географические открытия переместили пути мировой торговли, оставив Италию в стороне. Междоусобные войны мелких государств, на которые была раздроблена Италия, не только не ослаблялись, но, напротив, усиливались. В результате страна стала ареной постоянных войн, подвергаясь опустошению и разорению со стороны французских, испанских и германских войск.

Искусство Высокого Возрождения стало выражением всей сложности и масштабности исторического бытия эпохи. Как бы в противоположность все более усиливающемуся политическому и экономическому упадку, искусство чинквиченто проникнуто высокими и светлыми идеалами. Никогда еще герои живописных и скульптурных произведений не были такими воз-

вышенными, свободными и могучими. В них воплощался титанический идеал человека новой эпохи, утверждающего себя в гармоничном и разумно устроенном мире. Поэтому от предшествующего периода — искусства кватроченто — его отличает прежде всего крупный масштаб образов. Многие произведения были очень большими по размерам, но это не было их главной чертой. Масштабность произведений этой эпохи проявлялась не только внешне: как грандиозные, так и небольшие по размерам художественные произведения отличались внутренней значительностью, глубиной, сложностью, особым величием образов.

Такие произведения создавали художники нового типа — активные творческие личности, свободные от прежних цеховых ограничений, сознающие свое высокое назначение; люди огромных знаний, владеющие всеми ценностями культуры своего времени. Среди целой плеяды художников чинквиченто безусловно выделяются три разносторонних мыслителя и художника — Леонардо да Винчи, Рафаэль и Микеланджело, которых еще современники назвали божественными. Они стали олицетворением главных ценностей итальянского Возрождения: интеллекта, гармонии и мощи. Все трое были великими живописцами, работали как в сфере монументальной живописи (фрески), так и в станковой. Каждый из них стал первооткрывателем идей, образов, приемов, определивших дальнейшее развитие изобразительного искусства.

Три гениальных мастера как бы отражают разные стороны европейской культуры: Леонардо — дерзновенный прорыв в неведомое, жажду познания мира, проникновение в тайны природы; Рафаэль — постижение тончайших движений человеческой души; Микеланджело — титаническую героику, трагедийность и величественность. Одновременно они воплощают и три основных пласта живописи: Леонардо — эпически-повествовательный, Рафаэль — лирический, Микеланджело — драматический.

Леонардо да Винчи (1452—1519) является, пожалуй, самой необыкновенной фигурой в истории мировой художественной культуры. Он в полном смысле был Homo universale (человеком универсальным), так как обладал разносторонними способностями и дарованиями. Он одновременно был художником, теоретиком искусства, скульптором, архитектором, математиком, физиком, астрономом, анатомом и инженером. Леонардо был новатором во всех этих областях культуры и большую часть времени отдавал науке. Он являет собой единственный пример великого живописца, для которого его искусство не было главным делом жизни.

Число дошедших до нас достоверно принадлежащих ему картин — около пятнадцати. И это не потому, что часть его произведений погибла, а скорее потому, что, бесконечно экспериментируя, стремясь достичь совершенства, он часто не заканчивал свои работы. Бóльшая часть его начинаний осталась в рисунках и записях. Леонардо был многогранен и нетерпелив, его захватывал сам процесс познания и творчества: сделав какое-то изобретение или произведение, он отбрасывал его, чтобы взяться за другое.

Принадлежащая кисти Леонардо фреска «*Тайная вечеря*» в одном из миланских монастырей заставляет удивляться интеллектуальной силе художника, тому, как тщательно продумана композиция произведения.

Леонардо дает новое, отличное от традиционного, решение этой темы: он впервые изображает психологический конфликт, открытое проявление сильных чувств, сам процесс драматического события. Христос сказал апостолам: «Один из вас предаст меня». Художники кватроченто обычно представляли апостолов, сидящими в этот момент изолированно друг от друга, в статичных и однообразных позах, Иуду выделяли, помещая отдельно на противоположной стороне стола. У Леонардо апостолы после слов Христа приходят в сильное волнение, которое выражается в движениях и позах, жестах рук и мимике. Они изумлены, потрясены, негодуют, сомневаются, обсуждают. Художник разбивает апостолов на четыре группы по три человека в каждой. Иуду Леонардо помещает рядом с любимыми учениками, выделяя лишь падающей на лицо тенью. Бурное движение и эмоциональная напряженность апостолов сочетаются с благородным спокойствием Христа, что создает гармоническую завершенность композиции в целом.

Однако самым знаменитым произведением Леонардо да Винчи и, пожалуй, всей мировой живописи является портрет Моны Лизы, супруги богатого флорентийца Франческо дель Джокондо. С этим портретом, более известным под названием

«*Джоконда*», связано огромное количество легенд, научных гипотез, исследований. Традиционная композиционная схема — человеческая фигура на первом плане на фоне пейзажа обрела невиданную ранее психологическую глубину образа, стала высочайшим художественным воплощением человеческой личности. Портрет завораживает и восхищает тем, что в нем при внешней неподвижности модели передана жизнь души, неуловимо меняющиеся оттенки мыслей, чувств, настроений. Особо очевиден контраст между необыкновенно живым выражением лица Моны Лизы и неподвижно величественной позой, характер которой отражает пейзаж.



Рафаэль. Сикстинская мадонна

Рафаэль Санти (1483—1520) — художник совершенно иного склада, чем Леонардо. Он не был новатором в искусстве — значение его творчества состоит в том, что оно явило собой синтез достижений предшествующих художников и стало наиболее ярким выражением классической линии в искусстве чинквиченто. Его художественные произведения полны гармонии и ясности, человек в них совершенен, а мир находится в равновесии. Рафаэль воплотил в своих произведениях самые светлые и возвышенные представления ренессансного гуманизма о человеке, о его исключительном месте в окружающем мире.

Излюбленным образом Рафаэля был образ Мадонны, в котором он смог с наибольшей полнотой раскрыть свои представления о благородстве и совершенстве человека, о гармонии внешней и внутренней красоты. Картины на этот сюжет Рафаэль писал всю свою жизнь. Но по мере того, как художник становился все более зрелым, менялся и характер образа; трогательность, легкий лиризм, мягкая задушевность, нежность юных мадонн его ранних произведений сменились выражением большой душевной силы, глубокой, самоотверженной материнской любви.

Наиболее прославленным творением Рафаэля и одним из самых известных произведений мировой живописи является его «*Сикстинская Мадонна*» — картина, написанная для церкви св.

Сикста одного из итальянских монастырей. Традиционная композиция явления Богоматери представлена художником в виде юной мадонны, легко ступающей босыми ногами по облакам и несущей людям своего сына — Христа. Она предчувствует его гибель, скорбит об этом, но понимает необходимость принесения этой жертвы во имя искупления грехов человечества. Глубокую религиозность художник соединил с высокой человечностью, создав самое великое и прекрасное воплощение темы материнства. Одухотворенное лицо Мадонны выражает и бесконечную любовь, и провидение трагической судьбы сына, сознание ее неизбежности и скорбную готовность принести его в жертву ради людей.

Рафаэль был создателем простого, усредненного стиля, основой которого стало идеальное совершенство формы. Этот придуманный художником идеал противопоставлялся природе, полной случайностей. «Идеальный стиль» Рафаэля опирался на совокупный художественный опыт. Живопись понималась им как преображенная реальность, светлая, радостная, гармоничная. Во всех произведениях Рафаэля господствовал дух пленительной идиллии.

Итальянское Возрождение дало миру целую плеяду прославленных мастеров, но мощь творческого гения *Микеланджело Буонарроти* (1475—1564) выделяет его даже среди величайших художников той эпохи. Его искусство знаменует собой не только кульминацию эпохи Возрождения, но и ее завершение. Более чем семидесятилетний творческий путь Микеланджело совпал с историческим периодом, полным бурных потрясений. И очень важным на этом пути явилось полное слияние для художника понятий человека и борца. Способность к героическому подвигу, борьба за утверждение прав человека на свободу — вот что служило лейтмотивом его творчества.

Микеланджело превыше всех искусств ставил скульптуру и хотел быть скульптором, и только скульптором. Но волею судьбы он стал еще и живописцем, и архитектором. Стремясь к воплощению своей главной темы — борьбы духа и материи, он впервые в истории скульптуры соединил идеал телесной красоты с отвлеченной духовной идеей, найдя основную художественную форму в *статуе Давида*. В отличие от своих предшественников Донателло и Вероккио, Микеланджело изобразил Давида перед свершением подвига. Гигантская фигура олицетво-

ряет безграничную мощь свободного человека. Обнаженная фигура передает одновременно и красоту идеализированного тела, и огромное внутреннее напряжение в момент предельной собранности сил и воли.



Микеланджело. Давид

Самым выдающимся и грандиозным его произведением стала роспись потолка и стен Сикстинской капеллы Ватиканского дворца (общая площадь фрески свыше 600 м^2). На плафоне капеллы он изобразил ветхозаветные сюжеты — от Сотворения мира до Потопа. По бокам их продолжением стали сюжеты «*Давид и Голиаф*», «*Юдифь и Олоферн*», «*Казнь Амана*» и «*Медный змей*». В эпоху Возрождения плафонная живопись носила преимущественно декоративный характер, ограничиваясь несложной тематикой. Микеланджело, напротив, изобразил картины сотворения мира и жизни первых людей на земле, эпизоды из Библии, пророков и сивилл (пророчиц), предков Христа. На потолке капеллы он создал мир титанов. Его Бог — вдохновенный творец, в мощном порыве создающий Вселенную и человека; могучи и прекрасны телом и духом первые люди, пророки и сивиллы отважны в своем прозрении будущего, каким бы грозным оно им не представлялось.

Однако самой впечатляющей фреской из всей росписи является сцена Страшного суда, размещенная на алтарной (восточной) стене капеллы. Композиция «*Страшного суда*» задумана художником как множество обнаженных человеческих фигур, окружающих Христа в световом нимбе. Центральным персонажем фрески является фигура Христа, поднявшего в грозном жесте правую руку. Слева от него изображены разверзшиеся могилы и восстающие из них мертвецы. Выше — устремляющиеся вверх души, над которыми расположены праведники. В самой верхней части фрески изображены ангелы, несущие орудия мучений Христа. В правой стороне, ниже ангелов — опять праведники, под которыми — восставшие титаны, еще ниже — ладья с Хароном, который гонит грешников в ад. Все изображение пронизано движением, в котором даже мощные фигуры с широкими плечами и хорошо развитым торсом не в силах противоборствовать судьбе.

Одна сцена особенно ярко подчеркивает трагизм фрески: на коже святого Варфоломея (этот святой погиб мученической смертью: с него живого содрали кожу) Микеланджело написал свой портрет. Это был символ страданий художника, его гражданских горестей и разочарований.

Позднее Возрождение

С 40-х годов XVI в. начинается период ***Позднего Возрождения***. Италия того времени подпала под власть иностранных держав и стала главным оплотом феодально-католической реакции. Только относительная свобода богатой Венецианской республики и от власти папы, и от господства иностранных интервентов обеспечила развитие искусства в этом регионе. Возрождение в Венеции обладало своими особенностями, так как имело другие источники, чем во Флоренции.

Уже с XIII в. Венеция была колониальной державой, которой принадлежали территории на побережьях Италии, Греции, островах Эгейского моря. Она торговала с Византией, Сирией, Египтом, Индией. В результате интенсивной торговли к ней стекались огромные богатства. Венеция была торгово-олигархической республикой, и власть правящей касты была устойчивой, ибо она защищала свое положение с помощью крайне жестоких и коварных мер. Открытая всем влияниям Запада и Востока, Венеция издавна черпала в культурах разных стран то, что могло украшать и радовать: византийскую нарядность и золотой блеск, каменную узорность мавританских памятников, фантастичность готических храмов.

Пристрастие к роскоши, декоративности и нелюбовь к ученым изысканиям задерживали проникновение в Венецию художественных идей и практики флорентийского Возрождения. Основные характерные черты художественного творчества живописцев, скульпторов, архитекторов Флоренции и Рима не отвечали вкусам, сложившимся в Венеции. Здесь ренессансное искусство питалось любовью не к античности, а к своему городу, определялось его особенностями. Синее небо и море, нарядные фасады дворцов способствовали формированию осо-

бого художественного стиля, отличавшегося увлечением цветом, его переливами, сочетаниями. Поэтому венецианские художники, которые были только живописцами, видели в красочности и цвете основу живописи. Любовь к цвету следовала и из укоренившейся в них любви к богатым украшениям, ярким краскам и обильной позолоте в произведениях искусства Востока.

Венецианское Возрождение также оказалось богатым на имена великих живописцев и скульпторов. В эту эпоху творили Тициан, Веронезе, Тинторетто, Джорджоне, Корреджо, Бенвенуто Челлини.

Первым наиболее известным художником Высокого Возрождения в Венеции стал Джорджо Барбарелли да Кастельфранко, прозванный современниками *Джорджоне* (1476 или 1477—1510). В его творчестве окончательно побеждает светское начало, что проявляется в господстве сюжетов на мифологические и литературные темы. Более того, именно в произведениях Джорджоне происходит рождение станковой картины, с которой связаны особенности творчества художника: сюжеты его картин отличаются отсутствием четко выраженной фабулы и активного действия; в трактовке сюжета основной акцент делается на воплощении тонких и сложных эмоций, придающих картинам Джорджоне особое настроение — элегически мечтательное или спокойно-сосредоточенное.

До сих пор не известно точное число подлинных произведений Джорджоне. Их количество колеблется от четырех до шестидесяти одного. Однако исследователи творчества художника сходятся во мнении, что лучшими его произведениями являются картины «Юдифь» и «Спящая Венера» В полотне «*Юдифь*» Джорджоне не иллюстрирует содержание известного мифа. Вся действенная сторона подвига Юдифи остается в стороне. Перед нами лишь итог события: одинокая фигура молодой женщины в глубочайшей задумчивости стоящей на каменной террасе, за которой расстилается изумительный по красоте пейзаж. Ее атрибуты — меч и голова Олоферна — почти не привлекают внимания. Огромную художественную значимость приобретает колорит картины с ее прозрачными и нежными красками, с удивительными оттенками платья Юдифи.

«*Спящая Венера*» — наиболее известное произведение Джорджоне, в котором впервые обнаженная женская фигура была представлена без какого бы то ни было сюжетного действия: посреди холмистого луга на темно-красном с белой атласной подкладкой покрывале лежит прекрасная молодая женщина. Ее обнаженная фигура расположена по диагонали на фоне пейзажа, в котором господствуют зеленые и коричневые тона. Венера погружена в спокойный сон, под которым подразумевается предрасположенность души к возвышенному единению с Богом. Умиротворенность и покой наполняют природу с ее бесконечным небом, белыми облаками, с уходящими в глубину далями.

Вершиной Высокого Возрождения в Венеции стало творчество *Тициана Вечеллио* (ок. 1476/77 или 1489/90—1576; в историю искусства он вошел не под фамилией, а под именем), художника с огромным творческим потенциалом, прошедшего сложный и драматический жизненный путь, в ходе которого его мировоззрение существенно изменилось. Тициан сложился как человек и как художник в эпоху наивысшего культурного расцвета Венеции. Его первые произведения наполнены шумной и яркой жизнью, в то время как последние произведения полны чувства мрачной тревоги и отчаяния.

Тициан прожил очень долгую жизнь (около 90 лет) и оставил огромнейшее наследие. Он создавал композиции на религиозные и мифологические темы, и вместе с тем Тициан был и великолепным мастером одного из самых сложных жанров — «ню» (по-французски — нагой, раздетый), изображения обнаженного тела. В ренессансной живописи так обычно представляли античных богинь и мифологических героинь. Его «*Лежащая Венера*» и «*Даная*» являют собой изображения пленительных, пышущих здоровьем венецианок в интерьерах богатых венецианских домов.

Тициан вошел в историю художественной культуры как великий портретист-психолог. Его кисти принадлежит обширная галерея портретных образов — императоры, короли, папы, вельможи. Если в ранних портретах он, как это было принято, прославлял красоту, силу, достоинство, цельность натуры своих моделей, то более поздние произведения отличаются сложностью и противоречивостью образов. В них мы находим сложное переплетение одухотворенности, утонченной интеллектуальности, благородства с горечью сомнений и разочарований, печалью и затаенной тревогой. В картинах, созданных Тицианом в последние годы творчества, звучит уже подлинный трагизм.

Наиболее известным произведением Тициана этого периода является картина «*Святой Себастиан*».

Последняя четверть XVI в. стала для художественной культуры Возрождения временем упадка. Творчество художников, которых стали называть ***маньеристами*** (от *итал.* маниеризмо — вычурность), а само направление — ***маньеризмом***, приобрело изощрённый, вычурный характер. Венецианская школа живописи дольше других сопротивлялась проникновению маньеризма и сохраняла верность традициям Возрождения. Однако и ее образы становились менее возвышенными и героическими, более земными, связанными с реальной жизнью.

Северное Возрождение

До конца XV в. Ренессанс был явлением только итальянской культуры. Но на рубеже XV в. возрожденческая культура преодолела национальные границы Италии и быстро распространилась по другим странам Западной Европы, расположенным к северу от Альп: в Нидерландах, Германии и Франции.

Использование термина «Возрождение» по отношению к культуре этих стран достаточно условно, так как ее формирование опиралось не на возрожденное античное наследие, а на *идеи религиозного обновления, на идеи Реформации.*

Тем не менее сущность происходящих процессов и в Италии, и в этих странах была общей: расшатывание феодального мировоззрения, становление буржуазного гуманизма, рост самосознания личности.

Развитие Северного Ренессанса запоздало по отношению к итальянскому на целое столетие и происходило на совершенно другой основе: в Италии основой гуманизма служили учения античных философов-язычников, а в северных странах он основывался на воскрешении демократической религии ранних христиан с ее требованием социальной справедливости. И если идеалом итальянского Ренессанса была сильная героическая личность, то в северных странах идеалом стала христианская любовь к ближнему. Поэтому в художественной культуре Северного Возрождения сохранилось значительно больше черт средневекового мировоззрения, религиозного чувства, символики, она более условна по форме, более архаична и менее знакома с античностью.

Художники Северного Возрождения не отставали от итальянцев в стремлении верно передать действительность, но истина волновала их больше красоты. В искусстве северных мастеров преобладает наблюдение, исследование действительности и правдивое, непосредственное изображение того, что есть, даже если оно уродливо, — в противовес стремлениям итальянских художников к идеализации, к поискам во всем прекрасного, величественного, возвышенного. Индивидуальное, характерное и особенное доминирует у живописцев северных стран над общим и типичным, характерным для итальянцев.

Философской основой Северного Возрождения был ***пантеизм*** (учение, обожествляющее Вселенную, природу). Не отрицая прямо существование Бога, пантеизм растворяет его в природе, наделяет природу божественными атрибутами, такими, как вечность, бесконечность, безграничность. Поскольку пантеисты считали, что в каждой частице мира есть частица Бога, они делали вывод, что каждый кусочек природы достоин изображения. Такие представления привели к появлению в художественной культуре Северного Возрождения *пейзажа* как самостоятельного жанра.

Второй жанр, получивший развитие в искусстве Северного Ренессанса — это *портрет*. В качестве самостоятельного жанра портрет возник в Германии в последней трети XV столетия. Немецкий портрет отличался от портретной живописи итальянского Возрождения. Итальянские художники в своем преклонении перед человеком создавали идеал красоты. Немецкие художники были безразличны к красоте, для них главным было передать характер, добиться эмоциональной выразительности образа. В итальянском Возрождении на первом плане была эстетическая сторона, в северном — этическая.

Третий жанр художественной культуры Северного Ренессанса, который сформировался и получил развитие прежде всего в Нидерландах — это *бытовая картина*. Нидерландских художников отличала необычайная виртуозность письма, где любая мельчайшая подробность изображалась с большой тщательностью. Это делало картины очень увлекательными для зрителя: чем больше разглядываешь, тем больше находишь там интересных вещей.

Давая сравнительную характеристику итальянского и северного Возрождения, следует обратить внимание на еще одно

существенное различие между ними. Итальянскому Возрождению присуще стремление к восстановлению античной культуры, стремление к раскрепощению, освобождению от церковных догм, к светской образованности. В Северном Возрождении главное место занимали вопросы религиозного совершенствования, обновления католической церкви и ее учения. Северный гуманизм привел к реформации и протестантизму.

Возрождение в Нидерландах

Каждая страна имела свои особенности в становлении культуры Возрождения, но в наибольшей степени самобытный характер Северного Возрождения проявился в художественной культуре Нидерландов и Германии. Главными центрами этой культуры были Антверпен, Нюрнберг, Аугсбург, Галле, Амстердам.

Нидерландами в XV в. называли земли у берегов Северного моря, где теперь расположены Голландия и Бельгия. В то время эти богатые области, объединенные под властью бургундских герцогов, в экономическом и культурном отношении первенствовали среди европейских стран. Рост городов и уклад городской жизни способствовали формированию нового отношения к конкретной повседневной деятельности. Обыденные жизненные явления окружались благоговейным почитанием и ореолом святости: свое дело, свой дом, свое имущество, своя капелла, свой святой покровитель, своя семья. Во всех слоях общества чрезвычайно повысилось стремление к украшению и опоэтизированию повседневности. Нидерландские художники обожествляли каждую травинку своего северного пейзажа, копировали мельчайшие детали быта и во всем этом видели прекрасное.

Становление нового искусства началось в Нидерландах уже в первой трети XV в. и было связано прежде всего с творчеством живописца *Яна ван Эйка* (ок. 1390—1426), которому безоговорочно принадлежит первенство в нидерландском ренессансе. Главное создание ван Эйка — грандиозный *Гентский алтарь* — полиптих (то есть сложенный много раз) для одной из капелл в Генте, в котором выражено новое мировоззрение, новое представление о человеке, человечестве и вселенной. Двенадцать изображений на наружных створках полиптиха (в закрытом виде) и четырнадцать на внутренних (в раскрытом виде) создают

образ вселенной: небесных сфер, населенных небожителями, и земли с ее далями, лесами, долинами и горами.

Мир, предстающий в картинах полиптиха, прекрасен во всех проявлениях. Люди величавы и строги, исполнены достоинства и духовной сосредоточенности. Их лица поражают разнообразием, индивидуальностью и выразительностью. В гармонии с человеком находятся и природа, и возвышающиеся на горизонте великолепные здания. Все элементы природы переданы с поразительной точностью и вниманием. С неменьшей тщательностью и любовью изображен и мир вещей: одежды, от простых до роскошных, митры и короны, сверкающие доспехи и богатые сбруи коней.

Яну ван Эйку традиционно приписывают изобретение техники масляной живописи. Это не совсем точно, поскольку способ применения растительных масел как связующего вещества для краски был известен и раньше. Но Ян ван Эйк усовершенствовал этот способ и впервые применил масляную живопись при создании алтарных картин. Из Нидерландов эта техника постепенно распространилась в Италию и другие страны, вытеснив темперу.

В XV в. впервые в европейском искусстве самостоятельным направлением в живописи становится *бытовой жанр*. У нидерландских художников не было стремления к идеализации, героизации, возвеличиванию человека и его деяний. Напротив, их отличал пристальный взгляд на мир и правдивое, непосредственное его изображение, уважение к будничной жизни и любовь к миру вещей. Все это и привело, в конце концов, к появлению именно в Нидерландах картин на чисто бытовые темы.

Особое место в формировании и утверждении этого жанра принадлежит двум мастерам — Иеронимусу Босху и Питеру Брейгелю.

Для современного зрителя творчество *Босха* (ок. 1460—1516) очень сложно и загадочно, поскольку он постоянно прибегал к иносказаниям. Вероятно, современникам аллегорический смысл его образов был понятен, ибо его произведения пользовались большой популярностью. Сюжетная основа его картин была направлена на демонстрацию отрицательных явлений жизни. В своем творчестве Босх выступал как моралист, страстный проповедник, бичующий зло и пороки погрязшего в грехах мира. В его картинах дьявол принимает разнообразные причудливые

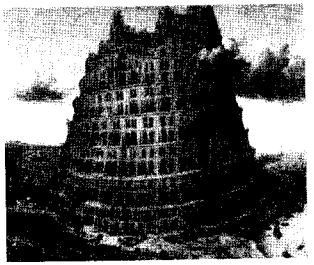
обличья, зло проникает повсюду, а человек предстает как раб греховности, как безвольное, бессильное и ничтожное существо.

Свои картины на темы ада, рая, Страшного суда, искушения святых художник населил легионами фантастических тварей, у которых самым невероятным образом сочетаются части самых различных животных, растений, предметов, а иногда и человека. Полные злобной активности, эти существа объединяются с маленькими беспомощными фигурками людей, с птицами, рыбами, зверями, порождая ощущение неизменного, суетного, лишенного разумной основы существования. Никто из последующих мастеров живописи не создал столь фантастических, граничащих с безумием образов.

Закономерно, что сложные процессы общественной жизни середины XVI в. в Нидерландах оказали влияние на развитие живописи. Страна тогда находилась под властью Габсбургов, которые ее жестоко грабили. Когда правителем стал герцог Альба, в стране установился режим кровавого террора. Испанская инквизиция проводила массовые аресты, повсюду воздвигались виселицы. Это неизбежно порождало мысль о ничтожности отдельного человека и его деятельности. В результате оказались окончательно изжитыми принципы искусства XV в. А творчество нидерландских художников ориентировалось все больше на изображение жизни народа. Наиболее выразительными в этом плане стали работы последнего художника нидерландского Возрождения *Питера Брейгеля Старшего* (между 1525 и 1530—69).

Его картины характеризуют жизненный уклад и обычаи страны середины XVI в. Представление об извечно существующем в мире противостоянии добра и зла, а также умение видеть глубоко заложенный высший смысл в любых проявлениях жизни составляли особенность мировосприятия Брейгеля. В его картинах отражается активная людская деятельность, не имеющая никакого смысла. Объединяет картины мысль о безумии человеческого существования в условиях «перевернутого мира». Композиционно это множество мелких суетящихся фигурок, которые снуют между домами, выходят из дверей, выглядывают из окон и т.д. Все они не составляют единого целого, их облик — это облик людей, живущих по законам «перевернутого мира». На них печать глупости, дурашливого веселья, бессмысленного внимания. Их веселые и бестолковые

забавы — своего рода символ столь же абсурдной деятельности всего человечества.



П. Брейгель. Вавилонская башня

В мировой живописи пейзажи Брейгеля занимают особое место, ибо нет других таких изображений природы, где космический аспект мироощущения был бы так органично слит с житейской повседневностью. Неслучайно поэтому Брейгель считается основателем пейзажного жанра в нидерландской живописи.

Возрождение в Германии

Становление культуры Возрождения в Германии значительно отставало по сравнению с Италией и Нидерландами. Это объясняется особенностями ее исторического развития. Еще в начале XV в. Германия была типичной средневековой страной, раздробленной на множество мелких княжеств. Средоточием и центром культурной жизни были города, которые представляли собой отдельные оазисы в феодальной стране, вся культура которой подчинялась контролю церкви и сохраняла средневековый характер.

В Германии идеи гуманизма становятся известны к середине XV в. благодаря торговым связям с итальянскими городами. Распространение этих идей вызвало борьбу против феодального строя и католической церкви, общий культурный подъем, обновление литературы и искусства. В этом процессе главным для немецких художников было не само по себе овладение новыми формами изображения, а стремление с их помощью придать религиозному содержанию новую силу и близость к жизни, выразить мысли и чувства, тревожившие людей в это трудное и сложное время.

Основоположником немецкого Возрождения и единственной универсальной личностью, подобной итальянским титанам Возрождения был, *Альбрехт Дюрер* (1471—1528). Великий гравер, живописец и рисовальщик сумел в своем творчестве очень тонко передать дух эпохи с ее настроениями хилиазма (вера в тысячелетнее правление Иисуса Христа и праведников), предчувствием конца света, но вместе с тем и появлением нового гуманистического мышления. При этом Дюрер с наибольшей

полнотой выразил в своем творчестве особенности именно немецкого Возрождения, отличного от искусства не только Италии, но и Нидерландов: рациональное и классическое неотделимо в его творчестве от готической экспрессивности и одухотворенности, тяга к знаниям соединяется с глубокой, страстной религиозностью.

На художественное сознание Дюрера оказало большое влияние его путешествие по Италии, поэтому манера письма этого мастера близка к итальянской. Однако художественное видение мира Дюрером отличается стремлением как можно объективнее отразить мир, добиться от живописи и рисунка полной достоверности. По одаренности, по разнообразию сюжетов, по широте восприятия действительности Дюрер является типичным художником Высокого Возрождения. Его художественное наследие включает произведения живописи и гравюры. В изобразительном языке Дюрера нет дробности, красочной пестроты, линеарной жесткости. Его портреты цельны по композиции, пластичны по форме. Высокая одухотворенность отличает каждое лицо. Это становится возможным при сочетании идеального образа с конкретно-индивидуальным прототипом.

Выбор тематики и особенности стиля Дюрера, как и всех немецких художников, обусловила его глубокая религиозность. Накаленная религиозными распрями атмосфера, ожидание пришествия антихриста и гибели мира, надежда на Божью справедливость — все это воплотилось в величайшем творении Дюрера — в графическом цикле «*Апокалипсис*».

Вершиной творчества Дюрера стали три знаменитых гравюры: «*Всадник, смерть и дьявол*», «*Святой Иероним*», «*Меланхолия*», в которых ярче всего была выражена стойкость духа людей того времени, их готовность отвергнуть любые искусы, горестные размышления о конечном результате борьбы. В этих гравюрах сосуществуют рационализм и мистика, вера в мощь человеческого гения и осознание его ограниченности. Не связанные сюжетно гравюры объединяла вера.

Среди огромного творческого наследия Дюрера особое внимание привлекает большое число автопортретов, что было необычно для искусства Возрождения. Особенно интересен и примечателен один из них, выполненный в 1500 году. На нем Дюрер пишет лицо по закону идеальных пропорций и совмещает в нем облик Христа и свой. В этом можно видеть характерное для того времени стремление человека к единению с Богом и в то же время — высокое понимание миссии художника.

Художественной культуре Северного Возрождения принадлежит и творчество *Лукаса Кранаха Старшего* (1472—1553), занимающее срединное положение между классикой Дюрера и классической экспрессивностью Грюневальда. Очень широк круг его сюжетов: распятия, множество различных триптихов на евангельские темы, Мадонна с младенцем, античные сюжеты, портреты. Определенный отпечаток на искусство Кранаха наложили вкусы саксонского двора, с которым художник был связан почти всю свою жизнь. В его живописи особенно отчетливы готические мотивы. Множество деталей, некоторая манерность искупались удивительной красотой колорита. Его мадонны и другие библейские героини — явные горожанки, современницы художника. Они излишне хрупки, но зато наряжены в роскошные модные платья, и украшены прическами. Тем не менее, его лучшие работы, написанные в начале XVI в., остаются образцом возрожденческой художественной культуры. Среди них — знаменитое «*Распятие*».

Величайшим портретистом в немецкой живописи XVI в. был *Ганс Гольбейн Младший* (1497 или 1498—1543), который работал и в других жанрах, но его главным художественным пристрастием был портрет. Ему принадлежат портреты Эразма Роттердамского, Томаса Мора, Джейн Сеймур, трактующие образ современников как людей полных достоинства, мудрости, сдержанной духовной силы.

Гольбейн работал также как иллюстратор, создав очень разные, но яркие и выразительные иллюстрации к Библии и «Похвале глупости». Им был создан также цикл гравюр «*Пляска смерти*», перекликавшийся с творчеством Дюрера.

Век немецкого Возрождения был недолог. Начавшаяся Тридцатилетняя война надолго задержала развитие немецкой культуры. Но в истории художественной культуры эта эпоха осталась как поразительно целостное явление, в рамках которого творила плеяда мастеров слова и живописи, общавшихся между собой, писавших поразительные портреты друг друга, взаимно вдохновлявшихся идеями. Благодаря этой эпохе народы северных стран были вовлечены в общеевропейский культурный процесс.

Революционное значение Возрождения оказалось важным и для всех последующих времен, так как именно в этот период были заложены основные гуманистические взгляды, развитие которых актуально и в наши дни. Возрождение открыло собой эру совершенно нового человека в истории мировой художественной культуры, что отразилось в мировоззрении, убеждениях, во всех областях деятельности личности.

План семинарского занятия

1. Периодизация и основные черты культуры эпохи Возрождения. Гуманизм.
2. Художественная культура итальянского Возрождения: Проторенессанс, Раннее Возрождение, Высокое Возрождение, Позднее Возрождение.
3. Искусство Северного Возрождения.

Темы докладов и рефератов

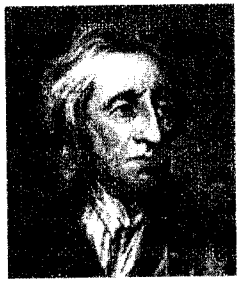
1. Литература итальянского Возрождения.
2. Творчество писателей Северного Возрождения.

Литература

1. *Алпатов М.В.* Художественные проблемы итальянского Возрождения. — М., 1976.
2. *Брагина А.Х.* и др. Культура эпохи Возрождения. — М., 1986.
3. *Вазари Дж.* Жизнеописания. — Спб., 1992.
4. *Гарэн Э.* Проблемы итальянского Возрождения. — М., 1986.
5. *Гуковский М.А.* Итальянское Возрождение. — Л., 1990.
6. *Из истории* культуры Средних веков и Возрождения. — М., 1972.
7. *Ильина Т.В.* История искусств. Западноевропейское искусство. — М., 1993.
8. *Культура* Возрождения и Средние века. — М., 1993.
9. *Культура* эпохи Возрождения и Реформации. — Л., 1981.
10. *Малая* история искусств. — М., 1978.
11. *Популярная* художественная энциклопедия. В 2 т. — М., 1986.
12. *Рутенбург В.И.* Титаны Возрождения. — Спб., 1991.



Джон Локк



Иоганн Вольфганг Гете



Вольтер

12 Художественная культура Нового времени

(XVII—XVIII вв.)

Cogito ergo sum (Мыслю — следовательно, существую).
Р. Декарт

Европейская культура Нового времени охватывает XVII—XVIII вв. Она формируется в процессе утверждения капиталистических отношений в производстве и становления новой общественной силы — буржуазии. Эти явления составили основное содержание данного периода в истории западно-европейского общества.

Глубокие изменения в социально-политической и духовной жизни Европы обусловили основные доминанты в культуре этой эпохи. Развитие торговли и промышленности содействовало объединению интересов буржуазии, городских слоев и части дворян в пределах уже существующих государств. К XVII в. заканчивается процесс формирования современных европейских наций, выразившийся в обособлении национально-государственных формирований, а вместе с ним завершился и процесс локализации больших национальных художественных школ, своеобразие которых определялось как условиями исторического развития, так и художественными традициями, сложившимися в каждой европейской стране. Это и дает основа-

ние рассматривать Новое время как самостоятельный этап мировой художественной культуры.

С начала XVII в. европейская цивилизация набирает мощный темп в своем научно-техническом развитии. Буржуазные революции в Нидерландах, Англии, Франции утвердили новые принципы устройства мира и заложили основы для формирования нового менталитета. С развитием капитализма поощрялась частная инициатива, рос интерес к личности. Происходило дальнейшее разрушение созерцательного отношения к миру, все большее значение придавалось созидательным способностям человека, увеличивалась его власть над внешним миром. Тогда же было провозглашено равенство людей не только перед Богом, но и перед законом. Все больше крепло оптимистическое миропонимание, основанное на идеях возможного переустройства общества на разумных началах.

Хотя в XVII в. еще продолжались религиозные войны, а протестантские страны стали ареной борьбы различных религиозных движений, в европейской культуре в этот период преобладала общая тенденция секуляризации, возрастания доли светского начала в общественной жизни. До полного отрицания религии, особенно в массовом сознании, было еще очень далеко, но характер религиозности существенно менялся: с одной стороны, она все более становилась приватным делом — особенно в протестантской среде, апеллировала к внутренней совести и заботе о личном спасении, а с другой, все чаще выливалась в чисто внешние формы официальной обрядности, а Богу в мироздании отводилась роль лишь начального толчка.

Не менее важные и сложные изменения происходили в других сферах культуры. Прежде всего XVII в. стал временем формирования национальных культур. Вслед за Италией, создавшей свою национальную культуру в эпоху Ренессанса, тот же процесс пережили в XVII в. и другие европейские страны. При этом Италия уступила свои ведущие позиции в европейской культуре Франции, которая примерно на протяжении трех будущих столетий (с середины XVII в. — до середины XX в.) будет выступать в качестве законодательницы мод и искусств. Этому способствовало то обстоятельство, что в результате Тридцатилетней войны Франция приобрела политическую гегемонию в западном мире.

Активный процесс формирования национальных культур приводит к тому, что уже в XVII в. Западная Европа выходит на ведущие позиции в мировой истории и культуре. При этом внутри каждой культуры продолжался ранее начавшийся процесс дифференциации, в результате которого каждая область культуры становилась все более обособленной и самостоятельной, стремилась к самоуглублению, самопознанию и самоутверждению. Последствия дифференциации для разных областей культуры были далеко не одинаковы, но в ведущих направлениях художественной культуры это привело к формированию самостоятельных художественных стилей.

Возникновение общества принципиально нового типа, приведшее к значительным переменам в условиях жизни людей в большинстве стран Европы дает основание говорить о совершенно новом культурном единстве, которое отличалось особыми умонастроениями, склонностями и предпочтениями. Вместе с тем, каждый век эпохи Нового времени имел свое историческое лицо, свою культурную специфику. Какую бы область общественной жизни и культуры мы не взяли, везде обнаруживаются глубокие качественные различия между веком XVII и веком XVIII.

Социально-культурные особенности эпохи

Семнадцатый век отличался отсутствием какой-либо позитивной программы, и именно поэтому он не получил самостоятельного названия. Не было, пожалуй, в истории культуры столетия столь противоречивого, но одновременно и обильного на великие имена, как XVII в. Мироощущение в этом веке было максимально поляризовано, оно было пронизано ощущением трагического противостояния человека миру, в котором человек занимал совсем не главное место, будучи подчиненным среде, обществу, государству. Поэтому отличительной чертой общественного сознания XVII столетия стало новое понимание человеческой личности — менялся ее статус и самосознание, понимание достоинства человека.

Одной из фундаментальных новаций в духовной культуре XVII в. стал переворот в мышлении, который был связан не только с открытиями и целой плеядой знаменитых мыслителей, но с появлением нового типа деятельности — научной и совершенно новой — научной — картиной мира. Наука была ориентирована на рациональное, систематизированное, достоверное и экспериментально подтверждаемое знание. Тогда же утвердилось понятие естественного закона, не знающего исключений ни для Бога, ни для человека. В новой, научной картине мира, человек утратил свое исключительное место. В ней разум, вооруженный наукой, противостоял миру, которым было можно и нужно овладеть. Такой способ познания мира получил название ***рационализма***. Он основывался на идее, что в мире существует порядок, доступный человеческому познанию. Соответственно и общество, отношения людей, государство, нравственность могут строиться на разумных, рациональных основаниях. При этом разум понимался как прирожденная познавательная способность, присущая всем людям в равной мере. Разум единообразен: его законы и правила всеобщи и универсальны для всех и во все времена.

Разумность человеческой природы означала, что человек может регулировать свою и общественную жизнь сообразно требованиям естественных законов. Естественный закон понимался тогда как вселенский разум. Он ничего не предписывал, кроме морали и ничего не запрещал, кроме аморального. Но от соблюдения этого закона зависело счастье рода человеческого. Пренебрегать им — значило поступать против собственной природы. Из этого пренебрежения проистекали все личные и общественные несчастья: войны, социальная несправедливость, беды — все это следствия отхода человека от естественного закона. Вот почему основной задачей человека должно было быть познание естественных природных законов, которое должно было вернуть человечество под сень разума. Следовательно, принцип рационализма рассматривался в качестве универсального ключа, открывающего как тайны природы, так и тайны человеческой культуры. Этот принцип стал относиться отныне не только к отдельному человеку, но и к общественному устройству в целом. Применительно к обществу разум понимался как такой общественный строй, который бы обеспечил человеку удовлетворение его основных природных потребностей.

Поэтому главной особенностью всей духовной атмосферы XVII в. была вера в мощь человеческого разума, в его безграничные возможности, создающие благоприятные условия для экономического и социального благоденствия.

В отличие от XVII в. восемнадцатое столетие вошло в историю мировой культуры как ***век Просвещения***. Само название «Просвещение» наиболее точно характеризует общий дух этого периода в европейской культурной и духовной жизни, ставившего своей целью изменить мировоззрение, основанное на религиозных и политических приоритетах, на новое, вытекающее из требований человеческого разума.

Просвещение увидело в невежестве, предрассудках и суеверии главную причину человеческих бедствий и общественных зол, а в образовании, философии и научной деятельности, в свободе мысли — путь культурного и социального прогресса. Просветители были уверены в том, что развитие разума и, прежде всего, просвещение народа, могут оказать решающее влияние на все стороны жизни общества и реорганизовать его на принципах всеобщего равенства, соответствующих законам природы.

Идеи общественного равенства и личной свободы овладели более всего третьим сословием, из среды которого и вышла бóльшая часть просветителей. Буржуазия не обладала наследственными социальными привилегиями, принадлежавшими духовенству и дворянству, и поэтому она выступала как против самих привилегий, так и против поддерживающей их государственной системы. Третье сословие состояло из зажиточной буржуазии и людей гуманитарных профессий, оно обладало капиталами, профессиональными и научными знаниями. Этот общественный слой не мог и не хотел довольствоваться своим низким положением в обществе и культуре. Это сословие смогло выразить свое мировоззрение в просветительском движении — антифеодальном по содержанию и революционном по духу. Своими главными целями сторонники просвещения считали пропаганду знаний, в том числе научных, направленных на воспитание в народе смелости мысли и независимости суждений.

Исходя из этих целей, просветители стремились выработать целостные представления о мироздании и общественном устройстве. Поэтому вполне закономерны их претензии на создание «истинных систем», соответствующих «истинному духу» за-

конов природы. Зачастую эти системы излагались в виде свода готовых к употреблению, разбитых по статьям законов, регулирующих почти все стороны жизни. В нескончаемых спорах между просветителями рождались современные концепции прав человека и гражданина, гражданского общества, демократического правового государства, разделения властей, этики индивидуализма.

XVIII столетие подготовило также господство светской культуры. Эпоху религиозной идеологии сменило время философов, социологов, экономистов и литераторов. Новый тип культуры основывался на осознании суверенности и самодостаточности личности. Экономические, политические, социальные условия Просвещения изменили статус и характер художественного творчества, появились свободные художники, создающие произведения в соответствии со своими личными вкусами.

Так, постепенно в культуре европейского Просвещения благодаря деятельности плеяды замечательных мыслителей (в Англии — *Дж. Локк*, *А.Э. Шефтсбери*; в Германии — *Г.Э. Лессинг*, *И.Г. Гердер*, *И.В. Гете*; во Франции — *Вольтер*, *Д. Дидро*, *Ж.Ж. Руссо*) складывался целый ряд отличительных черт, которые позволяют рассматривать эту эпоху как самостоятельное явление.

Во-первых, для нее был характерен *деизм* (учение о Боге как творце Вселенной, отвергающее его участие в жизни природы и общества после акта творения). Основоположники деизма иронически относились к христианскому откровению и преданию, оспаривали чудеса и противопоставляли вере разум. В этом проявилось стремление культуры Просвещения освободить религию от слепой веры и вывести ее из естественного знания.

Во-вторых, распространяется *космополитизм*, который выражался в осуждении всякого национализма и признании равных возможностей каждой нации. Вместе с тем распространение космополитизма вызвало падение чувства патриотизма, который в конце концов утратил свое значение в общественной жизни.

В-третьих, культура Просвещения отличалась своей *научностью*. К началу XVIII в., благодаря трудам многих выдающихся ученых, полностью сложилось классическое естествознание. Среди ученых возникло убеждение в необходимости объяснять все явления природы исключительно естественными причинами.

В-четвертых, естественным продолжением научности культуры Просвещения стала такая ее черта, как *рационализм*. Именно из науки, особенно из математики, рационализм перекочевал в другие сферы культуры. Просветители глубоко верили, что именно с помощью разума будет достигнуто абсолютное знание о человеке и окружающей природе. Разум трактовался как источник и двигатель познания, этики и искусства: человек мог и должен был действовать разумно; общество могло и должно было быть устроено рационально.

В-пятых, одной из главных черт эпохи Просвещения является *идея прогресса*, также непосредственно связанная с понятием «разума». Именно в эпоху Просвещения была сформулирована концепция «веры в прогресс через разум», надолго определившая развитие европейской цивилизации и имевшая многочисленные положительные и отрицательные последствия.

В-шестых, для культуры Просвещения была характерна *абсолютизация роли воспитания* в формировании нового человека. Деятелям той эпохи казалось, что достаточно создать целесообразные, разумно обоснованные условия для воспитания детей, и на протяжении жизни одного-двух поколений все проблемы будут решены. Они сделали ставку на нового человека, свободного от наследия той или иной традиции, хотя многочисленные исторические примеры свидетельствовали, что все попытки избавления человечества от традиции кончались для людей трагически.

Сочетание всех этих черт в итоге привело к новому значению самого понятия «культура», встречающемуся у немецкого просветителя *Самуэля Пуфендорфа* (1632—1694). В своих исследованиях Пуфендорф под культурой понимал все жизненные блага и удобства, которых добился человек в результате деятельности по преобразованию природы и усовершенствованию своего внутреннего мира. При этом Пуфендорф рассматривал культуру не только как процесс усовершенствования, но и как состояние, ступень развития человека и общества.

В этом своем значении культура становится предметом изучения для многих просветителей, которые в своих теоретических концепциях стремятся обосновать и раскрыть смысл культуры и определить перспективы культурного развития человечества. К концу XVIII в. понятие «культура» прочно вошло во все европейские языки и в научную литературу. Под культурой стал пониматься определенный уровень общественного разви-

тия, достигнутый в процессе прогрессивного перехода от варварского (природного) состояния к культурному, основанному на разуме. Этот сущностный смысл понятия культуры сохраняет свое значение и в настоящее время.

Художественная культура XVII в.

Общие тенденции развития европейской культуры XVII—XVIII вв. не могли не повлиять и на художественную культуру. XVII столетие оказалось удивительно благоприятным для ее развития. По числу великих художников этот век превосходит, видимо, все предыдущие, включая Возрождение. Причем, если в эпоху Ренессанса в области искусства не знала себе равных Италия, то в XVII в. искусство переживает подъем во всех европейских странах.

Как и другие области культуры, искусство также испытало на себе воздействие процессов дифференциации. Его обособленность становится все более отчетливой. Религиозно-мифологические сюжеты избавляются от излишней патетики, становятся более жизненными и естественными. Другим следствием дифференциации является то, что среди художников исчезают универсальные личности, характерные для эпохи Возрождения. Леонардо да Винчи был не только гениальным художником, но и великим ученым, мыслителем, изобретателем. В Новое время такие масштабные фигуры становятся исключительной редкостью. В то же время наблюдается усиление субъективного начала в искусстве. Оно проявляется в возрастающем числе ярких индивидуальностей, в большей творческой свободе и смелости, широте взгляда на окружающий мир.

Успехи естествознания значительно расширили и усложнили представления о мире как о безграничном, изменчивом и противоречивом единстве. Господствовало ощущение неразрывной связи человека с этим миром, его зависимости от окружающей действительности, от условий и обстоятельств его существования. Именно поэтому носителем художественного творчества становится не только человек, но и все многообразие действительности, ее сложные связи с человеком. Соответственно стала богаче и тематика художественного творчества, сюжетный репертуар, разрабатывались новые самостоятельные

жанры и стили, развивались и углублялись те, которые сложились в предыдущие культурные эпохи. Сложность и многообразие жизненных представлений уже не вмещались в формы традиционных жанров. Они требовали более точного сюжетного отражения реальности. Поэтому в изобразительном искусстве особое значение приобрели такие жанры, как портрет и пейзаж. Огромный интерес к конкретной личности, ко всем индивидуальным особенностям физического облика и характера человека привели к расцвету портретного искусства, в частности, к расцвету психологического портрета. Поскольку в искусстве XVII в. важное значение имела среда существования человека, более многозначным становится восприятие природы, отраженное в пейзаже. Диапазон её художественного отображения и толкования оказывается очень широким — от образа, вмещающего понятие о мироздании в целом, до точного воспроизведения каждого конкретного элемента сюжета. Не меньшее значение в то время приобрел исторический жанр, в котором изображение действительных событий нередко сочеталось с аллегорическими и мифологическими мотивами. Наконец, именно в этот период впервые получили самостоятельное значение такие специфические жанры живописи, как натюрморт и анималистика.

На сложность и многообразие культуры XVII в. оказала свое влияние неравномерность развития основных европейских государств. Исторические особенности их развития непосредственно проявились в предпочтении соответствующих стилей и жанров в их художественной культуре. Искусство того времени уже нельзя определить единым стилистическим понятием. Даже в рамках одной национальной школы зачастую сосуществуют различные, порой противоположные течения и тенденции. С точки зрения художественной культуры, это обстоятельство имеет чрезвычайно важное значение, так как последовательное развитие мировых художественных стилей сменяется их параллельным развитием, взаимодополняющим сосуществованием.

Художественное сознание европейской культуры XVII в. находилось в амбивалентном (двойственно противоречивом) отношении к ренессансному наследию — оно на него опиралось, считая себя его преемником, и одновременно коренным образом его преобразовывало, даже не осознавая этого. Ренессансная модель мира как упорядоченного, гармоничного, вели-

чественно-прекрасного космоса была разрушена на рубеже XVI—XVII вв. Ей на смену пришла совсем иная картина динамического, неустойчивого, меняющегося на глазах мира, в котором царили дисгармония, борьба, непостоянство, непрерывные метаморфозы.

Очевидно, в *распаде той относительной художественной целостности и однородности*, которая сложилась в художественной культуре Возрождения, в *поляризации различных художественных стилей и жанров* и заключается главная отличительная черта европейской культуры XVII столетия.

Классицизм

Если в предыдущие эпохи художественная культура развивалась в рамках однородных, больших стилей, которые последовательно сменяли друг друга, то в XVII в. почти одновременно возникают стили, имеющие национальный характер и охватывающие разные виды искусств — классицизм и барокко.

Формирование новых художественных стилей стало логическим следствием новой ситуации в культуре, когда значительно расширились возможности индивидуального начала в художественном творчестве — сложились условия для формирования авторских стилей, утверждения собственного художественного видения. Художественная культура получила новые источники и стимулы для своего развития. Она стала самостоятельной сферой деятельности, уже не связанной напрямую с культовыми, этическими и политическими проблемами. Свободное творчество, комбинации всех художественных приемов, неожиданные стилевые ходы все больше опираются лишь на требования вкуса. Отсюда и новые источники для развития искусства, изменяющегося не только под воздействием социальных и культурных факторов, но и под влиянием художественного опыта и традиций.

Родиной ***классицизма*** (от *лат.* классикус — образцовый) стала Франция, пережившая экономический подъем и превратившаяся в могущественную европейскую державу в XVII в. В этом стиле нашли свое отражение общенациональные художественные идеалы, сложившиеся к 30-м годам XVII в. Классицизм возник на волне общественного подъема французской нации и французского государства. Абсолютистское государство строилось на идее всеобъемлющего порядка, рациональной соподчиненности, упорядоченного бытия, строгой дисциплины,

ответственности личности за свои поступки. Государство стремилось к тому, чтобы в нем видели уравновешивающую, объединяющую силу. И классицизм в наибольшей степени соответствовал этим целям, так как выражал стремление к разумному, гармоничному строю жизни. Такого рода идеалы были присущи не только политической власти, но и народному сознанию с его тягой к миру, покою, сплочению страны.

Характерной чертой классицизма также стал его *нравственный пафос, гражданская направленность*. Основная этическая проблема — отношения человека и общественной среды — получила в классицизме глубокое отражение. Центральное место в нем занял образ разумного человека, сознающего свой общественный долг. В оценке человека большое значение придавалось моральным моментам, понятиям о норме, добродетели. Резко противопоставлялись добро и зло, возвышенное и низменное. Основным содержанием классицизма стали противоречия между естественной природой человека и гражданским долгом, его страстями и разумом, что порождало трагические конфликты. Герои классицизма жертвовали собой во имя долга — главного регулятора поведения человека. Государство олицетворяло собою долг, поэтому жизнь человека, его свобода должны были быть принесены ему и обществу в жертву.

На основе нравственных установок классицизма формировался и его эстетический идеал. Эстетика классицизма ориентирована на подражание классическим образцам, то есть подчинение человека государственным интересам, смирение чувств разумом, следование нормам добродетели, преобладание рационального над эмоциональным, тяготение к нормативности, завершенным гармоническим формам, уравновешенной композиции, ясному стилю. Все эти черты приверженцы классицизма находили в античном мире и обращались для выражения своих художественных идеалов к формам и образцам античного искусства.

В то же время классицизм рассматривал художественную культуру античности не исторично, не как абсолютную для всех времен и народов, не как эталон для подражания, а устанавливал на основании рационалистически истолкованной античной традиции свои канонические правила. Художники классицизма, выявляя общие, типические особенности в характере своих персонажей, вместе с тем лишали их образы индивидуального

своеобразия. Обязательным условием художественного произведения они считали симметрию, гармонию, единство времени и места действия, особую приподнятость художественного языка. Эти канонизированные принципы часто уводили художника от правдивого изображения жизни.

Художественные каноны классицизма нередко отводили искусству роль иллюстратора морали, житейских истин, требуя от него усиления воспитательной функции. Однако четкая нормативность классицизма, стремление к нравственному пафосу, культ точного, чеканного слова зачастую приводили к дидактичности, назидательности, прямолинейности, схематизму художественных образов, их упрощенной трактовке, статичности, морализаторским сентенциям, обеднению эстетических достоинств.

В художественных канонах классицизма наиболее очевидно проявились черты, связанные с развитием абстрактного мышления. Посредством этих канонов была предпринята попытка представить миру красоту, освоенную разумом, математически выверенную, но лишенную метафизической тайны. Все это способствовало формированию оптимистического мировосприятия, согласно которому наш мир является наилучшим из возможных миров, а все его противоречия можно разрешить с помощью рассудка. Представления о рационально организованной гармонии убедительно свидетельствовали о возможности управлять природными и общественными процессами, делая их предсказуемыми, благодаря проницательности рассудка. Осознание этой возможности придавало человеку уверенность в себе, укрепляло чувство стабильности, служило главным стимулом в творчестве, реальной жизни. А поскольку классицизм выражал стремление человека обрести твердую опору в этом зыбком, динамичном, быстро меняющемся мире, то ясные, уравновешенные, стабильные образы как нельзя лучше соответствовали этой потребности.

Основоположником и главной фигурой классицизма в живописи является французский художник *Никола Пуссен* (1594—1665), который в соответствии с идеалами классицизма разработал строгую регламентацию жанров. Ведущим — высоким — считался жанр исторической картины, включавший композиции на исторические, мифологические и библейские сюжеты.

Ступенью ниже стояли портрет и пейзаж. Бытовой жанр и натюрморт в живописи классицизма отсутствовали. Образцом для творчества Пуссена стали античность и сюжеты античной мифологии, ибо, по его мнению, только сквозь призму представлений древних мастеров возможно было отразить в живописи вечные процессы и закономерности бытия. Поэтому художник изображал библейских героев как героев античных. Священная история представлена им как история античная.

В заключительный период своего творчества Пуссен отказался от своей образной системы и обратился к пейзажной живописи. Его пейзажи проникнуты ощущением грандиозности и величия мира. Природа становится олицетворением высшей гармонии бытия, а человек воспринимается лишь как одно из ее порождений. Тема круговорота жизни, вечности и неразрушимости материи являлась лейтмотивом всего его творчества. Это нашло отражение и в последнем пейзажном цикле Пуссена «Четыре времени года», где доминируют темы жизни и смерти человека, человечества и природы. Причем, космическая тема «Времен года» связана непосредственно с историческими циклами, пройденными человечеством в своем развитии.

Барокко

Развитие художественной культуры XVII в. было связано со стремительно меняющейся картиной мира и кризисом идеалов итальянского Возрождения. Великие географические и естественно-научные открытия разрушили прежние представления о неизменной гармонии мира, об ограниченном пространстве и времени, соразмерном человеку. То, что раньше казалось незыблемым и вечным, стало рассыпаться на глазах. В этих условиях человек начал остро ощущать зыбкость и неустойчивость своего положения. Новое мировосприятие по-особенному преломилось в художественной культуре: все необычное, неясное, призрачное стало казаться красивым, привлекательным, а ясное и простое — скучным и неинтересным. Эта новая эстетика заметно потеснила прежние ренессансные принципы подражания природе, ясности и уравновешенности. Возник новый художественный стиль — ***барокко***.

Точное происхождение термина «барокко» не установлено. В переводе с итальянского языка он означает — странный, вычурный, причудливый, а в переводе с португальского этот термин буквально означает «жемчужина неправильной формы».

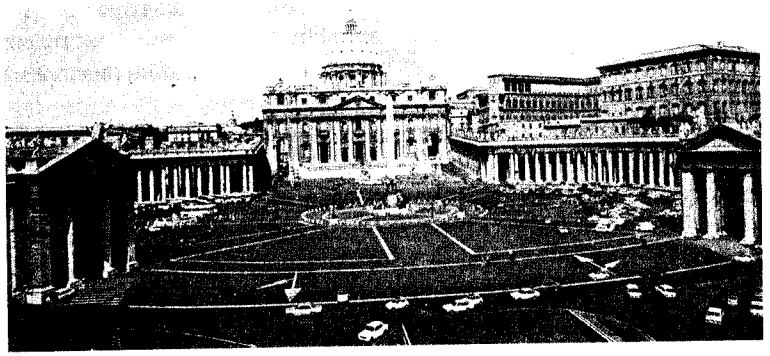
Отражая кризис гуманизма, дисгармоничность жизни, бесцельные порывы к совершенству, барокко соединило в себе, казалось бы, несоединимые моменты. Новый художественный стиль удивительным образом связал в себе разнообразные явления своего времени.

Во-первых, в барокко наиболее явным образом была осознана *условность всякого порядка, гармонии*. Под влиянием научных открытий, которые расширяли знания человека, но одновременно ставили его перед новыми сложными вопросами, указывали на безграничность бытия, человек начинал ощущать недостаточность рационалистического мышления.

Во-вторых, в художественном сознании барокко получила развитие *тенденция дистанцирования общества от природного мира*. С помощью этого стиля человек пытался выйти за пределы видимого мира, за грань возможного, вот почему новый тип мироощущения утверждал экспрессию, порыв, многозначность, драматизм. Все строилось на коллизии человека и природы, идеального и реального, разума и власти иррациональных сил. Поэтому в барокко развился интерес к дисгармоничному, фантастическому, гротескному и даже безобразному. Возросла значимость элементов зрелищности, эффектного воздействия. Красота воспринималась как проявление трансцендентного мира, а ее ощущение приближалось к переживанию чудесного, необычного, эфемерного, волшебного, исключительного.

В-третьих, в художественном стиле барокко оказывались реализованы *интересы монархической власти и высшей аристократии*. Абсолютизм предполагал, что воля короля — высший закон для всех. Поэтому мир, окружающий монарха, должен был вызывать трепетное благоговение у его подданных. Отсюда сверкающее великолепие, пышность, помпезность, роскошь, поражающие воображение простых смертных. Синонимом красоты становятся сияющее величие и богатство.

В-четвертых, художественная логика барокко сумела выразить *интересы католической церкви*. Католицизм вел в XVII в. борьбу не только с язычеством и атеизмом, но и с православием, и с протестантизмом. Реформация привела к отпадению от католической церкви Германии, Англии, Дании, Швеции, Нидерландов, Финляндии, Швейцарии и других стран. Стремясь удержать и сохранить свое влияние, католическая церковь обратилась к давно испытанному средству — искусству. Художественные особенности этого стиля были использованы католической церковью для возврата паствы в лоно католицизма. Как нельзя лучше этой цели отвечали зрелищность, грандиозность, утрированная экспрессивность, патетика барокко, его внимание к чувственному, телесному началу. Культовые сооружения в стиле барокко, поражающие воображение, прославляющие величие Бога, оказывали мощное воздействие на внутренний мир человека. В результате в этом стиле закрепились черты, необходимые для приобщения верующего человека к трансцендентному бытию, такие как мистицизм, экзальтация, иррационализм, монументальность, многоплановость, трагизм. Церковная месса все больше превращалась в захватывающее театральное зрелище. Характерно, что в эту эпоху многие романские храмы перестраивались в барочные, так как казались недостаточно выразительными. По этой причине стиль барокко, возникнув в конце XVI в. в Италии, прежде всего получил распространение в архитектуре тех абсолютистских государств, где господствующее положение занимала католическая церковь: Испании, Италии, Австрии, Чехии, Польше.



Площадь Святого Петра в Риме

При всей своей противоречивости этот стиль смог создать самостоятельную систему изобразительных средств, проявившихся в определенных специфических чертах. Элементы барокко мы обнаруживаем в криволинейных очертаниях его памятников, преобладающих в планах архитектурных сооружений; в изысканной вычурности линий в скульптуре и живописи; в пышной декоративности, парадности фасадов и интерьеров зданий; в причудливости метафор и напыщенности языко-

вых форм в поэзии и прозе. Многие характерные черты барокко возникли и культивировались в придворной среде.

В архитектуре барокко можно выделить две основные тенденции: первая выражает *стремление к вычурности и выразительности*, вторая — тяготеет к уравновешенным *ордерным построениям*. Дворцы и церкви барокко благодаря роскошным, причудливым фасадам, сложности форм, криволинейным планам и очертаниям приобретают живописность и динамизм, словно вливаясь в окружающее пространство. В парадных интерьерах архитектура сочетается со скульптурой, лепниной, резьбой. Самым грандиозным ансамблем в стиле барокко являются собор и площадь Святого Петра в Риме.

Классиком стиля барокко по праву считается итальянский скульптор и архитектор *Лоренцо Бернини* (1598—1680). С его именем связано архитектурное преобразование собора св. Петра, главной святыни католического мира. Он сумел изменить внутренний вид храма, не прибегая ни к каким перестройкам, а только используя сугубо барочные приемы, то есть соединяя монументальную скульптуру и архитектуру малых форм. Свою работу в соборе Бернини начал с алтаря, над которым он возвел балдахин. Главный алтарь в соборе св. Петра расположен не в центральной апсиде, а в подкупольном пространстве, непосредственно над легендарным местом погребения св. Петра. Именно здесь, под микеланджеловским куполом, Бернини соорудил громадный (высотой 29 м) балдахин, который стал композиционным центром, приковывающим к себе внимание прихожан с момента входа в храм. Балдахин стал «идейным» и визуальным центром храма, а также ядром архитектурного ансамбля, образующим контраст с куполом собора. Сам купол возносится на головокружительную высоту, от него потоки света льются вниз, порождая ощущение иррациональности всего происходящего. Человек чувствует себя совершенно ничтожным перед сверхъестественным, чудовищным масштабом увиденного. Но в этом и заключается идеальное воплощение идеи римского католического барокко.

Еще более величественным творением Бернини стала грандиозная колоннада, состоящая из 284 колонн и 80 столбов высотой 19 метров, поставленных в центре ряда и обрамляющих огромную площадь перед собором. Он оформил площадь перед собором как продолжение храма. Прямо от краев фасада далеко

вперед протянулись крытые галереи-коридоры, образующие перед храмом трапециевидный участок с обширной соборной папертью, а от концов галерей по эллиптическим кривым разошлись двумя рукавами колоннады из колонн тосканского ордера. Сам Бернини сравнивал рукава колоннады с объятиями церкви, готовой принять в свое лоно всех страждущих. И действительно, площадь вмещает огромное количество людей и вовлекает их в пространство собора.

В изобразительном искусстве барокко преобладали виртуозные декоративные композиции религиозного, мифологического и аллегорического характера, парадные портреты, подчеркивающие привилегированное общественное положение человека. Идеализация образа, безудержные гиперболы сочетались в них с бурной динамикой, неожиданными композиционными и оптическими эффектами, реальность — с фантазией, религиозный аскетизм — с подчеркнутой чувственностью. Главным критерием живописи барокко считалась красота. При этом художники видели красоту не в природе, не в прозе жизни, а в мистическом озарении. Поэтому часто в портретах и натюрмортах контуры отдельных предметов не прорисованы, а их выразительность достигается гаммой цветовых и световых бликов, уходящих в сгущение мрака.

В живописи стиль барокко наиболее ярко представлен в творчестве знаменитого фламандского художника *Питера Пауэла Рубенса* (1577—1640). В его произведениях цвет и живопись преобладают над рисунком. Рубенс не любит слишком четкие контуры. Он как бы отделяет материю от формы, делая ее свободной, живой и плотской. Что касается цвета, то художник предпочитает яркие, чистые и насыщенные тона, наполненные здоровой жизненной силой. Поэтому в его произведениях нашли отражение наиболее характерные черты, свойственные живописи барокко: театральность и вычурность форм, невероятное сочетание возвышенной духовности и крайнего натурализма, грандиозность и чрезмерное изобилие мелких деталей.

В творчестве Рубенса монументальные формы органично слились с ярко-чувственным восприятием мира, основу которого составляли телесная красота и стихийное природное начало. Одной из главных тем его творчества является женщина, любовь и ребенок как единственный и прекрасный плод любви. Обнаженное женское тело являлось основой чувственной сти-

хии, отвечающей идеалам художника. Поэтому в его картинах так много женщин, в основном героинь мифологических сказаний. Андромеда, Юнона, Венера, грации отражают идеал женской красоты, как его понимал Рубенс: пышная дебелая блондинка с развитыми формами тела, довольно длинными ногами, выпуклым животом, широкой спиной, нежно-розовой эластичной кожей, мягкими локонами светлых волос и красивым, мало одухотворенным лицом.

Рубенс больше всего любил человеческую жизнь и поэтому стал великим поэтом жизни, наполненной счастьем, наслаждением и лиризмом. Он остается непревзойденным певцом человеческой плоти, чувственной красоты человеческого тела. Только Рубенс смог с такой смелостью и любовью передавать прелесть самой плоти, ее нежную теплоту, мягкую податливость. Ему удалось показать, что плоть может быть прекрасной, не обладая прекрасной формой.

Противоположность художественных приемов барокко классическим формам составляет природу барокко и дает ему простор для воображения. Художники барокко понимают, что искусство сильно́ не только своей способностью к отражению действительности, но и непредсказуемым творческим порывом, не только правилом, но и неправильностью. Привлекательность искусства основана не столько на воспроизведении окружающих логических связей, сколько на алогизмах, парадоксах, соединении несоединимого. Изобретая новые приемы композиции, обманывая ожидания зрителей, барокко дает большую пищу для воображения. Последнее обстоятельство существенно поднимает роль зрителя, так как заставляет его давать интеллектуальную и эмоциональную оценку художественным произведениям этого стиля.

В среде искусствоведов и культурологов велось много споров о степени влияния барокко на европейское искусство XVII столетия. Многие зарубежные ученые называют весь XVII в. «веком барокко», но есть и противники этой точки зрения. Все зависит от того, насколько широко трактуется сам термин «барокко». Если его понимать предельно широко, тогда художниками барокко можно назвать не только Бернини и Рубенса, но и Рембрандта и Веласкеса. Как бы они ни различались своими способами видеть и изображать мир, есть между ними

нечто общее, отличающее их манеру живописи от художников других эпох. Когда вещи начинают по-иному понимать, их по-новому и видят.

Искусство голландского художника *Рембрандта Харменса ван Рейна* (1606—69) не принадлежит в полной мере ни барокко, ни классицизму. В его произведениях можно обнаружить черты этих двух стилей, но без присущих каждому из них крайностей. В частности, его знаменитая «Даная» (Эрмитаж) выглядит плотской и чувственной, но не в такой степени, как на полотнах Рубенса. То же самое с классицизмом. Некоторые его черты присутствуют в произведениях Рембрандта, но в них нет чистой, идеализированной красоты, нет ничего величественного и героического. В них все гораздо проще, естественнее, правдивее, жизненнее.



Рембрандт. Автопортрет

Однако главное своеобразие искусства Рембрандта заключалось все-таки в другом. В процессе творчества постепенно определился интерес мастера к внутреннему миру героев. Предметом его искусства становится неисчерпаемое богатство духовной жизни человека. Рембрандт как бы всматривается и вслушивается в бесконечные переливы психологических состояний, неистощимые проявления индивидуального человеческого характера. О пристальном внимании к тайнам внутренней жизни, о поиске своей, личной истины говорят многие его работы начального периода творчества.

В последний период творчества Рембрандт все больше углубляется в жанр психологического портрета. Он открывает совершенно новую для европейского искусства проблему — одиночество человека. Художественным выражением этой проблемы стала его знаменитая картина «*Возвращение блудного сына*». В мировом искусстве существует немного произведений такого мощного эмоционального воздействия. В изображении библейской притчи о беспутном сыне, покинувшем родной дом и вернувшемся в него после многих бедствий, когда все близкие считали его погибшим, Рембрандт сумел передать не только библейский текст, но и его дух. Упавший на колени перед от-

цом блудный сын, дошедший в своих скитаниях до последней степени нищеты и унижения, воплотил в себе трагический путь познания жизни. В образе отца представлена одновременно целая гамма человеческих чувств: радость встречи, беспредельная любовь, долгое ожидание и счастье обретения.

Живопись Рембрандта достигла в поздний период его творчества исключительной мощи не только по степени эмоциональной насыщенности, но и по интенсивности красочного звучания. Краски на его картинах как бы излучают свет, а колорит строится на сочетании тлеющих красных, золотистых и коричневых тонов. Этот особый характер цветового звучания рембрандтовских полотен выявлял, подчеркивал, углублял характер их содержания.

Художественная культура XVIII в.

Современники называли XVIII в. столетием разума и просвещения. Такая оценка стала возможной в результате ряда событий в общественной и культурной жизни конца XVII — начала XVIII вв. Это прежде всего отказ от экстатического, импульсивного и мистического ощущения, столь сильного в начале Нового времени. Подобная трансформация сознания еще более усилила веру в бесконечные возможности разума, в силы одного человека. В XVIII в. стремление к знанию, а не к вере овладело целым поколением. Сознание, что все должно быть выяснено средствами разума, составляло отличительную черту людей XVIII столетия. Тогда же сложился новый образ жизни и мышления, а значит, изменилось художественное самосознание культуры.

Просвещение увидело в невежестве, предрассудках и суеверии главную причину человеческих бедствий и общественных зол, а в образовании, научной деятельности, в свободе мысли — путь культурного и социального прогресса. Такой лейтмотив объединяет художников самых разных течений и направлений. Духовные и художественные лидеры Просвещения были твердо убеждены в необходимости и возможности открытия соответствующих законов, способных совершенствовать гражданские добродетели, формировать гражданское общество.

В соответствии с этими убеждениями, художественная культура Просвещения стремится отойти от возвышенных, аллегорически-надуманных форм восприятия мира к непосредственному, соизмеримому с человеком мировосприятию. Эта «соизмеримость» проявляется во всех формах человеческого сознания. Частная жизнь, интимные чувства и эмоции противопоставляются холодной официальности, фальшивой торжественности и претенциозной возвышенности.

В целом художественную культуру XVIII в. можно рассматривать как период ломки устаревшей художественной системы, в соответствии с которой искусство создало идеальную модель жизни, существенно отличающуюся от земной жизни человека. Эта модель превращала человека в частицу мира высших религиозных, духовных и этических ценностей. В век Просвещения вся эта система подверглась переоценке. Ироническое и скептическое отношение ко всему, что почиталось избранным и возвышенным прежде, стирало ореол исключительности с явлений, которые веками воспринимались как образцы. Перед художниками впервые открылась возможность небывалой свободы наблюдений и творчества.

Постепенное разрушение сословно-иерархической художественной системы прошлого повлекло за собой трансформацию всей художественной культуры Просвещения. Здесь выделилось несколько направлений, отличающихся друг от друга по стилям и мировоззренческой направленности. Поэтому в художественной культуре Просвещения в отличие от предыдущих веков нет единого стиля эпохи, единого художественного языка. В ней одновременно существовали разнообразные стилевые формы, которыми широко пользовались художники, архитекторы, музыканты той эпохи.

Рококо

Одним из самых распространенных художественных стилей в эпоху Просвещения стал стиль ***рококо*** (*франц.* «рокайль» — раковина), который свое название получил из-за прихотливости и причудливости форм морских раковин. В оценке художественного своеобразия данного стиля среди исследователей нет единого мнения. Некоторые искусствоведы рассматривают его как выродившееся барокко — барокко, отказавшееся от монументальности. Для других рококо — самостоятельный стиль, явившийся порождением барокко, но изменивший унаследованные черты.

И в любом случае в художественной культуре Просвещения стиль рококо стал выражением отрицания устоявшихся бесплодных форм и противопоставления им новых, весьма своеобразных приемов и способов.

Новый художественный стиль зародился во Франции при оформлении интерьеров аристократических гостиных и стал выражением настроений, царивших тогда в придворных кругах. Строгий этикет в ту эпоху сменился легкомысленной атмосферой, жаждой наслаждения и веселья. Аристократия спешила развлекаться, словно предчувствуя свой скорый конец. Придворная среда отчасти и сформировала стиль рококо с его капризными прихотливыми формами.

Содержательной основой рококо стали *гедонизм*, *индивидуализм*, *прихотливость*, *пренебрежение к разуму* и *апофеоз чувства*. Эти черты рококо выражали аристократический образ жизни, для которого были характерны изящность, рафинированность, грациозность, изысканность, легкость, воздушность. Любимыми темами художников рококо стали не сила, страсть и героика, а нежность и игра. Традиционная французская куртуазность, воспетая трубадурами в Средние века, измельчала, и место прекрасного возвышенного идеала заняло пикантное и сладострастное его подобие.

Рококо сформировало свой образ человека, который существенно отличался от ренессансной трактовки совершенной личности. Если Возрождение ценило в человеке цветущую силу, полнокровное тело, то художественное сознание рококо отрицало все могучее, крепкое. Художественно привлекательными считались хрупкое, холеное тело, бледное лицо, у женщины — темные глаза. Художники стремились подчеркнуть не силу страсти, энергию, волю своих героев, а нежность, легкость, кокетливость, игривость. Новый художественный идеал воплощался соответствующими средствами: элегантностью внешнего вида, мягкими округлыми линиями, тонкими нюансами формы и цвета, асимметричными композициями. Все яркие краски сменились приглушенными пастельными тонами — белыми, розовыми, оливковыми, светло-голубыми и т.п.

Отказ от классических тем вылился в пристрастие к сельским идиллиям и пасторалям. В пейзаже в это время ценились не изображения грандиозных, величественных, возвышенных явлений, а тихие, уютные уголки, удобные для уединения лужайки, запрятанные в густом саду изящные китайские домики. Сам стиль рококо словно бы вырастал из миниатюрных, изысканных, утонченных явлений природы.

Влияние рококо сказалось на многих видах художественного творчества. Рокайльная живопись и скульптура сохранили тесную связь с архитектурным оформлением интерьера. Особенностью убранства интерьера в стиле рококо было использование огромного количества зеркал, которые помещали над камином и в многочисленных простенках между окнами. Многократно отражаясь, зеркала создавали иллюзию бесконечного, театрально-зыбкого пространства. Мотив зеркала как символа прозрачности, игры, соединения иллюзии и реальности в художественном стиле рококо приобрел ведущее значение.

Свое яркое проявление рококо нашло в прикладном искусстве — в мебели, посуде, бронзе, фарфоре. Многие вещи создавались с использованием инкрустации, то есть украшения изделий, зданий узорами, изображениями из кусочков мрамора, керамики, металла, перламутра. Каждую вещь рококо наряжало, покрывало гирляндами завитков, узорами. Стены особняков знати и богатой буржуазии внутри разбивались нишами, обильно украшались шелковыми обоями, декоративными тканями, живописью, лепниной. Полную гармонию интерьера завершала вычурная мебель. К изящным столикам на тонких гнутых ножках удивительно шли фарфоровые безделушки, ларчики, флаконочки, которые в изобилии расставлялись на каминных полках, столиках, специальных подставках — консолях. Это делало интерьер еще более живописным. Предметы изобразительного искусства уже не представляли ценности сами по себе, они превратились в предметы украшения интерьера.

Все произведения рококо были ориентированы на создание изящного комфорта для человека. Новый тип красоты привнес множество предметов быта, доставляющих человеку удобство и радость, предупреждающих его желания, и сделал их в то же время предметами подлинного искусства.

Сентиментализм

Новым явлением в европейской культуре Просвещения стало формирование стиля, получившего название ***сентиментализм***, который стремился выразить еще один тип мироощущения, исходящий из самоценности духовного мира человека. В нем культу рассудочной личности противопоставляется образ чувственного че-

ловека. Сентиментализм развивал тенденцию усиления эмоциональной стороны художественного образа, непосредственно воздействующего на чувства, вызывающего сопереживания.

Сентиментализм не требовал самостоятельного стилистического оформления, поскольку был обращен не к внешнему, а к внутреннему, интимному миру человеческих чувств. Духовный мир, тонкость эмоций человека нашли в сентиментализме наиболее полное выражение. Сентименталистская форма отражения мира была своеобразной защитой от грубости, пошлости, цинизма, жестокости, насилия, присутствующих в обществе. С помощью сострадательного к другому отношения, погружения в переживания собственного мира чувств человек пытался отстраниться от острых проблем бытия, избежать коллизий реальной жизни и погрузиться в мир, в котором было воплощено абстрактное представление о совершенной жизни.

Непреходящее значение сентименталистского миропонимания заключается в том, что основные человеческие чувства были в нем переосмыслены в качестве принципиальных основ человеческой жизни. Сентиментализм противостоял прямолинейному рационализму, упрощая и идеализируя душевный мир человека, проявляя подчеркнутое внимание к его чувствам и переживаниям.

Безусловно, сентиментализм, рококо, барокко, классицизм не отражали всего художественного богатства Нового времени, сложности его духовной культуры, достижений художественной культуры. Анализ основных художественных стилей позволяет только представить общий портрет эпохи.

Новое время явилось важнейшим периодом в культурном развитии Европы, повлиявшим на все сферы жизни. Коренным образом изменив культурный облик всего континента, просветители создали новую систему ценностей, которая органично вошла в плоть и кровь западной цивилизации. Культурное наследие этой эпохи до сих пор поражает нас необычайным разнообразием, богатством жанров и стилей, глубиной постижения человеческих страстей, величайшим оптимизмом и верой в человека и его разум.

План семинарского занятия

1. Европа Нового времени: важнейшие события и основные тенденции эпохи.
2. Основные черты культуры Нового времени.
3. Художественная культура XVII в.
4. Художественные стили эпохи Просвещения: классицизм, барокко, рококо, сентиментализм.

Темы докладов и рефератов

1. Великие художники XVII столетия.
2. Литература эпохи Просвещения.
3. Классическая музыка XVIII в.

Литература

1. *Дмитриева Н.А.* Краткая история искусства. — М., 1990.
2. *Западноевропейская* художественная культура XVIII в. — М., 1980.
3. *Ильина Т.В.* История искусств. Западноевропейское искусство. — М., 1993.
4. *Искусство* XVIII в. — М., 1977.
5. *Культура* эпохи Просвещения. — М., 1993.
6. *Прусс И.Е.* Западноевропейское искусство XVII века. — М., 1974.
7. *Ренессанс.* Барокко. Классицизм. — М., 1966.
8. *Ротенберг Е.И.* Западноевропейская живопись XVII века. — М., 1989.
9. *Юхвидин П.А.* Мировая художественная культура. — М., 1996.



Джордж Гордон Байрон



Оноре де Бальзак



Шарль Бодлер

13 Западно-европейская культура XIX в.

Мы, действительно, стоим перед радикальным изменением человеческой судьбы, произведенным XIX веком. ... Три фактора сделали возможным создание этого нового мира: демократия, экспериментальная наука и индустриализация.

Х. Ортега-и-Гассет

В конце эпохи Просвещения западно-европейское общество вступило в новый этап исторического развития, подготовленный промышленной революцией и ознаменовавшийся установлением политического господства буржуазии в наиболее развитых странах. Капитализм не только изменил характер материального производства, но и осуществил радикальные преобразования в других сферах общественной жизни: в политике, практике, быту, общественном сознании.

В результате всех этих преобразований общественная жизнь западно-европейских народов, их материальная и духовная культура оказались насквозь пронизаны противоречиями, столкновениями противоположных тенденций, то взаимодополняющих, то открыто противодействующих друг другу. Многообразие объективных противоречий осознавалось современниками с разной степенью адекватности и иллюзорности, полноты и односторонности и через классовые и групповые

интересы выражалось в еще более многочисленных и противоречивых формах, способах и приемах. Новый тип организации материального производства оказался несовместимым с традиционными культурными ценностями. Принципы утилитаризма и меркантильности сменили духовные ценности предыдущих эпох. Различные интерпретации этой коллизии и попытки ее преодоления стали одной из главных тем всей духовной культуры XIX в.

События и результаты культурной жизни показывают, что XIX столетие по-своему распорядилось культурным наследием эпохи Нового времени. Философия просветителей скоро утратила привлекательность, художественные образы Просвещения оказались недолговечны, просветительские идеи государственного и общественного устройства быстро устарели. Но главная идея Просвещения — освобождение личности от авторитета власти и религии — глубоко укоренилась в европейском сознании и сохранила свое непреходящее значение. Реализация этой цели продолжалась в XIX в. и сопровождалась борьбой взглядов и направлений, художественных стилей и принципов.

События политической, социальной и культурной жизни стимулировали активность католической церкви. В своих взаимоотношениях с обществом она стала исходить из новых представлений о человеке, времени и общественных и культурных ценностях. Нельзя не признать того факта, что крушение прежних духовных идеалов, всеобщее сомнение оставило неизменным и устойчивым христианское мировоззрение, что во многом отвечало духовным и моральным запросам людей в первой половине XIX в. Именно тогда произошло соединение христианского и демократического движений.

Одним из величайших открытий европейской культуры XIX в. стала концепция социальности человека, которая легла в основу массовых движений века — от научных кружков и обществ до профсоюзов и политических партий. Она же сделала демократическое движение важнейшим фактором культурной жизни XIX столетия. Под воздействием новых социальных учений находилась и художественная жизнь общества.

Промышленный переворот способствовал коренным переменам и в сознании человека. XIX в. стал революционным не только в политическом, но и в техническом и социальном плане, объединив и сконцентрировав огромное количество людей в промышленных центрах, где жизненные условия существенно

отличались от привычных. Все новые миллионы людей, приходившие из деревни, втягивались в городскую жизнь. Вчерашние выходцы из села утрачивали связи с традиционной культурой, а культура городской элиты оказалась для большинства из них недоступной. Это вело к формированию городской маргинальной культуры.

Новые условия материального производства требовали развития массового образования — основы культурного производства. Через образование происходило распространение не только научных и технических знаний, но и художественных ценностей. Стремление к овладению знаниями, преодолению невежества охватило значительные слои населения. Создавались разнообразные школы, курсы, училища, которые резко повысили образовательный уровень людей. Развитие образования в свою очередь устраняло одно из самых существенных различий в обществе — между образованными и необразованными людьми. Происходило выравнивание исторических различий, установление единообразия жизни, которого не знали прошлые века.

Таким образом, индустриальная культура сыграла большую роль в изменении духовных основ западно-европейского общества, преодолении утилитаристских ориентиров и ценностей. Как следствие этих процессов в обществе все острее стала ощущаться потребность в красоте, в утверждении эстетически развитой личности, в углублении реального гуманизма. Цивилизация индустриальной эпохи, осознав глубокий разрыв между идеальным и реальным, между возможностями человеческого духа и социальной действительностью, породила стремление к созданию новых духовных ориентиров и художественных ценностей.

Особенности художественной культуры эпохи

Новая историческая и духовная ситуация закономерно отразилась и на художественной культуре. С одной стороны, она продолжала успешно развиваться: возникают новые стили, школы, течения. С другой стороны, появляются кризисные тенденции, так как она все сильнее чувствует себя невостребованной, никому не нужной. Одна из причин такого состояния художественной культуры заключалась в том, что пришедшая к власти буржуазия имела весьма невысокий культурный и эстетический уровень. Духовные и художественные потребности буржуа были слишком ограниченными. Они исповедовали философию утилитаризма, в которой главными ценностями выступали польза и удовольствие в их узком понимании.

Правда, к середине столетия ситуация меняется, и богатые буржуа начинают активно покупать предметы искусства, так как обладание последними воспринималось как внешнее свидетельство принадлежности к просвещенной элите общества. Однако внутренняя, духовная, глубокая тяга к искусству все же отсутствовала. В свою очередь, и искусство в целом не приняло буржуазную культуру с ее ограниченностью и заземленностью, которые не побуждали художников к творчеству. Реакция искусства на новые исторические обстоятельства была негативной. В одном случае оно спасалось от них бегством в мир грез, фантазии и воображения, как это делали романтики и сторонники «чистого искусства». В другом случае оно занимало по отношению к ним критическую позицию, что было характерно для реализма в целом и критического реализма в особенности.

Развитие художественной культуры XIX в. идет под знаком усиления роли субъективного начала, личности художника и творчества как процесса. Данная тенденция проявилась, прежде всего, в том, что в искусстве все большее значение приобретает не то, что художник изображает, рассказывает или выражает, а то, как он это делает, какими средствами и в какой форме. Отсюда повышенное внимание к поиску формы, новых выразительных средств, необычного угла зрения и т.д. Данная тенденция проявилась также в том, что предметом искусства все чаще становится не окружающий мир и природа, а внутренний духовный мир человека и самого художника, жизнь сознания и души.

Поэтому характерной чертой художественной культуры XIX в. является отсутствие какой-либо единой художественной доминанты — видовой, родовой, жанровой. Происходит своеобразная передислокация видовых и жанровых форм художественного освоения действительности. Одни отодвигаются на второй план, как, например, архитектура, другие выдвигаются на авансцену — поэзия и музыка. В этом процессе были задействованы и принципиально новые способы художественного

творчества, порожденные развитием техники — фотография, кино и т.п.

В таких условиях все более возрастала роль высокого искусства, претендующего на занятие ключевых позиций в художественной культуре. Оно становится главным способом выражения отношения человека к окружающему миру, его нравственных исканий и переживаний. Соответственно усиливается самооценка искусства как созидающей силы культуры. Оно берет на себя роль судьи над обществом, впервые противопоставляет себя обществу и в конце века утверждает свою самоценность.

В развитии художественной культуры XIX в. можно выделить два основных этапа: эпоха романтизма (первая половина столетия) и эпоха декаданса (с конца 50-х годов до Первой мировой войны). Атмосфера постоянного духовного и идейного брожения по всей Европе, вызванная чередой буржуазных революций, развитием социальных и национальных движений, нашла свое наиболее адекватное выражение в романтическом бунтарстве.

Романтизм

В эволюции духовной культуры и мировоззренческих ориентаций буржуазного общества их новое качественное состояние было названо ***романтизмом***. Чаще всего романтизм трактуется как художественное направление или метод, реже как отдельное течение в философии XIX в., близкое к иррационализму. Многочисленные формулировки и проявления в самых разных областях духовной жизни и искусства позволяют рассматривать его в качестве общекультурного движения, претендовавшего на создание целостного мировоззрения. При этом ориентация романтизма на искусство является весьма существенной, но не самой главной его чертой.

Термин «романтизм» возник гораздо раньше, чем художественное направление, носившее это название. До XVIII в. эпитет «романтический» указывал на некоторые стилевые особенности литературных произведений, написанных на романских языках. Это были романсы, романы и поэмы о рыцарях. В конце XVIII в. романтическое уже понимается шире: как авантюрное, фантастическое, духовно-возвышенное, удивительное, призрачное.

Возникновение романтизма связано с разочарованием в идеях просветительства, возлагавшего надежды на строительство справедливого общества на разумных началах, и с критической реакцией на буржуазную действительность, которая была серой, грубой и унылой, лишенной какой-либо поэзии. Протест вызывали способ производства, бездушный практицизм повседневной жизни, ведущие к искажению природы человека, лишавшие его целостности и универсальности. Неудовлетворенность реальным миром толкала художников-романтиков к уходу от него в далекое прошлое, в мир мифологии. По тем же причинам их взоры часто обращались на Восток в надежде отыскать там нечто прекрасное, возвышенное или просто экзотическое. Реальность вообще выступала для романтиков не конечной целью, а всего лишь отправным пунктом на пути в мир фантазии и воображения. Чутко улавливая противоречивость реального бытия, нравственную слабость буржуазных общественных отношений, первые проявления нарастающей нивелировки личности, отсутствие ясных социальных перспектив, романтики выражали смутное томление по абсолютной гармонии, стремление ко всеобщему единству, духовному самосовершенствованию людей.

Романтическое восприятие человека существенно отличалось от просветительского представления. Романтики впервые высказали догадку, что человеческое бытие неизмеримо богаче его социальной действительности. Человек с помощью воображения переносится в другие культурные миры и может творить их сам. Отвлекаясь от действительности, романтик вступает в неизведанные, воображаемые миры, открывает в себе нечто уникальное, принадлежащее только ему. Именно потому каждый человек неповторим и оригинален. Романтическое сознание не только воспроизводило идею самобытной индивидуальности, оно создавало принципиально новое представление о богатстве и неисчерпаемости внутреннего, духовного мира человека. Отсюда высокое духовное напряжение, творческий взлет, интуитивное прозрение — главные черты романтического сознания. Так происходит перемещение акцента в художественном творчестве на культивирование сильных переживаний и страстей, которые сами по себе тотальны, захватывают целиком, так как отвечают универсальности человеческой личности.

Своего расцвета романтизм достиг в 20—30-е годы XIX в., но даже в апогее своего развития он представлял собой крайне разнородное художественное течение в идейном, образном, стилистическом и авторском отношениях. Поэтому романтизм

нашел свое отражение в самых разнообразных формах культуры. Литература, живопись, театр, архитектура, музыка отразили разочарование и неприятие действительности, порождавшие меланхолию, скорбь, чувство одиночества. Способом выражения этих настроений стал символизм. Стилистика романтизма вытекает из потребности адекватно выразить всю гамму переживаний человека — отсюда широкое использование метафор, символов. Стремление передать силу духа, борющегося с косностью реального мира, наполняет романтические образы внутренним порывом, энергией, динамизмом.

Творческим методом романтизма стала ирония — от легкой и снисходительной до горькой и печальной. Продолжая линию сентиментализма, романтизм выступил против просветительского рационализма, отдавая явное предпочтение интуиции, чувствам, страстям, переживаниям. Вместе с тем он объявил себя защитником идеала свободы, связывая ее прежде всего с независимостью творческой индивидуальности и личности, ее права на самоутверждение и самовыражение. Произведения романтизма отличаются яркой и оригинальной формой. Они часто наполнены меланхолией, чувством «мировой скорби», ностальгией по прекрасному прошлому.

Общие для мировоззрения романтиков культ сильных страстей и порывов, интерес к фольклору, тяга к прошлому, к дальним странам по-разному преломлялись в художественной культуре различных национальных школ. Проявления романтизма в литературе, музыке, изобразительном искусстве также существенно различались. Трагический конфликт между героем и окружающей средой стал господствующей темой и в литературе, и в музыке, и в живописи. Мотив одиночества пронизывает собой творчество многих писателей — *Байрона*, *Гейне*, *Шелли*, *Стендаля*. В музыкальном искусстве *Шумана*, *Шуберта*, *Берлиоза*, *Вагнера* он преломляется и как мотив тоски о недосягаемо прекрасном мире, и как восхищение перед красотой и величием природы.

Сложный, эмоционально насыщенный и динамичный мир романтических образов потребовал и более гибких изобразительных средств выражения. В новом стиле главную роль начинает играть не столько сама идея, сколько чувственная окраска слова, богатство эмоциональных оттенков. Романтики предпочитали оценочные эпитеты, необычные, яркие метафоры. Происходило реформирование выразительных средств в живописи: композиция стала динамичной, использовался яркий, насыщенный колорит, основанный на контрастах света и тени, теплых и холодных тонов. Романтики отказались от классической отточенности, выверенности, заменив их хаотичностью композиции. В портрете важнейшей задачей становится выявление ярких, неординарных характеров, напряжение духовной жизни, мимолетного движения человеческих чувств.

Утверждая новый тип художественного мироощущения, собственные художественные формы, романтики придерживались принципа терпимости по отношению к художественным ценностям других культур. Для них все формы и все периоды художественного творчества имели уникальную значимость. Романтизм внес в художественную культуру принцип историзма: все направления прошлого и настоящего художественной культуры считались равноценными, каждое из них вносило свой вклад в развитие мировой цивилизации. Тем самым романтики утверждали свое право на самостоятельность и оригинальность в художественном творчестве.

Романтизм, как уже отмечалось, положил начало художественной культуре XIX в., но к середине столетия в литературе, театре, живописи практически исчерпал себя. Только в музыке судьба романтического направления сложилась по-иному. Музыка занимала особое место в эстетике романтизма. Отвергая культ разума, романтики стремились воздействовать на чувства, а это лучше всего достигалось музыкой. Не подражая никакой другой форме, музыка лучше всякого другого вида искусства способна выразить желание, настроение, сумятицу чувств, эмоциональные переживания, духовный мир человека. Бурное конфликтное развитие общества, растущий драматизм, а также тонкий лиризм личных чувств находили свое выражение в различных музыкальных жанрах. Этим определялось то важное место, которое занимала музыка в духовной жизни XIX в., вошедшего в историю музыкальной культуры как золотой век романтизма.

После французской революции 1848 г. отчетливо проявился кризис романтизма, уходящего от участия в общественной жизни, замыкающегося в узком круге чисто художественных проблем. Добропорядочных буржуа волновало прежде всего собственное благополучие. Для большинства публики, не полу-

чившей художественного воспитания, искусство было доступно и необходимо лишь в развлекательной форме, поэтому ведущую роль в художественной культуре занимают другие стили.

Реализм

К середине XIX в. капиталистические отношения достигли состояния зрелости и поэтому была осознана невозможность реставрации аристократических или раннебуржуазных идеалов. Предметом художественной культуры становится действительность и существующая в ней личность. Окружающая человека социальная среда приобретает значение силы, определяющей поведение человека, заставляющей его исходить из условий и обстоятельств реального мира, а не из своей «свободной» воли. Мотивы человеческого поведения художники начинают искать не в явлениях субъективного духа, а в реальных жизненных коллизиях. Главный интерес художественного сознания перемещается с внутренних переживаний человека на связь внешних обстоятельств и порождаемых ими поступков и переживаний. Новое видение мира было названо ***реализмом***.

Реализм XIX в. принято называть критическим (в отличие от реализма просветительского), так как его мироощущение основывалось, как и у романтизма, на неприятии буржуазного общества, но реалисты не мистифицировали его как романтики, а критиковали. Это стало следствием накопленного противоречивого общественного опыта, позволявшего реально оценить современную действительность. Данный опыт и привел к перелому в общественном мнении, в целях и выводах художественного творчества.

Распространению реализма, укреплению его традиций способствовали его неразрывная связь с аналитическими способностями, критическим мышлением, с устремленностью к логике здравого смысла, жаждой абсолютно достоверного постижения бытия. Впервые термин «реализм» был использован применительно к произведениям художественной культуры только в середине XIX в. Тогда французский литературный критик *Жан Шанфлери* употребил это понятие для обозначения эстетики, противостоящей романтизму и символизму. Но реализм является категорией более глубокой, нежели отдельные художественные стили в искусстве. В широком смысле слова он является своеобразным эстетическим стержнем художественной культуры, который присутствует уже в эпоху Возрождения — «ренессансный реализм» и в эпоху Просвещения — «просветительский реализм». Но с 30-х годов XIX в. реалистическое искусство, стремившееся к точному отображению окружающего мира, невольно обличало буржуазную действительность и поэтому получило название ***критического реализма***.

Реализм выдвинул задачу правдивого, объективного и глубокого отображения действительности. Такая позиция не означала простого копирования того, что есть. Творческий метод реализма предполагает всесторонний анализ, глубокое проникновение в суть явлений и фактов, типизацию и отбор, оценку событий. Поэтому представители реализма стремились к максимальной объективности, конкретно-историческому отражению действительности. Избегая копирования реального, преодолевая эмпирическую данность, в отличие от натурализма, реалисты находили наиболее существенные проявления бытия, подвергая факты духовному осмыслению, жесткому отбору, изображая жизнь в формах самой жизни. Они заговорили четким, ясным, твердым языком, который пришел на смену зыбким, метафорическим художественным реалиям.

Представители этого направления привнесли в художественную культуру более трезвый, жесткий, аналитический взгляд на сущность человека, пытаясь развенчать малейшие иллюзии, мечтательность, приукрашивание, идеализацию тех или иных проявлений его внутреннего и внешнего мира, которые были свойственны романтизму и сентиментализму. Реализм подспудно тяготел к образу гармоничной личности, заброшенной в этот суровый, неистовый мир, действующей в конкретных обстоятельствах, подвергающейся испытаниям, остро переживающей коллизии своей жизни. Она пыталась сопротивляться, отстаивая свою нравственную чистоту, и либо погибала, либо побеждала в борьбе с силами зла. Этот реальный человек интересен своей многоплановостью, непредсказуемостью.

Основной вклад реализма XIX в. в развитие художественной культуры состоит в углубленном исследовании судьбы личности, зависящей от социальной среды: прежде всего литературой, в меньшей степени изобразительным искусством и музыкальным театром. Диапазон художественных интересов и аспектов рассмотрения действительности был очень широк. Но реализм XIX в. не всегда ставил перед собой большие социальные задачи, ограничиваясь подчас продолжением и развитием

реалистических тенденций XVIII столетия, правдивым описанием повседневной жизни. Особенно это проявилось в живописи — пейзажной и жанровой (*О. Домье, Г. Курбе,* барбизонцы) и в литературе (*О. Бальзак, Г. Флобер*).

Художественная ориентация реализма определила особенности его творческого метода. Изменилась роль авторского сознания — теперь требовалось не подчеркивать позицию художника, а скрывать ее, провозглашая объективность художественного исследования. Все стилевые проблемы были подчинены идейно-содержательным задачам. Так, в литературе использовался широкий диапазон средств, позволяющих найти более точный, содержательно богатый тон повествования; в театре возросла роль режиссуры, призванной создавать ансамбль разнородных средств сценической выразительности для служения реалистическим целям (отказ от декоративности и пышности, искренность актерской игры и т.д.).

В поисках новых выразительных средств реалисты шли на самые смелые эксперименты. Барбизонская школа художников открыла новые принципы пейзажной живописи, были найдены новые возможности передачи света и воздуха. В музыке и оперном театре также происходили стилистические изменения: драматургия музыкального действа и характеристика героев приблизились к реальной жизни, в профессиональную музыку включалась народная песенная мелодия, широко использовались современные бытовые жанры.

Поиски были ориентированы на то, чтобы как можно полнее реализовать основную стилевую установку реализма: показать нравственную, политическую и художественную несостоятельность буржуазного общества, его уродующее воздействие на психологию и поведение человека. Такая установка отдавала в художественной культуре приоритет литературе, а в ней — жанрам романа и повести, оказывавшим влияние на все другие жанры. Серьезным было также влияние прозаических жанров литературы на другие виды искусства — прежде всего на графику, в которой широкое развитие получили сатирические и юмористические формы, а затем и на живопись: прозаический бытовой жанр (изображение сцен сельскохозяйственного и фабричного труда) начинает вытеснять поэтически возвышенные жанровые формы.

Импрессионизм

Поражение европейских революций, разочарование в духовных буржуазных ценностях, осознание неспособности буржуазии защитить гуманистические идеалы вызвали социальный, политический и духовный кризис буржуазного общества. Художественное сознание второй половины и конца XIX в. также пережило этот кризис. Повсеместно наблюдается уход от социальных проблем действительности, аполитичность, происходит переориентация всей культуры в духе позитивизма. На смену концептуальным картинам мира приходит поклонение эмпирической реальности, данной человеку непосредственно в ощущениях. Происходит переход от драматического восприятия к созерцательному мироощущению, отождествляющему субъект и объект.

В итоге в недрах французского реализма формируется новое художественное стилевое направление, получившее название ***импрессионизм*** (от *франц.* импрессион — впечатление).

Свое название новый художественный стиль получил от картины художника *Клода Моне* (1840—1926) «Впечатление. Восход солнца», вызвавшей бурный интерес зрителей в салоне 1874 г. Под этим случайным названием объединилась группа независимых художников, оппозиционно настроенных к художественным идеалам официального академического искусства, но отличавшихся яркой творческой индивидуальностью. Собственно история импрессионизма охватывает всего 12 лет: от первой выставки в 1874 г. до последней, восьмой, в 1886 г. Но предыстория этого направления в художественной культуре значительно длиннее. Его истоки лежат в борьбе романтиков с академистами. В 1863 г. художники, не принятые официальным жюри на очередную выставку, устроили свой «Салон отверженных», которая и положила начало утверждению стиля импрессионизма.

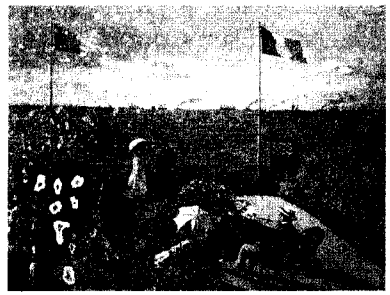
С появлением импрессионизма началась новая эпоха в живописи. Импрессионисты совершили перелом в искусстве, разрушив старую иерархию живописных жанров. Они были убеждены, что темой и сюжетом картины может быть непосредственное впечатление от увиденного. Поэтому импрессионисты больше всего дорожили живым общением с натурой, придавая особое значение впечатлению, наблюдению за разнообразными явлениями окружающей действительности. Они терпеливо ждали ясных, теплых дней, чтобы писать картины на открытом воздухе, на пленэре (живопись на открытом воздухе).

Импрессионисты отказались от темных земляных красок в пользу чистых, спектральных цветов. Творческий метод импрессионистов предполагал работу на пленэре, создание этюдов, поскольку они стремились фиксировать отдельный миг состояния природы. Но декларируя эстетическую ценность мимолетного, случайного впечатления, импрессионисты оказались в плену натуралистического мышления, заменив живопись внешним, поверхностным взглядом на предмет, абстрагируя его от всех пространственно-временных смысловых связей.

Правдивость искусства импрессионисты видели не в тождестве с реальностью, поэтому они никогда не стремились к тщательному подражанию, копированию природы. Они считали, что живопись должна воссоздать момент, в который человек смотрит на мир как будто впервые, непредвзятым взглядом ребенка. В это «чудное мгновение» человеку раскрываются те стороны природы, которые не могут быть постигнуты с помощью разума. Поэтому сущность импрессионистского понимания мира заключается в поразительном умении сконцентрировать красоту, высветить глубину уникального явления, факта и воссоздать преображенную реальность. В импрессионизме раскрылась способность человека видеть мир непосредственно, интуитивно. Так возникает качественно иной, привлекательный, насыщенный и одухотворенный мир.

В результате импрессионистского отношения к миру все на первый взгляд заурядное, прозаическое, тривиальное трансформировалось в притягательное, праздничное, поражающее магией света, богатством красок, лицами, излучающими чистоту. В противоположность академическому искусству, которое опиралось на каноны классицизма — обязательное размещение главных действующих лиц в центре картины, трехплановость пространства и т.д., импрессионисты перестали подразделять предметы на главные и второстепенные, возвышенные и низменные. Для импрессионистов характерен интерес ко всем явлениям обычной жизни. Но это не означало их всеядности и неразборчивости. В обычных, повседневных явлениях выбирался тот момент, в который гармония окружающего мира проявлялась наиболее впечатляюще. Импрессионистское видение мира было чрезвычайно отзывчиво на самые тонкие оттенки одного и того же цвета, состояния предмета или явления.

В силу своей природы импрессионизм не имел строгой доктрины и канонизированных форм. Импрессионизм — это, прежде всего, субъективные искания и наблюдения окружающей действительности в ее многообразных индивидуальных проявлениях и перенос в художественные произведения результатов своих наблюдений. Иными словами, импрессионисты стремились выразить не только то, что они видят, но и то, как видят. Отсюда в импрессионизме большое внимание к передаче света, дающего вещам зримость, раскрывающего их цветовое богатство. Однако цветовое видение мира не было абсолютно субъективным. Оно отражало реально существующие природные законы. Основа сложной техники импрессионистов — теория разложения цветов. Цвет создается вибрацией света на поверхности предметов в зависимости от наклона лучей. Движение воздушных масс может изменять формы предметов, в природе нет смешанных тонов, их образуют сочетания семи красок спектра, который искусственно составляет наш глаз. Импрессионисты не смешивают на палитре эти четыре основных цвета спектра, а раскладывают их один возле другого прямо на холсте. Наиболее известными мастерами этого стиля стали *Клод Моне*, *Камиль Писсарро*. *Эдуард Мане*, *Огюст Ренуар*.



Клод Моне.
Терраса в Сент-Адресс

Как любое крупное явление в художественной культуре, импрессионизм приобрел социальный оттенок. Импрессионисты были бунтовщиками, и общество видело в них угрозу своему спокойствию. Против них ополчились официальное искусство, реакционная пресса, буржуазная публика, которые вместе выступали как общественное мнение. Это мнение не желало понимать импрессионизм, так как он не отвечал его практическим интересам. Публика, привыкшая к помпезной салонной живописи, не принимала ни сюжетов художников, отказавшихся от подражания вечным канонам красоты, ни их живописной манеры. Импрессионистов упрекали в неумении рисовать и в неоконченности работ. Потребовалось около полутора десятиле-

тий, чтобы новое художественное направление в живописи получило общественное признание.

Импрессионизм отразил противостояние духовного мира человека прагматизму, закрепощению чувств, что потребовало раскрытия эмоционального мира, проявления душевных качеств личности. Неслучайно в художественном сознании импрессионизма заметно ослабевает роль интуитивной, спонтанной реакции на мир. Растворив цвет в свете и воздухе, лишив предметы монументальности, представив мир постоянно изменчивым, ярким, светлым праздником, импрессионисты предопределили ключевую тенденцию в развитии мировой культуры. В своем творчестве они сумели выразить ту принципиальную точку зрения, что человеческий мир состоит не только из одних социальных проблем, коллизий, потрясений, но и представляет собой яркую, светлую, красочную реальность. Здесь все зависит лишь от того, какой выбор сделает сам человек, способен ли он преодолеть драматическую прозу своего существования и перейти в мир прекрасного.

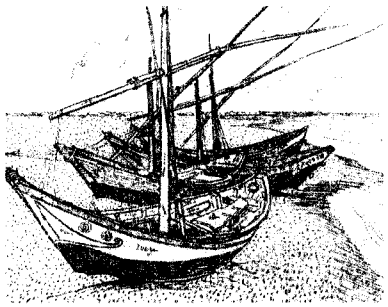
Примерно на середину 1880-х годов приходится своеобразный перелом в развитии французской художественной культуры, во время которого импрессионизм переживает кризис, и в нем образуются два течения — неоимпрессионизм и постимпрессионизм.



Полъ Сезанн. Пьеро и Арлекин

Неоимпрессионизм был представлен художниками *Жоржем Сера* и *Полем Синьяком*, которые называли себя «научными импрессионистами», поскольку в своем творчестве опиралась на достижения науки о цвете. Стремясь преодолеть «беспорядочность» техники импрессионистов, подчинить цвет строгой методической системе, они накладывали на холст чистые краски разного цвета раздельными мазками в виде точек или квадратов. При рассмотрении этих фигур с расстояния происходило оптическое смещение этих красок, что давало большую яркость картинам. В художественном и эстетическом плане это течение не вызвало большого интереса.

Постимпрессионизм оказался более художественно продуктивным и интересным явлением. Наиболее известные представители этого течения *Поль Сезанн, Винсент Ван Гог, Поль Гоген*. Эти живописцы в ранний период своего творчества сами были импрессионистами, но очень скоро приступили к поиску нового стиля. Главное отличие творчества этих художников от ранних импрессионистов заключалось в отсутствии единой эстетической концепции, в разобщенности, хотя их искусство также базировалось на визуальном восприятии мира. Они стремились через изменчивую видимость природы передать ощущение ее постоянства.



Ван Гог. Лодки на берегу

Постимпрессионизм был важным, но переходным периодом. Из-за своей неопределенности и беспредметности он рассматривается как кризисное явление в развитии европейской художественной культуры рубежа XIX—XX вв.

Символизм

Кризисные явления в европейской художественной культуре второй половины XIX в., неспособность понять и преодолеть средствами искусства социальные конфликты, толкали многих художников на путь бегства от действительности и обращение к своему внутреннему миру. В стремлении решить стоящие перед обществом проблемы они обращаются к субъективизму, мистицизму, символическому отображению действительности.

Символизм продолжил линию романтизма и «искусства для искусства», наполненную чувством разочарования окружающим миром, устремленную к поиску чистой красоты и чистого эстетизма. В своем манифесте символисты объявили себя певцами декаданса, заката и гибели буржуазного мира. Они считали, что рассудок и рациональная логика не могут проникнуть в мир «скрытых реальностей», «идеальных сущностей» и «вечной красоты». На это способно только искусство благодаря творческому воображению, поэтической интуиции и мистическому прозрению.

Основоположниками символизма стали французские поэты *Стефан Малларме* и *Шарль Бодлер*, сборник стихов которого

«*Цветы зла*» стал первым художественным произведением нового стиля. Передача настроений усталой подавленности и духовного кризиса, страха перед будущим способствовала быстрому распространению мироощущения, определившего духовную атмосферу эпохи, а к концу столетия превратившегося в общеевропейское культурное движение.

Бодлеру и его последователям современная эпоха представлялась адом на земле, поскольку зло и порок приобрели вселенские масштабы. Для них несомненными были господство растлевающего упадка в окружающем мире, сила корысти и подлости против бессилия духовности, подавление врожденной доброты человека жестокими первобытными нравами. Исходя из этих оснований, символисты отвергли два важнейших постулата рационализма: веру в изначальную доброту человека и убежденность в возможности разумной организации общества.

Выросший из мифологической разновидности романтизма и противопоставления эмпирической реальности возвышенного мира, доступного лишь интуиции, переживанию, человеческой фантазии, символизм нуждался в собственных изобразительно-выразительных средствах для воплощения его идеалов. Поэтому символизм активно использовал язык литературы, живописи, музыки, но более всего его требованиям к способам освоения мира отвечала поэзия — самый интеллектуальный и абстрактный жанр, способный передать интуитивные переживания и символы. Поэтому наиболее видными выразителями идей символизма стали поэты *Поль Верлен*, *Райнер Мария Рильке*, *Морис Метерлинк*.

Возникнув во французской поэзии, символизм довольно быстро приобрел международный характер и проявился в других литературных жанрах и видах искусства. Он стремился освободить искусство от интеллектуального содержания, от того, что постигается разумом, а не чувством. Символисты презирали современный буржуазный быт с его духовной нищетой, считая его пошлым, вульгарным и уродливым. Реальному миру они противопоставляли умозрительные образы идеальной недостижимой красоты. Этим они отличались от романтиков, которые верили в возможность реального воплощения своих идеалов. Символисты стремились воздействовать не на разум, а на интуицию человека, вызвать у него особое настроение, которое

позволило бы ему приобщиться к сокровенной мистической тайне бытия.

Символисты в еще большей степени, чем романтики, были ориентированы на выявление той неведомой субстанции, которая организует, упорядочивает, гармонизирует мир. Они полагали, что в формах символов можно запечатлеть общий смысл видимого мира и таким образом уловить бесконечное. И поскольку мистическое, абсолютное начало разлито во всем существующем, то любые заурядные вещи являются носителями высшей реальности. Символ есть то, в чем фиксируется непостижимое, вечное, абсолютное, и главное, в нем выражается сокровенная, невыразимая никакими иными средствами связь эмпирического земного с непреходящим, метафизическим. В результате, картина мира представляла собой не однородное образование, а субординированную иерархическую систему, включающую в себя низшее и высшее, преходящее и неизменное, мимолетное и вечное.

Однако приобщение к бесконечности, открытие новых тайн бытия рождало не только удивление, окрыленность, но и чувство непреодолимой тоски, грусти, болезненное томление от близкого неизбежного расставания с земной красотой. И все же в этом одиноком, печальном земном пребывании символическое мировоззрение помогало поддерживать постоянное творение мистического ощущения, в соответствии с которым обыденные явления окружающего мира наполнялись чарующим смыслом, приобретали магическую неотразимость. В мире жестокости, несправедливости, лжи, фальши искусство рассматривалось как единственный способ обретения истинной красоты.

Для художественных течений второй половины XIX в. характерна важная роль эстетической установки. На основе романтического признания творческой самоценности искусства и падения интереса к социальной действительности формируется позиция художественного эстетизма. Впервые в истории художественного сознания на авансцену культуры выступает так называемое «чистое искусство» или «искусство для искусства», функция которого — доставить эстетическое наслаждение. Эстетическая утопия представлялась единственно возможной областью душевной гармонии, спасительным духовным убежищем от прозаической, вульгарной действительности. Основой худо-

жественной деятельности становится совершенствование художественного языка, придание ему отточенности, стройности. Поэтому эстетизм не имел собственной стилевой определенности, его стилистический диапазон колебался от натурализма до абстрактной монументальности, от внешнего правдоподобия до манерности, а ведущим принципом творчества оказывалась стилизация.

В конце столетия возникает еще один парадоксальный вариант эстетизма — ***декаданс***, абсолютизировавший процесс разрушения гармонии идеала. Красота и все другие человеческие ценности объявлялись декадентами безнравственными и бессмысленными, то есть антиценностями. Основным понятием их художественного сознания стало безобразное, господство которого поддерживалось эстетизацией низменного. Образам декадентского искусства были присущи черты натурализма, аморфности, утонченной, изысканной манерности. Переход на позицию примирения с действительностью, духовная апатия и пессимизм породили это саморазрушение художественной культуры, одним из проявлений которого стал декаданс.

Впервые понятие «декаданс» прозвучало в сонете французского символиста П. Верлена, посвященном упадку Римской империи, и было подхвачено другими европейскими поэтами. Но если современникам декаданс казался странным, болезненным и унадочным явлением, то десятилетия спустя стало очевидно, что это был период, завершивший целый цикл развития европейской культуры, период осмысления новых художественных идей, сближения различных жанров искусства.

Завершая характеристику художественной культуры XIX в., следует отметить еще одну важную особенность: в это время происходит не только переоценка видовых и жанровых форм освоения мира, но и возникают новые способы художественного творчества, рожденные научно-техническим прогрессом. Это вносит существенные изменения в общую картину художественной культуры, подготавливая еще более радикальные перемены, которые произойдут в XX в.

История художественной культуры XIX в. представляет собой деятельность разнообразных художественных школ и направлений, каждая из которых по-своему противостояла бездуховной сплоченности, утилитарности и массовости буржуазного общества. Однако для всех стилей и направлений центром

внимания оставался человек, восприятие которого претерпело сложную эволюция от идеала богоподобного человека античности до идеала свободной личности Нового времени. В течение всего XIX в. возрастало ощущение одиночества личности. Поэтому через всю европейскую художественную культуру проходит общее стремление к социальной справедливости, к достойному существованию человека в свободном обществе.

План семинарского занятия

1. Индустриальное общество XIX в. и его влияние на художественную культуру.
2. Романтизм в художественной культуре XIX в.
3. Реализм, его роль в культуре XIX в.
4. Поиски стиля в конце XIX в. (импрессионизм, символизм, декаданс).

Темы докладов и рефератов

1. Музыка в культуре XIX в.
2. Критический реализм в литературе.
3. Творчество художников-импрессионистов.

Литература

1. *Белый А.* Символизм как миропонимание. — М., 1994.
2. *Дмитриева Н.А.* Краткая история искусств. — М., 1993.
3. *Западноевропейское* искусство второй половины XIX в. — М., 1975.
4. *Ильина Т.В.* История искусств. Западноевропейское искусство. — М.,1993.
5. *Калитина Н.Н.* Французское изобразительное искусство конца XVIII—XX веков. — Л., 1990.
6. *Кертман Л.Е.* История культуры стран Европы и Америки. — М., 1987.
7. *Культурология.* — Ростов-на-Дону, 1995.
8. *Лапшина Н.П.* Мир искусства: Очерки истории и творческой практики. — М., 1977.
9. *Популярная* художественная энциклопедия. В 2 т. — М., 1986.



Софийский собор в Новгороде Великом

14 Художественная культура Древней Руси
(VI–XIII вв.)

О светло светлая и красно украшенная земля Русская!
Слово о погибели Русской земли

Истоки культуры Древней Руси теряются в глубине веков, в тех этнических процессах трехтысячелетней давности, которые развивались среди племен восточных славян. И хотя сегодня наука располагает чрезвычайно незначительными и отрывочными данными об этом периоде русской культуры, тем не менее можно говорить, что основные черты культуры Руси начинали формироваться именно в то время. Тогда зарождался менталитет русской культуры, глубинные структуры, определившие ее своеобразие на протяжении жизни многих поколений людей.

Становление русского этноса и появление его на исторической арене восходит к I в. н. э., когда славяне стали участниками так называемого Великого переселения народов. Однако

для славян этот процесс имеет глубокую предысторию. Примерно 4 тыс. лет назад северо-восточную часть Балканского полуострова и Малую Азию населяли многочисленные кочевые племена. Одним из семейств этого этнического массива были праславяне, которые в ходе своей миграции первоначально заняли территорию между Вислой и Тисой, а позднее распространились на огромных территориях от Балтики до Адриатики и от Эльбы до Днепра. Первые упоминания о славянах как особой этнической группе относятся к VI в. С этого времени славяне стали играть самостоятельную роль на исторической арене раннесредневековой Европы.

Формирование древнерусской народности относится к IX–X вв. Оно осуществлялось в процессе ассимиляции славян с балтийскими, угро-финскими, тюркскими и иными племенами. К этому же времени относится и появление названий «Русь», «Русская земля», которые означали все земли восточных славян, подвластные Киеву. К IX в. у восточных славян сложились все необходимые предпосылки для создания государства: большая численность населения, огромная территория, тесные социально-экономические связи и т.д.

Не менее сложным и продолжительным был процесс становления и развития древнерусской культуры. Она складывалась на основе славянского язычества под воздействием христианской Византии, иудейского Хазарского каганата (а через него арабов-мусульман) и языческих варягов (норманнов). Взаимодействие этих исторических сил и этнических культур породило своеобразную культурную структуру — Евразию, то есть особый тип культуры, включающий в себя черты западной и восточной культур, и одновременно существенно отличающийся от той и другой.

Влияние Востока на русскую культуру в домонгольский период носило в основном торгово-экономический характер, хотя многие элементы культуры, например посуда, пришли на Русь из Византии, через торговлю с Востоком.

Византия сыграла огромную роль в развитии древнерусской культуры. У Византии Русь позаимствовала идею о неразделимости церкви и государства, через нее Русь осваивала богатое наследие античной греко-римской культуры, позже Россия возьмет у Византии и свой герб — двуглавого орла, взирающего на Запад и на Восток. При этом Русь не просто копировала

чужую культуру, но и творчески преобразовывала ее в соответствии со своими представлениями, традициями и вкусами, делая ее своей и неповторимой. Главным каналом влияния византийской культуры была религия, так как именно принятие христианства открыло для Руси доступ к мировым духовным ценностям. Огромным было также влияние византийской художественной культуры, которое стало определяющим в русской архитектуре, мозаике, фресковой живописи, ювелирном деле и обработке камня.

В результате контактов и связей Древней Руси со Скандинавией, русской культурой была заимствована языческая дружинно-княжеская военная культура. Призванные в Новгород варяжские князья Рюрик, Синеус и Трувор, а также часто приглашаемые на службу скандинавские варяги-наемники могли научить русичей только военному делу и организации дружины. Дружина князя составляла военный класс, и по ее образцу были устроены большие торговые города, население которых подразделялось на тысячи, сотни, десятки. Тысячей командовал выбиравшийся городом и назначавшийся князем тысяцкий, сотнями и десятками — также выборные сотские и десятские. Эти выборные командиры составляли военное управление города и принадлежащей ему области (волости). Дружинный принцип административного деления населения городов позволял князьям эффективно управлять всей жизнью своих княжеств.

Важную роль в формировании русской культуры сыграли геополитические и природные факторы. Еще В. Ключевский искал начала национального характера русских в русской природе. По этому же пути в XX в. пошли евразийцы и Л.Н. Гумилев, размышляя о судьбах русского народа. К числу этих факторов следует отнести в первую очередь лес и степь, на границе которых и расположилась Русь вдоль больших и малых рек. Лес, с одной стороны, служил надежным убежищем от внешних врагов, но в лесу скрывались и разбойники, с ним приходилось бороться, отвоевывать у него с огромным трудом новые территории для земледелия, что приводило к нелюбви русского человека к лесу, с другой стороны. Такие же двойственные чувства испытывал русский человек и к степи. Простор и ширь, с одной стороны, но и вечная угроза нападения кочевников, с другой. Эта двоякость, двусторонность оказала решающее

влияние на формирование русской культуры и русского национального характера.

В силу сочетания всех этих факторов русская культура оказалась более контрастна, чем какая-либо другая. Она во всем отмечена крайностями, которые не опосредованы детерминантами цивилизованной жизни. Так, до сих пор для русской культуры весьма трудным является вопрос о власти над людьми, о соотношении насилия и ненасилия. Западная культура решила для себя этот вопрос через разумную меру использования того и другого. В русской культуре сложился другой принцип: казнить — так казнить, миловать — так миловать. То же самое наблюдается в соотношении кротости и грозности. Если кротость и смирение — то до рабства и любви к своим деспотам. Если грозность и суровость — то до исступления. Для русской культуры характерна удивительная терпимость и редкое снисхождение ко злу, хотя это долготерпение нередко заканчивается всесокрушающим бунтом и взрывом. Во многом эти черты, эта бинарность и составляют своеобразие русской культуры, русского менталитета, загадку «русской души».

Художественная культура языческой Руси

В своей эволюции художественная культура Древней Руси прошла несколько этапов. Исторически первым из них был *языческий*, или *дохристианский*, который свое начало берет в период образования древнерусского этноса и заканчивается в X в. крещением Киевской Руси.

Еще до образования Киевского государства славяне имели значительную историю и заметные достижения как в материальной, так и в духовной культуре. У них довольно рано сложились языческие представления о земном и загробном мирах, сформировались строго соблюдаемые ритуалы.

В VI—IX вв. шел процесс формирования государства на основе распространения пашенного земледелия, создания ремесла и развития торговли с Византией, Западной Европой и хазарами. В этих условиях уже в VII—VIII вв. начали быстро развиваться города — Киев, Новгород, Полоцк, Ростов, Смоленск,

которые стали центрами политической и культурной жизни. В IX в. скандинавские саги называли Древнюю Русь Гардарикой — страной городов. К сожалению, до нас не дошли памятники древнеславянского зодчества, хотя все говорит о том, что строительство на Руси велось очень активно и расцвет каменного строительства в Киевской Руси был основан на деревянном зодчестве Руси языческой. Сохранилось описание славянского жилища, которое наполовину уходило в землю, однако своей остроконечной кровлей (как у христианских храмов) высоко поднималось над ней. Археологические исследования дают нам представление об устройстве древнерусского жилища, во многом напоминающего крестьянские дома XIX в., с резными украшениями, наличниками, рублеными крылечками и горницами.

Письменные свидетельства и многие косвенные источники позволяют нам утверждать, что кроме обыкновенных жилищ плотники языческой Руси строили храмы, крепости и дворцы, тем самым закладывая основы монументального зодчества Киевского государства.

Центральное место в культуре этого периода занимало ***язычество***, возникшее у славян в глубокой древности, в первобытном обществе, задолго до появления древнерусского государства. Как и в других древних культурах, в славяно-русском язычестве большое значение имели самые ранние формы религии — магия, фетишизм и, особенно, тотемизм. Наиболее почитаемыми у славян тотемами среди птиц были сокол, орел и петух, а среди животных — конь, медведь.

Письменные источники и многие косвенные свидетельства позволяют нам утверждать, что язычество древних славян было по сути дела культом природы. Поэтому быт и искусство наших предков отражали одновременно любовь к природе, ощущение красоты окружающего мира, но и страх перед ней, что выражалось в противопоставлении природе человека как родового существа (язычество не обладало понятием человеческой личности, ценности человеческой души — эти представления появляются только в Средние века), выраженного в языческой, сугубо магической, системе верований.

Языческие верования славян не представляли собой какой-то завершенной системы. Современные исследования позволяют вычленить несколько этапов развития язычества, которые

долгое время сосуществовали друг с другом, некоторые из этих верований дошли практически до наших дней.

На первом этапе религиозные представления древних славян были связаны с обожествлением сил природы, которая представлялась населенной множеством духов, что отразилось и в символике древнеславянского искусства. Славяне поклонялись матери-земле, символом которой были узоры, изображающие большой квадрат, поделенный на четыре малых квадрата с точками в центре — знак вспаханного поля. Довольно развиты были водяные культы, так как вода считалась стихией, из которой образовался мир. Вода населялась многочисленными божествами — русалками, водяными, в честь которых устраивались специальные праздники — русалии. Символом воды в искусстве обычно служили утки и гуси. Почитались леса и рощи как жилища богов.

В начале I тыс. н. э. древнеславянские божества принимают антропоморфную форму. Главными среди них становятся боги Солнца, Неба и Огня — Сварог, Даждьбог и Хорс, Ветра — Стрибог, домашних животных и богатства — Велес (Волос), бог плодородия — Ярило. Спутницей бога Велеса было женское божество Мокошь — покровительница женщин, богиня плодородия и домашнего очага. Славяно-русская мифология не была зафиксирована в каких-либо литературных произведениях и поэтому не известно четкое распределение ролей между божествами и их иерархия.

Были у этих богов и свои символы в искусстве. Петух, с изумительной точностью отмечающий время, признавался вещей птицей, и редкая сказка обходилась без упоминания о нем. Конь, это гордое стремительное животное, зачастую сливавшееся в представлении древнего славянина то с богом солнца, то с образом конного воина, был излюбленным мотивом древнерусского искусства, да и много позже его изображение продолжало появляться на коньках русских изб и теремов. Особым почитанием пользовалось солнце, и изображение огненного колеса («громовой круг»), расчлененного на шесть частей, прочно вошло в изобразительное искусство. Эти изображения появлялись на наличниках изб и вышитых полотенцах вплоть до начала XX в.

Почитая и боясь домовых, овинников, леших, русалок, водяных и прочих существ, населяющих окружающий мир, сла-

вянин пытался отгородиться от них десятками заговоров и амулетами-оберегами, частично дошедшими до наших дней.

На *втором этапе* развития древнеславянского язычества складывается и держится дольше других культ Рода и Рожаниц — творца вселенной и богинь плодородия Лады и Лели. Это был культ предков, семьи и домашнего очага. Изображения Лады и Лели на многочисленных вышивках (женщины с ветвистыми лосиными рогами в позе рожениц, иногда рядом с ними вышивались головки новорожденных) продолжали появляться и в XVIII—XX вв. Их культ вызывал особую неприязнь русской церкви. Изображений Рода не сохранилось, но можно предположить, что «громовое колесо» является его символом.

В это же время складывается и трехчастное представление о мире: нижнем — подземном (символ — ящер), среднем — земном (изображались обычно люди и звери) и верхнем — небесном, звездном. Изображение данной структуры мира можно было увидеть на идолах, сохранившихся лишь в единичных экземплярах; а также русских прялках, изготовлявшихся еще сто лет назад.

Поклонения и жертвоприношения проходили в специальных культовых святилищах-капищах, которые представляли собой первоначально округлые деревянные или земляные сооружения, возведенные на насыпях или холмах, а позднее они приобрели четырехугольную форму. В центре капища находилось деревянное или каменное изваяние божества-идола, вокруг которого горели жертвенные костры. Над ними возводилась крыша в виде шатра. Стены капища ставили из вертикальных бревен, украшенных резьбой и ярко раскрашенных.

Самым известным памятником язычества стал *Збручский идол* (IX—X вв.) — четырехгранный каменный столб, установленный на холме над рекой Збруч. Грани столба покрыты барельефами в несколько ярусов. В верхнем изображены боги и богини с длинными волосами. Ниже идут еще три яруса, раскрывающие представления наших предков о космосе, небе, земле и подземном царстве.

Для мировоззрения древних славян был характерен *антропотеокосмизм*, то есть восприятие человеческого, божественного и природного как единого нерасчлененного целого, ощущение мира как данности.

Непрерывная борьба и поочередная победа светлых и темных сил природы художественно была закреплена в представлениях славян о круговороте времен года. Их исходной точкой было наступление нового года — рождение нового солнца в конце декабря. Это празднование получило у славян грекоримское название — «коляда» (от *лат.* календас — первый день нового месяца). Был также обычай ходить с маем (символом весны) — маленькой елкой, украшенной лентами, бумагой, яйцами. Божество солнца, провожаемого на зиму, называли Купала, Ярило и Кострома. Во время праздника весны соломенное чучело этих божеств или сжигали, или топили в воде.

Языческие народные праздники, вроде новогодних гаданий, разгульной масленицы, «русальной недели» сопровождались заклинательными магическими обрядами и были своего рода моленими богам об общем благополучии, богатом урожае, избавлении от грозы и града. Для новогоднего гадания об урожае использовались особые сосуды — чары. На них часто изображались 12 различных рисунков, составляющих замкнутый круг — символ 12 месяцев.

К моменту принятия христианства древнеславянская религия еще не сумела выработать строгих форм культа, и жрецы еще не выделились в особое сословие. Жертвы родовым и небесным богам приносили представители родовых союзов, а о контактах с низшими демонами земли, об избавлении людей от их вредного влияния и о получении от них разных услуг заботились «волхвы» — колдуны, чародеи, прорицатели.

На *третьем, завершающем* этапе развития язычества появляется культ Перуна, дружинного бога-громовержца. В 980 г. киевский князь *Владимир* I (?—1015), прозванный *Красное Солнышко*, предпринял попытку реформировать язычество, придав ему вид монотеистической религии. Стремясь поднять народные верования до уровня государственной религии, князь приказал поставить деревянные идолы шести богов: Перуна с серебряной головой и золотыми усами, Хорса, Даждьбога, Симаргла и Мокоши. Согласно древним легендам, Владимир установил жертвоприношения этим богам, что должно было придать их культу трагический, но в то же время и очень торжественный характер. Вокруг идола Перуна горело восемь негасимых костров.

Как известно, религиозная реформа Владимира потерпела поражение и уже в 988 году Русь приняла христианство, но языческое мировоззрение продолжало еще долго сосуществовать с христианским, воплощаясь в феномене *двоеверия* — признаке бинарности русской культуры. Подобное сочетание старого и нового, наслоение разных исторических этапов, так как будущее пришло тогда, когда для него еще не сложились условия, и прошлое не торопится уходить прочь, становится с этого времени постоянной, типической чертой русской культуры.

Языческая традиция нашла свое применение в прикладном искусстве и в фольклоре. Практически до наших дней дошли некоторые заговоры и заклинания, пословицы и поговорки, загадки, часто хранящие следы древних магических представлений, обрядовые песни, связанные с языческим земледельческим календарем, свадебные песни и похоронные плачи. С далеким языческим прошлым связано и происхождение сказок, ведь сказки являются отголосками мифов, где, например, многочисленные обязательные испытания героев — следы древних обрядов инициаций, а такой знаменитый образ русских сказок, как Баба-Яга, это персонаж древнейших верований в природное женское начало. С одной стороны, она — добрый помощник в земных делах сказочных героев, а с другой — злая колдунья, которая всячески старается вредить людям.

Особое место в фольклоре занимали былины, создававшиеся всем народом. Переходя из уст в уста, они подвергались переголкованиям, часто по-разному понимались разными людьми. Наибольшей известностью пользуются *былины киевского цикла*, связанные с Киевом, с князем Владимиром Красное Солнышко, тремя богатырями. Они начали складываться в X—XI вв., и в них очень хорошо отразился феномен двоеверия, сочетания старых языческих представлений с новыми христианскими формами. Образы и сюжеты былин продолжали питать русскую словесность на протяжении многих последующих веков.

К концу языческого периода уровень развития древнерусской культуры был настолько высок, что она уже не могла существовать без письменности. До сих пор считалось, что славяне не знали письменности до появления кириллицы. Однако сегодня некоторые историки и лингвисты считают, что помимо греческой, славяне имели свою оригинальную систему письма:

так называемую *узелковую письменность*. Знаки ее не записывались, а передавались с помощью узелков, завязанных на нитях, которые заматывались в книги-клубки. Память об этом узелковом письме сохранилась в нашем языке и фольклоре. Мы до сих пор завязываем «узелки на память», говорим о «нити повествования», «хитросплетении сюжета».

В древних культурах других народов узелковая письменность была распространена достаточно широко. Узелковым письмом пользовались древние инки и ирокезы, оно также было известно в Древнем Китае. Финны, угры, карелы, издревле совместно проживавшие со славянами на северных территориях Руси, имели узелковую письменность, упоминание о которой сохранилось в карело-финском эпосе «Калевала». В древнеславянской культуре следы узелковой письменности можно найти на стенах храмов эпохи «двоеверия», когда христианские святилища украшались не только ликами святых, но и орнаментальными узорами.

Если узелковая языческая письменность у древних славян существовала, то она была очень сложна. Доступная лишь избранным — жрецам и высшей знати, она являлась священным письмом. По мере распространения христианства и угасания древней культуры славян вместе с жрецами-волхвами погибло и узелковое письмо. Очевидно, что узелковая письменность не могла соперничать с более простой и логически совершенной системой письма, основанной на кириллице.

Художественная культура Киевской Руси

Второй этап в истории древнерусской культуры продолжался примерно два с половиной столетия — с конца X и до середины XIII в. Его можно назвать *домонгольским*, поскольку он предшествует монголо-татарскому нашествию и приходится на время существования Киевской Руси, которая в течение полутора веков была единым процветающим государством, а затем распалась на отдельные княжества.

Важнейшим событием этого периода стало ***крещение Руси*** в 988 г. Само по себе принятие византийского православия не было случайным или неожиданным актом. Напротив, оно стало ответом на требование исторической необходимости, опреде-

лившим важнейшие приоритеты русской культуры на последующее тысячелетие. Выбор, который был сделан Русью в лице ее князя — Владимира Великого, был очень сложным и болезненным. Ведь он нес необходимость смены духовных и нравственных приоритетов, на смену жизнелюбивому оптимизму язычества должна была прийти новая вера, ставившая во главу угла спасение души и основывающаяся на строгом исполнении нравственных норм и жестком самоограничении. Произошла настоящая духовная революция, разрушившая языческий фатализм и абсолютное спокойствие духа, бывшее следствием отсутствия свободы воли в языческом мировоззрении. Начинается длительный путь осознания личности в человеке, чему особенно способствовала идея Христа как богочеловека.

Жители Киевской Руси постепенно начинают усваивать христианское мировоззрение, согласно которому чувственно воспринимаемый мир не обладает истинной реальностью. Он есть лишь отражение вечно существующего мира высших истин, приблизиться к смыслу которых можно через божественное откровение, веру, посредством созерцания и мистического прозрения.

Христианство оказало влияние на все стороны жизни Руси. Принятие новой религии помогло установить политические, торговые, культурные связи со странами христианского мира, способствовало становлению городской культуры. Церковь, занявшая центральное место в обществе, способствовала созданию на Руси великолепной архитектуры, искусства, распространению просвещения. Наибольшее влияние на русскую культуру, безусловно, оказали культурные контакты с Византией. Эти влияния удачно соединились с культурой языческой Руси, уже подготовленной к этому времени к восприятию новых сложных идей, в том числе и в области художественной культуры, что и дало в совокупности удивительный синтез, создавший великолепную и величественную культуру домонгольской Руси.

Наиболее зримым следствием принятия христианства стало появление в русской культуре каменного строительства. В ней очень отчетливо видно сочетание старого и нового, так как именно в архитектуре (прежде всего в храмах) находит свое отражение образ Мира, характерный для каждого народа. Начинается сооружение культовых зданий, церквей, монастырей.

Особенно бурно каменное строительство развивается в Киеве, который быстро растет и начинает соперничать с Константинополем. Вместе с Киевом быстро растут и другие города, самыми крупными среди них были Новгород, Чернигов, Галич, Смоленск, Полоцк, Владимир, Суздаль. Согласно летописям, в IX—X вв. в Древней Руси насчитывалось 25 городов, тогда как в XI—XII вв. их уже было более 200.

Первым выдающимся памятником древнерусского каменного зодчества стала *церковь Пресвятой Богородицы*, заложенная византийскими мастерами в 989 г. и законченная в 996 г. Князь Владимир пожаловал ей десятую часть своих доходов и поэтому ее стали называть Десятинной. Византийские мастера принесли с собой систему крестово-купольного храма, но первые русские храмы имели свои особенности, которые отличали их от византийских. Конструктивно Десятинная церковь отвечала крестово-купольной системе, но при этом она имела вместительное помещение для готовящихся к крещению (оглашенных) — притвор. В притворах начиналось богослужение, здесь же имелась крестильная купель. Удлиненный притвор делал храм вытянутым. С трех сторон его окружали галереи — гульбища — дань прежней языческой традиции. Как первый памятник монументальной архитектуры Десятинная церковь являла собой образ-символ нового мира, в котором предстояло жить русским людям. Во время нашествия Батыя в 1240 г. она была разрушена.

Если бы архитектурное сознание киевлян (в том числе и самого князя) не было подготовлено к восприятию и оценке прямоугольно-блочной объемно-пространственной формы византийского храма, то есть не шло бы дальше древнеславянской круговой формы курганов и святилищ, то композиция Десятинной церкви показалась бы им совершенно чуждой и, может быть, даже неприемлемой. Между тем, есть основания полагать, что довольно многое в формах Десятинной церкви не было для киевлян абсолютной новизной. Так, уже в упоминав-

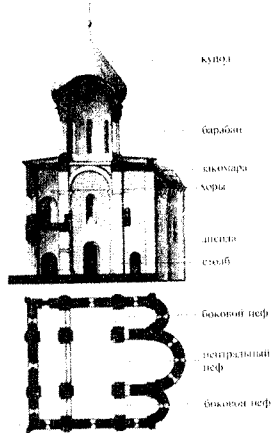


Схема крестово-купольного храма

шемся киевском капище центральная круглая часть обрамлялась прямоугольной кладкой, которую можно принять за основание стен. Эта кладка ориентирована по сторонам света, так что отходящие от центрального круга четыре выступа, направленные к углам ограды, оказываются ориентированными на северо-восток, северо-запад и так далее. Круглый жертвенник примыкал к восточной стороне ограды, так что вход в нее должен был быть с запада. Очевидно, это капище можно считать космографической композицией, родственной представлениям античного мира, частично перешедшим и в христианство.

Строители киевского капища устроили его центральную часть в виде большого круга. Обводя его прямоугольной кладкой, направляя на углы этого прямоугольника особые выступы центрального круга, а также пристраивая к восточной части капища вторую круглую кладку, они топографически предвосхищали основные части будущих христианских храмов Киева, и этого нельзя недооценивать.

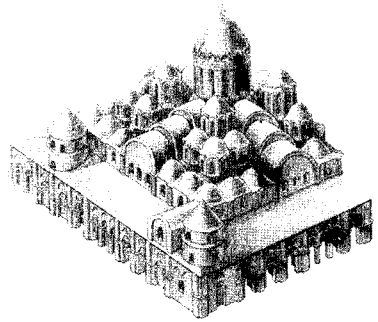
К X в. в византийской архитектуре произошли некоторые изменения, которые значительно облегчили ее усвоение языческой в то время Русью. Постепенно слабели архитектурные концепции символического космоса, менялся характер службы, которая из грандиозного действа, отдающего языческой пышностью, все больше превращалась в молитвенное бдение. Храм все чаще понимался как небо на земле, что привело к изменению его конструкций. Вместо грандиозного купола (изображения неба) возводятся небольшие купола на барабанах (символы неба), поддерживаемые системой столбов и сводов.

Десятинная церковь строилась в формах византийского трехнефного храма с нартексом (поперечное пространство в западной части храма) и тремя апсидами (пристройки для алтаря в восточной части в виде полукружий). Увеличение пространства церкви было достигнуто за счет пристройки боковых галерей, что позволяло воспроизводить там патриаршее богослужение, и за счет постройки экзонартекса, примыкавшего с запада к основному нартексу (из-за большого количества оглашенных, не имеющих права находиться внутри церкви).

Современные исследователи полагают, что Десятинная церковь с ее сложной функцией, многосоставным планом, различными отступлениями от классических средневизантийских образцов не была чистым продуктом греческого мастерства, но, будучи создана в специфических условиях Древней Руси, представляла собой сплав местных и греческих традиций.

После смерти Владимира Великого в Киеве стал княжить его сын *Ярослав Мудрый* (ок. 978—1054), который в 1037 г. заложил *собор Святой Софии* (*Божественной Премудрости*). В этом соборе самобытность древнерусской архитектуры проявилась со всей очевидностью. Многое из того, что в Десятинной церкви было выражено лишь намеком, в Софии приобрело завершенность. Софийский собор представлял собой ансамбль сооружений, куда входили митрополичьи палаты и княжеский дворец. Он стал самым выдающимся памятником древнерусского зодчества и единственным собором, у которого не было прообраза в Византии или какой-нибудь другой христианской стране. Композиционно Софийский собор представлял собой также крестово-купольный храм, увеличенный в ширину двумя нефами и в длину тремя столбами, составивший в плане пятинефный крестово-купольный храм, окруженный с севера, запада и юга двойным рядом галерей — гульбищ и увенчанный тринадцатью главами. Такое многокупольное завершение — явление чисто русское (Византия такого не знала), берущее свое начало еще в языческих капищах.

По своему внешнему облику София имела ярко выраженную композицию ступенчатой пирамиды. Но при этом она не возносилась над землей, она просто разрасталась от основания и вширь, и ввысь, и в длину. Вся сложная конструкция храма создавала и снаружи, и внутри уходящую вверх пирамиду, одинаково торжественно воспринимавшуюся со всех четырех сторон. Очевидно, что пирамидальность, наращение массы, ступенчатость и многоглавие уже тогда стали национальной чертой русского зодчества. Так, по-новому в Софии отражался образ мира, который принимал все более иерархичную форму, характерную для средних веков.



Киевской собор Святой Софии. Реконструкция

Софийский собор стал памятником не только зодчества, но и изобразительного искусства. Изнутри храм был украшен

мозаикой — «мерцающей живописью», значительная часть которой сохранилась до настоящего времени. В подкупольном пространстве было расположено изображение князя со свитой — живое воплощение власти, наместника Бога на земле, которой взирал на прихожан в лучах света, льющегося сверху. Карнизы, парапеты и полог были украшены плитами малиново-фиолетового цвета, напоминавшего пурпур — цвет византийских императоров. Полы были украшены мозаикой. Под самым куполом — образ Христа-Вседержителя, окруженного ангелами. Когда взгляд верующего с изображений князя и Христа обращался вперед, то его ослепляли переливы драгоценной смальты с золотыми листьями, служившей фоном для пятиметровой фигуры богоматери с воздетыми вверх руками (Оранта) — символа земной церкви, заступницы. Когда верующий оборачивался, он снова видел на фреске западной стены восседающего на троне Христа, справа от которого — князь Владимир, князь Ярослав, а слева — княгиня Ольга и княгиня Ирина, жена Ярослава. Таким образом, совершался переход от иерархии небесной к иерархии земной. Кроме того, освящение получала и вся земная жизнь князей, изображенная на фресках собора.

Кроме «мерцающей живописи» храм украшен фресками, прославляющими княжескую власть. Сам термин «фреска» (роспись по сырой штукатурке) появился в Италии только в XIII в., поэтому все виды стенной живописи в древнерусском искусстве обозначались как «стенное письмо». В тематику фресок входили и евангельские сцены, и бытовые. Поскольку хоры (полати) предназначались для князя и его приближенных, то на них были изображены сцены охоты, травли зверей, цирковых состязаний. Портрет самого князя Ярослава не сохранился, но жена и три дочери со свечами в руках вполне узнаваемы.

Кроме Софийского собора в Киеве были построены Ирининский и Георгиевский храмы, а также Золотые ворота (XI в.), сооруженные в подражание константинопольским вратам. Они представляют собой опирающуюся на мощные пилоны громадную арку, увенчанную надвратной церковью Благовещенья. Строительство каждого собора в Киеве длилось 4—5 лет, небольших церквей 2—3 года.

По примеру Киева в 40—50-е годы XI в. были построены Софийские соборы в Новгороде и Полоцке, из которых до наших дней сохранился новгородский собор. *Софийский собор в Новгороде* (1045—1050 гг.) также стал выдающимся произведением зодчества. В его архитектурном облике уже тогда угадывались некоторые черты будущего новгородского архитектурного стиля. Он значительно строже киевского, имеет пять куполов, расположенных в символическом порядке, гораздо более мощные и суровые, сложенные из местного известняка стены. В интерьере нет ярких мозаик, а только фрески, но не такие динамичные, как в Киеве, в которых ясно проглядывают рисунки узелкового письма как наследие языческой древности.

От Византии искусство Киевской Руси восприняло не только монументальные жанры живописи (мозаика, фреска), но и станковую живопись — иконопись. Еще задолго до крещения Руси христианские богословы, обосновывая культ почитания икон (икона рассматривалась как видимый символ невидимого мира), выработали жесткую систему их написания — *иконографический канон*. Согласно преданию, древнейшие христианские иконы либо появлялись чудесным образом (Спас Нерукотворный), либо были написаны с натуры (изображение Богоматери, написанное евангелистом Лукой). Поэтому христианская церковь никогда не допускала написания икон с живых людей или по воображению художника, а требовала четкого соблюдения иконописного канона. Условность письма должна была подчеркнуть в облике изображаемых на иконе лиц их неземную сущность, духовность. Для этого фигуры писались плоскими и неподвижными, использовалась обратная перспектива и вневременное изображение. Условный золотой фон иконы символизировал божественный свет. Все изображения на иконе пронизаны этим светом, и фигуры не отбрасывают теней, ибо в Царствии Божием нет теней.

Чтобы неукоснительно следовать канону, иконописцы пользовались в виде образцов либо древними иконами, либо иконописными подлинниками, которые содержали полное словесное описание каждого иконописного сюжета (толковые подлинники), либо были прорисями — графическими изображениями на доске, которые было необходимо дорисовать (лицевые подлинники).

К шедеврам иконописного искусства домонгольского периода можно отнести такие иконы, как «*Спас Нерукотворный*», «*Великая Панагия*», «*Дмитрий Солунский*», «*Архангел Гавриил*»,

«Ангел Златые Власы», *«Богоматерь Владимирская»* и др. Все эти иконы написаны разными мастерами и в разное время, но у них много общего: следование византийскому канону иконописи. Византийские традиции в иконописи заключаются в плоскостном изображении, в жестком линейном контуре фигур; в благородстве ликов с миндалевидным разрезом глаз, с тонким прямым носом, маленьким изящным ртом и отрешенным от земных страстей взглядом, как бы устремленном внутрь себя; в тонком колористическом соотношении золотисто-желтых, вишневых, синих тонов, создающих в сочетании с мерцающим золотым фоном широкий цветовой аккорд. Это объясняется тем, что первые христианские храмы Киевской Руси строили и украшали иконами византийские мастера. Киевская школа иконописи как первая из русских иконописных школ унаследовала сложившуюся в Византии иконографию и систему расположения сюжетов. Местные школы живописи, возникшие позже, в период феодальной раздробленности, брали за образец произведения киевских мастеров. Поэтому отзвук византийской иконописи чувствуется во всех иконах древнерусского искусства. Он проявляется в торжественном монументальном строе этих икон, в моделировании фигур и ликов, в сложной и глубокой символике жестов, в колорите. Однако наряду со строгим следованием византийским образцам набирала силу живопись с явными следами «русификации». В этой живописи вопреки строгой константинопольской системе заметно сгущение сюжетов, довольно свободное соединение стенописи с росписью, имитирующей иконы. Лики святых также «славянизируются».

Рассматривая различные виды древнерусского искусства отдельно, не следует забывать, что характерной чертой художественной культуры Древней Руси было единство, параллелизм всех составляющих ее частей. В синтез искусств наравне с зодчеством, монументальной фресковой живописью, иконописью, о которых уже говорилось, входили литература и церковная музыка. Дополняя друг друга, они разными способами выражали единое для всех них содержание. Одни и те же образы, идеи воплощались разными средствами в разных видах искусства, однако подлинным стержнем синтеза древнерусского искусства служило слово, к которому с большим пиететом относились на Руси.

Приобщение к письменной духовной культуре породило культ книги на Руси, почитавшейся одной из высших ценностей. Не варварская воинственность, но духовная мудрость становится высшей добродетелью.

Христианизация Руси во многом способствовала *распространению письменности* и *появлению первых литературных произведений*. Потребность в письменности и литературных произведениях испытывала прежде всего церковь для изложения христианского вероучения. В период с конца X и до начала XII в. в художественной культуре Киевской Руси появляется несколько литературных жанров. Здесь были и проповеди, и эпические произведения — летописи, жития святых, апокрифы.

Из первых литературных произведений того времени следует назвать прежде всего *«Речь философа»*, составленную в виде речи, обращенной к князю Владимиру, *«Слово о законе и благодати»* митрополита Илариона. Первое произведение представляет собой изложение всемирной истории от сотворения мира до выбора Владимиром новой веры. Летописцы утверждают, что под воздействием этой речи Владимир и принял христианство.

В «Слове о законе и благодати» впервые ставился вопрос о равноправии народов в противовес теории о богоизбранности еврейского народа. Это произведение, написанное, согласно византийским канонам, на основе аллегорической методологии, стало одновременно политическим и философским трактатом, в котором христианство оказывалось учением о свободе как органическом состоянии человечества. Это противоречило официальным постулатам церковной идеологии, но соответствовало духу первоначального христианства. Так, проблема свободы, ключевая для русской культуры, впервые была заявлена в «Слове о законе и благодати».

Первая его часть рассматривала взаимоотношение Ветхого Завета — закона с его национальной ограниченностью и Нового Завета — благодати с его доступностью христианства для всех уверовавших в Христа. Во второй части речь идет о принятии русским народом христианства. Рассуждения Илариона сводятся к тому, что как для нового вина нужны новые мехи, так и для нового учения нужны новые народы, к числу которых принадлежит русский народ. При этом Иларион необычайно высоко оценивает авторитет русской земли среди других стран

мира. В третьей части возносится хвала князю Владимиру, которому приписывается заслуга крещения Руси, в противовес точке зрения греков, считавших крещение «варварского» народа своей заслугой.

Выдающимся литературным памятником того периода, относящимся к летописному жанру, является *«Повесть временных лет» монаха Киево-Печерского монастыря Нестора*. Главная цель этой летописи состояла в том, чтобы показать место Русской земли среди других держав, доказать, что русский народ имеет свою историю. Вводная часть «Повести временных лет» начинается, как и всякое произведение древнерусской литературы, со всемирной истории, но на сей раз от «всемирного потопа» и распределения земли между сыновьями Ноя. Нестор передает библейскую историю о Вавилонском столпотворении, во время которого люди разделились на народы и заговорили на разных языках, и отмечает образование славян от Иафета. «Повесть временных лет» определяет место русского народа среди народов мира, описывает происхождение славянской письменности, образование Русского государства.

Анализ известных литературных произведений X—XII вв. позволяет говорить об особенностях древнерусской литературы. Прежде всего, произведения древнерусской литературы можно рассматривать как произведения одной темы и одного сюжета. Эта тема — смысл человеческой жизни, этот сюжет — мировая история, которая в сознании людей того времени совпадала со священной историей. Поскольку мировая история не могла быть сочинена, то и условных персонажей в ней не было, а только исторические: первые русские святые Борис и Глеб, Феодосий Печерский и др. При этом древнерусская литература рассказывает только о тех лицах, которые принадлежат к верхушке общества — князьях, митрополитах, полководцах, которые повлияли на ход мировой истóрии военными подвигами, молитвами, нравственным воздействием на людей.

В литературе этого периода отчетливо просматриваются такие характеристики национальной психологии, как жертвенность и стремление к страданию. Лучше всего это видно на агиографической литературе — житиях святых — любимом чтении наших предков. Не случайно первыми русскими святыми стали *Борис* (?—1015) и *Глеб* (?—1015), младшие сыновья великого князя Владимира Святославовича, отказавшиеся сопротивляться своему брату и принявшие от него добровольную мученическую смерть.

Не менее значимой в синтезе искусств, характерном для русской художественной культуры, была *музыка*, особенно важная в церковном богослужении. По сути дела, икона и звучащее перед ней песнопение, молитвы составляли основу духовной культуры Древней Руси. Древнерусское богослужение носило характер мистерии, во время которой человек мог освободиться от тяготивших его забот и суеты, нравственно возвыситься, пережить духовное очищение.

Все искусства, одновременно соединяясь в храме, с огромной силой воздействовали вместе на чувства человека, переносили его в возвышенный мир через созерцание икон, слушание песнопений. Ритуальные процессии, мерцающие свечи, косые лучи дневного света, проникающие сквозь узкие окна храмов, создавали таинственное, возвышенное настроение. Церковное искусство переключало человека от забот сегодняшнего дня на проблемы вечные. В отличие от фольклора, ориентированного на трудовую жизнь, повседневный быт человека, церковное искусство обращается к миру духовному, возвышенному, помогает человеку совершить этот переход, в первую очередь воздействуя на слух и зрение. Поэтому важнейшими были музыка и иконопись. Обе они, каждая своими средствами, призваны были осмысливать идеи в звуках и образах.

На музыкальную культуру Руси огромное влияние оказала Византия, откуда пришел эстетический склад русской духовной музыки и ее жанры. Оттуда же появилась и система нотации и записи музыки.

Красота греческого богослужения стала одним из важных факторов при выборе веры Владимиром I. Преклонение перед красотой говорит об эстетической подготовленности языческой Руси к восприятию этой красоты, достаточно сложной, утонченной, обладающей непростой символикой и своеобразным языком. Именно из Византии на Русь пришла идея о небесном дарovании искусства, в котором гимны и песнопения согласно учению якобы *Дионисия Ареопагита* (созданному не ранее V—VI вв.) являются отзвуками небесного пения ангелов, которое пророки услышали духовным слухом и передали людям. Как задачей иконописца является передача божественной красоты, Фаворского света, так задачей музыканта называется передача божественной мелодии небесной иерархии, небесных архетипов.

Как для иконописных изображений, так и для музыкальных произведений был обязателен канон. По словам византийского философа *Григория Нисского* (ок. 335 — ок. 394), напев должен сплетаться с божественным словом для того, чтобы само звучание и движение голоса изъясняло скрытый смысл, стоящий за словами. Строгий канон ограничивал проникновение в церковную музыку чуждых ее духу бытовых напевов, регламентировал творчество распевщиков и управлял исполнителями. Создавая свои произведения, иконописцы и гимнографы использовали уже готовые модели, роль которых в музыке прежде всего выполняла *система подобнов* (от *греч.* — сходный, подобный), имевшаяся для большинства церковных песнопений. Каждый жанр церковной музыки имел свой набор подобнов, по напеву и форме которых можно было безошибочно определить, какой вид песнопения исполняется в данный момент службы — *стихира*, *кондак*, *тропарь*, *ирмос*, *каноник*. При этом устойчивая форма подобна каждый раз сочеталась с новым текстом.

Назвать авторов музыкального канона нет возможности. Как и подлинники икон, канон был творением соборным. Соборность является характерной чертой русской культуры. Соборное творчество, пользование и бытование икон, музыкальных рукописей не является пустой фразой. В создании памятника участвовал не только собственно творец, но и все последующие поколения. На всем протяжении своего существования иконы исправлялись в соответствии с изменявшимися средствами художественного языка, реставрировались, подновлялись. Музыкальные рукописи также обновлялись: иногда приписывались пометы, признаки, добавлялись новые тексты, исправлялись старые. Работа иконописца и гимнографа начиналась с решения одинаковых проблем: гимнограф расчленял текст, сообразуя напев подобна с текстом песнопения так, чтобы число фрагментов текста соответствовало количеству музыкальных строк подобна. Иконописец наносил на доску фигуры в определенной последовательности, строго в соответствии с образцами-подлинниками, прорисовывал складки одежды. Музыкант-распевщик как клише накладывал музыкальную формулу подобнов на новые тексты, тонко варьируя детали мелодии там, где это было необходимо. Канон обладал надличностными, вечными, вневременными свойствами.

Работа зодчего, иконописца, гимнографа ценилась очень высоко. Недаром многие выдающиеся гимнографы причислены к лику святых — Роман Сладкопевец, Иоанн Златоуст, Иоанн Дамаскин и др. Ведь эта работа предъявляла высокие моральные требования человеку, так как почиталась священной.

Ни икона, ни церковное песнопение не являются художественными произведениями в том смысле, который мы традиционно вкладываем в это понятие. Их целью было не услаждать зрение и слух людей, а свидетельствовать об истине. Художественность песнопения и иконы должна была лишь способствовать раскрытию идей, образов, текстов. Об этом говорилось в решениях Вселенских соборов[1]. Но хотя в церковных постановлениях акцентировалась прежде всего духовная сторона церковного искусства и уходили на второй план его художественные достоинства, на практике все выглядело иначе. Художественность церковного искусства играла немаловажную роль, а для русских людей эту роль можно было назвать определяющей.

В каноне, неразрывно связанном с точкой зрения церкви о назначении искусства, фиксировались основные характерные черты русской духовной музыки. Она была принципиально монодической, что вытекало из идеи ангелогласного пения, идеи единения, единомыслия всех христиан, что и выражалось в музыке унисоном, монодией. Также церковное пение не имело инструментального сопровождения, так как еще Климент Александрийский признал единственным совершенным музыкальным инструментом человеческий голос, поскольку лишь голосом можно воплотить слово в музыкальных звуках, создать осмысленную мелодию. Поэтому чисто вокальная музыка соответствовала чистому созерцанию. Кроме того, все музыкальные инструменты получали аллегорическое истолкование, причем все они оказывались воинственными, и лишь человек был устроен как мирный музыкальный инструмент.

Но осваивая христианскую культуру, пришедшую из Византии, русские певцы все же пользовались старыми запасами языческой песенности. Интонации древних обрядовых песен,

[1] Вселенские соборы — съезды высшего духовенства христианской церкви. Православная церковь признает семь первых вселенских соборов (IV—VIII вв.), состоявшихся до разделения церквей (1054).

колядок, былин появлялись в новых христианских распевах. Их глубинная связь была ощутима в отдельных элементах структуры, интонациях, попевках. Эти две области музыкальной культуры Древней Руси, хотя и находились в состоянии антагонизма, имели немало общего. Совместное существование их роднило и обогащало.

Склад музыкального языка церковного искусства не мог быть принципиально новым, потому что невозможно целому народу сразу заговорить на неродном языке с интонациями, не свойственными родной музыкальной речи. Развитие русского церковно-певческого искусства происходило в непрерывном взаимодействии византийского начала с исконно русской певческой природой. Он и породил такое величайшее явление русской музыки, как *знаменный распев* — величественное творение древнерусских музыкантов, обладавшее поразительной внутренней мощью, эпической силой и строгостью. Знаменным распевом (знамя по-древнеславянски означает «знак») или крюковым пением его называли потому, что напевы записывались особыми безлинейными знаками — знаменами, или крюками.

Простейшей формой церковного пения было распевное чтение служебных и священных книг (речитатив). Но мелодии речитативных жанров фольклора повествовательного содержания (былины, духовные стихи и плачи) очень близки к чтению нараспев церковных текстов. В основе народного и церковного пения лежит общий принцип музыкального строения, основанный на попевках. Нередко песни складываются из комбинации небольших мелодических моделей, их тонкой вариационной разработки. Но если народные мелодии имеют открыто эмоциональный характер, куплетность, танцевальный ритм, мелодика церковных напевов отвергает любой намек на танец; в напеве преобладает слитность мелодического движения, создается ощущение непрерывного потока, плавности, парения. Этому способствует церковно-славянский язык.

Для правильного понимания древнерусского певческого искусства следует иметь в виду, что все жанры в нем связаны единым смыслом, общей идеей, динамикой ее развития. Важнейшими принципами организации певческого искусства были *цикличность* и *ансамблевость*. Отдельные песнопения входили в целый цикл, из малых циклов складывались крупные части, которые создавали целое последование. Цикличность свойственна не только музыке, но и древнерусской литературе, изобразительному искусству. Циклично располагались фрески на стенах храма, иконы в иконостасе, цикличным было последование песнопений в богослужении.

На основе сочетания народных традиций и византийского влияния уже в XI в. появились первые опыты собственного русского творчества, которое шло в рамках византийского канона. Творчество русских распевщиков (композиторов) отразило важнейшие события истории того времени. Особенно это заметно в службах, написанных в честь русских святых. Первой была создана служба Борису и Глебу, первым русским мученикам. Позже в службах отразились самые яркие страницы русской жизни.

Русская музыкальная культура дала нам не только шедевры духовной музыки. Народная традиция продолжала развиваться и после крещения Руси в виде светской музыки — княжеской и народной, хотя и в ней сказалось влияние Византии. Так, скоморошество на Руси возникло не без влияния византийского придворного искусства актеров-мимов. Поэтому первоначально скоморошество входит только в княжеский быт и ассоциируется с византийской придворной культурой. Только это и позволило изобразить скоморохов на фресках Софии Киевской. Но постепенно в культурном сознании скоморошество сливается с языческими игрищами и с ним начинается борьба, которая, впрочем, не привела к особому успеху. Несмотря на все запреты, которые в XVII в. даже приняли форму закона, скоморохи пользовались популярностью во всех слоях русского общества.

Культура периода феодальной раздробленности

С XI в. принцип родового наследования княжеской власти становится доминирующим, что естественно, резко обострило борьбу за престол и привело к распаду Киевской Руси на отдельные княжества. В условиях феодальной раздробленности важную роль в сохранении и укреплении связей между разделенными землями играла общность культурных традиций. Ху-

дожественное наследие Киевской Руси сохранило свое значение в качестве образцов, которым стремились следовать художники. Возникали местные школы, в творчестве которых приемы и формы киевского искусства получили самостоятельное развитие. Образование местных школ способствовало сближению искусства народного и ученого, более широкому проникновению народных элементов в официальную художественную культуру.

Середина XI в. была ознаменована появлением в низовьях Днепра половцев, что резко снизило значение традиционного торгового пути «из варяг в греки». Уже в начале XII в. основным торговым путем Руси становится Волга. Владимирский князь *Андрей Боголюбский* (ок. 1111—74) осознал не только то, что борьба за киевский престол при этих обстоятельствах потеряла всякий смысл, но и то, что это резко усиливает экономическую и политическую роль не только Новгорода, но и Владимира. Поэтому XII—XIII вв. стали противоречивым и трагическим периодом в истории древнерусской культуры. С одной стороны, это время высочайшего развития искусства, с другой — почти полного распада Руси на отдельные княжества, постоянно враждующие между собой. Однако тогда же стали набирать силу города Владимиро-Суздальского княжества, Чернигов, Владимир Волынский, Новгород, Смоленск. Политического и военного единства среди них не было, но при этом было ясное осознание исторического, языкового и культурного единства.



Церковь Покрова на Нерли

В период феодальных усобиц началось широкое строительство феодальных храмов. В это время излюбленным становится одноглавый храм кубической формы с четко ограниченными плоскостями фасада и скупым декоративным убранством. К середине XII в. стали появляться и первые самобытные архитектурные школы. Появляется *Новгородская школа*, в которой даже маленький храм казался величественным, и более яркая *школа во Владимиро-Суздальском княжестве*, отличавшаяся большим изяществом пропорций и наглядностью

внешнего декора, особенно виртуозной резьбой по белому камню.

После перенесения столицы из Киева во Владимир, князь Андрей Боголюбский вызывал к себе мастеров не только из Византии, но и из других земель. Среди последних во Владимире появились зодчие от Фридриха Барбароссы. С помощью иноземных архитекторов был сперва построен дворцовый ансамбль в Боголюбове, а в 1166 г. недалеко от Боголюбовского дворца, там где река Нерль впадает в Клязьму, — один из шедевров древнерусской архитектуры — храм Покрова на Нерли. Расположенный на искусственном каменном холме, засыпанном землей, храм словно парит над широкой гладью заливных лугов. Здание поражает прежде всего своими пропорциями и законченностью форм. Это ощущение создается гармоничными пропорциями, трехчастным делением фасада, которое соответствует организации внутреннего пространства церкви, арочным завершением стен (так называемые закомары). Стены храма украшены каменным орнаментом, придающим стенам легкость и воздушность. На всех трех фасадах повторяется одна и та же композиция рельефов. В центральных закомарах помещена фигура библейского псалмопевца Давида. Образ Давида ассоциировался с самим Андреем Боголюбским, стремящимся прекратить усобицы и навести порядок в Русской земле. По обе стороны от Давида симметрично расположены два голубя, которые воплощают идею мира, и под ними фигуры львов — символы побежденного зла.



Икона Владимирской Божьей матери

В 1185—1189 гг. во Владимире на высоком берегу Клязьмы был возведен *собор во славу Успения Богоматери*. Это был шестистолпный одноглавый крестово-купольный храм с притвором. После пожара он был восстановлен и стал пятинефным и пятиглавым. Новый белокаменный собор отличался роскошным убранством: здание имело цоколь, стены были расчленены пилястрами сложного профиля, украшены узкими колоннами и резными капителями; по середине стены проходил аркатурный

пояс со стилизованными висячими колонками. В соборе находилась величайшая русская святыня — *икона Владимирской Богоматери*, которая, по преданию, была написана евангелистом Лукой и тайно вывезена из Киева Андреем Боголюбским. Собор был также расписан фресками.

К середине XII в. Русь распалась на несколько княжеств, каждое из которых пошло своим путем. На северо-западе своеобразно развивался Новгород. Церковь здесь была самостоятельной, верующие сами выбирали себе духовного пастыря. Принципы демократии давали возможность участвовать в жизни республики не только знати, но и городскому плебсу. В условиях давления с Запада и с Востока, Новгородская республика стремилась сохранить свой тип развития. Благодаря этому в XII в. Новгород становится крупнейшим центром древнерусской культуры. Все искусство Новгорода отличалось чертами яркого своеобразия.

В архитектуре фасады всех новгородских храмов имеют трехлопастное завершение, крыши, как правило, восьмискатные. Такое отступление в строении крыши от общевизантийского стиля определялось местными климатическими условиями — частыми дождями и снегопадами. Нетрадиционное устройство перекрытий, в свою очередь, продиктовало и особую организацию внутреннего пространства новгородского храма: столбы, поддерживающие своды, широко расставлены и близко придвинуты к стенам. Из-за этого внутри храм кажется выше, чем на самом деле. Новгородские храмы строились целиком из кирпича или из разноцветного булыжника, что обеспечивало переливы цвета от серовато-голубого до ярко-коричневого и придавало зданию необычайную живописность.

Выдающимся произведением ранней новгородской архитектуры стал Софийский собор (XI в.), в облике которого уже угадываются некоторые черты будущего новгородского архитектурного стиля. Этот собор значительно строже киевского, имеет пять куполов, расположенных в символическом порядке. В его интерьере нет ярких мозаик, а только фрески, но не такие динамичные, как в Киеве, и избыток орнаментальных украшений языческой древности.

Вновь построенные храмы непременно украшались. И если в Киевской Руси и крупных княжествах периода феодальной раздробленности храмы украшали в основном мозаичными

композициями и фресками, то в XIII в. главная роль отводится иконе. Уже в XII в. в новгородской иконописи стали накапливаться характерные черты, которые в дальнейшем определили ее особенности: наличие ярких, красочных пятен, их контрастное сочетание, повествовательность и пристрастие к сюжетным подробностям. Стилистически характерными для новгородской живописи являются иконы: «*Спас на престоле*», «*Св. Георгий с житием*», «*Иоанн Лествичник*», «*Св. Георгий и св. Власий*».

В целом для новгородской иконописи были свойственны цельность формы, симметрия композиции, наличие орнамента, изображение неподвижно стоящего святого, несколько удлиненные пропорции, с крупными чертами лица и широко открытыми глазами. Лик и руки обводили черным контуром, сам же лик высветляли.

Своеобразным путем развития пошла также *художественная культура Пскова*, главные культовые постройки которого располагались на территории кремля. Все псковские церкви невелики по размерам, приземистые, обширные в нижней части, и поэтому выглядят они чрезвычайно устойчиво. Для создания этой устойчивости и внешней легкости очертаний мастера слегка «заваливали» стены внутрь. Все храмы — одноглавые на четырех либо шести столбах, с одной апсидой, притвором и позакомарным покрытием. Отличительной чертой псковских церквей являлось наличие подклета — специального подвала, предназначенного для хранения церковного имущества, товаров и даже оружия.

Характерным признаком псковского церковного зодчества является *асимметрия*, создававшаяся наличием придела и звонницы. Придел — небольшая церковка, имеющая главу и апсиду на восточной стороне и посвященная какому-либо святому, — пристраивался к основному храму с южной либо северной стороны. Входили в него через главный храм, но часто он имел свой притвор. Звонницы, появившиеся впервые в псковском зодчестве, либо возвышались над западным притвором или над папертью придела, являясь неотъемлемой частью храма, либо представляли собой отдельно расположенное столпообразное сооружение — колокольню с проемами для колоколов и двускатной крышей, увенчанной главкой.

Изобразительное искусство древнего Пскова так же отличалось своеобразием, обусловленным положением Пскова как го-

рода-форпоста на северо-западе Руси. Сам интерьер псковского храма, похожего скорее на пещеру, нежели на интерьер классического византийского здания, обязывал живописцев соответствующим образом украшать его. Особенность оформления храмов определялась также тем, что псковитяне, образно говоря, молились с мечом, не снимая кольчуги, только забегали в храм, чтобы приложиться к иконе. Поэтому в иконах Пскова чувствуется драматизм, возникающий благодаря напряженному сочетанию глубоких красных и зеленых тонов. Повышенный драматизм передавался с помощью беспокойного линейного ритма, резкими мазками белой краски, как в выступающих, так и в затененных местах. Для псковской иконописи было характерно сочетание архаичных статичных форм и деталей, указывающих на движение. Наиболее явно это проявляется в излюбленных сюжетах псковских мастеров — избранные святые (Григорий Богослов, Иоанн Златоуст, Василий Великий) и «Сошествие во ад». На иконах псковской школы лица святых имеют треугольную форму глазниц, образуемую светлыми пятнами на скулах и вдоль носа, что создает впечатление необычайно сосредоточенного взгляда, обычно глубоко посаженные глаза, а также утолщенное окончание носа при удлиненном овале лица.

Подводя итог развитию древнерусской художественной культуры, можно сделать вывод, что уже к XI в. древнерусская художественная культура достигла уровня передовых стран Европы. Православный характер русского христианства и тесные экономические, политические, культурные связи с Византией определили стилевую специфику древнерусской художественной культуры. В первые века ее развития древнерусскую культуру можно рассматривать как дочернюю от византийской, но к концу древнего периода во всех своих художественных проявлениях она обрела собственную специфику.

Типологические особенности древнерусской художественной культуры

Характер и направление развития древнерусской художественной культуры, ее содержание, выдающиеся памятники искусства дают основание говорить о ее существенном отличии от художественных культур раннефеодальных европейских цивилизаций. Можно вполне обоснованно выделить типологические особенности, определившие развитие русской художественной культуры на всем протяжении ее истории. Первой такой особенностью стала ***бинарность культуры***, отчетливо проявляющаяся и в художественной культуре Руси. В древнерусской художественной культуре она воплотилась в феномене двоеверия — в сочетании старого и нового, языческого и христианского начал, в синтезе, давшем взлет всем видам искусств, поднявшем художественную культуру Древней Руси на гораздо более высокую ступень. При этом полного отказа от прежних ценностей языческой художественной культуры не произошло. Расставшись с языческими капищами (что произошло не очень легко) и восприняв идущие из Византии духовные ценности, русская культура сделала это без излишней теософичности и рационалистичности, сохранив жизнеутверждающий дух народной языческой культуры. Язычество как культ, как религия постоянно изживалось, но его главные ценности — чувство единения с природой, поэтика природы и художественного творчества — сохранились и стали основой для всего последующего развития художественной культуры.

Второй особенностью древнерусской художественной культуры стала ее ***анонимность***, ***соборность***. Дело в том, что вместе с христианизацией на Русь пришла линеарная концепция истории, позволившая рассматривать Русь как составную часть всемирной истории. Соответственно вступление Руси в осевое время мировой истории означало, что все исторические события обретают свой неповторимый смысл, ход времени получает в сознании людей определенную направленность и начинает осознаваться как история, усиливается роль рациональности и появляется философское мышление, религия наполняется этическим смыслом, вокруг нравственных оценок жизни начинается духовная борьба. Но вступая в осевое время, древнерусская культура не обретала ярких индивидуальностей ни в поэзии, ни в философии, ни в искусстве. Не случайно мы не знаем автора «Слова о полку Игореве», так же обстоит дело с авторством многих древнерусских храмов и икон. В древнерусской художественной культуре сильно приглушено авторское начало, при том, что она поражает нас своей монументально-

стью и величием целого. Это начало, подразумевающее личную точку зрения автора, субъективную оценку, представление об авторской собственности, появляется лишь в XVII в. Причиной этого можно считать, что Русь включилась в осевое время лишь внешне, а не внутренне. Поэтому древнерусская культура не знает индивидуальностей, а стремление людей к спасению связано с путями, лежащими вне личности. Многие русские философы (прежде всего славянофилы) считали, что эта особенность культуры неразрывно связана с православием, не требующим полного подчинения человека интересам церкви, но и отвергающим индивидуализм. В православной традиции, чтобы достичь истинного знания, спасения, необходимы соборное единение людей, нравственная общность коллектива, то есть человек сознательно отказывается от своего полновластия и подчиняется религиозной общине.

В этом объяснение того, что древнерусская культура игнорирует индивидуальность одного человека, в том числе и писателей, живописцев, музыкантов, а представляет их как единое и нерасчленимое целое — в совокупности творческих усилий. Подобной коллективности и сплоченности нет ни в одной западной культуре.

Это свойство коллективности не будет окончательно утрачено и после XVII в. Даже в XIX и XX вв. творческая личность еще с трудом вычленяет себя из общекультурного целого, чувствуя себя его составной частью, компонентом, голосом в общем «хоре» не только художественной культуры, но и всей культуры в целом.

Анонимность древнерусской культуры неразрывно связана с ее каноничностью, господством внеличностных форм и стилей. Именно через канонические нормы, правила, традиции, жестко зафиксированные во всех сферах художественной культуры, полнее всего выражалось ее соборное начало. Повторяемость приемов, заимствование из одного произведения в другое, устойчивость форм и ситуаций, каноничность идеализированных героев и сюжетов, абстрагирование от конкретных деталей были призваны продемонстрировать вечность и неизменность происходящего и изображаемого. Поэтому творения художников того времени, часто оставаясь безымянными, пережили века.

Третьей важнейшей особенностью древнерусской художественной культуры следует отметить ***приоритет искусства*** по

сравнению с другими сферами культуры и иными способами познания мира. Прежде всего это касается философии, которая из трех возможных методов (нравственно-практического, или сократовского метода, аристотелевского метода логического анализа и метода художественного творчества) предпочитала первый и третий. Судя по всему, это было связано с уже рассматривавшейся нами анонимностью древнерусской культуры. Ведь для познания необходима личностная активность и ощущение ценности нового знания, потребность в индивидуальном поиске нового; для понимания же достаточно приобщения к общей истине, приложения ее к собственной жизни и добровольного подчинения общепризнанным нормам и традициям. Отсюда приоритет эмоционально-чувственного переживания над интеллектом и логикой. Поэтому на Руси так высоко ценились подвижники духа, своей жизнью демонстрировавшие идеалы нравственной философии. С этим связан и высокий статус юродства на Руси, вполне сравнимого с античным кинизмом. На этой основе вырастает высокий статус художественного творчества, которое вполне может быть названо «умозрением в красках»[1].

Фактически лишь последние сто лет мы подходим к иконописи, да и к храмовому зодчеству как к искусству. До этого их воспринимали как необходимую часть христианского культа. Икона, церковная музыка, сам храм должны были воплощать в себе вечные истины Любви, Добра и Красоты; они воспринимались как символы этих истин — архетипов. Мастерство художника оценивалось именно с этих позиций. Такой подход позволял увидеть за внешней видимостью постоянно меняющегося мира незыблемые ценности, истинное начало и сущность мира, за преходящим и временным — вечность и неизменность. Это был ответ на вечные философские вопросы о смысле жизни и причинах бытия, данный методами художественного творчества. Поэтому известный русский философ В.В. Зеньковский назвал стиль древнерусской художественной культуры мистическим реализмом, который все вещественное, материальное рассматривает лишь как средство для выражения

[1] Эти слова Е.Н. Трубецкого, религиозного философа, общественного деятеля, относятся к русской иконе, но хорошо отражают сущность всего древнерусского художественного творчества.

высшей истины и красоты, а во всех предметах и явлениях мира, творениях искусства видит не только внешние, но и внутренние пласты Бытия, духовный, божественный мир.

План семинарского занятия

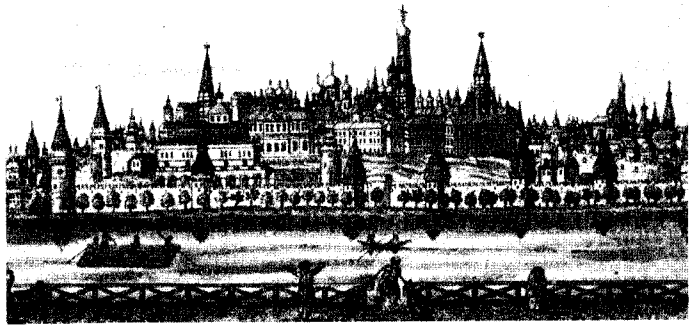
1. Язычество и его влияние на художественную культуру.
2. Христианизация Руси и становление древнерусской художественной культуры.
3. Двоеверие в художественной культуре Древней Руси.
4. Особенности древнерусской художественной культуры.

Темы докладов и рефератов

1. Литература Древней Руси, ее основные темы и особенности.
2. Византийские влияния в художественной культуре Руси.

Литература

1. *Балакина Т.И.* История русской культуры. — М., 1995.
2. *Балакина Т.И.* История отечественной культуры. Ч. I. — М., 1994.
3. *Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф.* Искусство Древней Руси. — М., 1993.
4. *Византия* и Русь. — М., 1989.
5. *Зеленин Д.К.* Восточно-славянская этнография. — М., 1991.
6. *Ильина Т.В.* История искусств. Отечественное искусство. — М., 1994.
7. *История* русского искусства. Т. I — М., 1991.
8. *Кондаков И.В.* Введение в историю русской культуры. — М., 1997.
9. *Лесной-Парамонов С.* Откуда ты, Русь? — Ростов-на-Дону, 1997.
10. *Лихачев Д.С.* Русское искусство от древности до авангарда. — М., 1992.
11. *Любимов Л.Д.* Искусство Древней Руси. — М., 1981.
12. *Милюков П.Н.* Очерки по истории русской культуры. Т. I. — М., 1993.
13. *Мифы* древних славян. — Саратов, 1993.
14. *Петрухин В.Я.* Начало этнокультурной истории Руси IX—XI веков. — Смоленск, 1993.
15. *Рапацкая Л.А.* Русская художественная культура. — М., 1998.
16. *Рыбаков Б.А.* Язычество Древней Руси. — М., 1988.



Панорама Кремля

15 Художественная культура Московской Руси

(XIII—XVII вв.)

Москва есть третий Рим, а четвертому Риму не бывать.
Филофей

Каждый этап культурно-исторического процесса в России имеет свое лицо, отмечен неповторимым своеобразием. С закатом Киевской Руси закончился первый цивилизационный период в развитии русской культуры. Но становление собственно русского культурного архетипа произошло на следующем историческом этапе, получившем название Московской Руси. Он начался с монголо-татарского вторжения (XIII в.), продолжился во время возвышения Москвы и завершился в XVII в. вместе с окончанием эпохи древнерусской культуры. В этот период произошло формирование московской субкультуры, в становлении которой большую роль сыграл геополитический фактор: ее срединное положение между цивилизациями Востока и Запада.

Еще с XII в. началась активная миграция населения Киевской Руси в междуречье Оки и Волги. Произошло смешение

славян с народами финно-угорской группы (меря, мордва), в результате чего началось формирование русской народности — великороссов. После нашествия монголо-татар становление культуры будущей Московской Руси определялось ее сложной и противоречивой связью с Золотой Ордой.

Только в XIV—XV вв. на северо-востоке Руси складывается централизованное государство со столицей в Москве. При этом механизм формирования великорусского государства заключал в себе черты восточного влияния, особенно сильного с середины XIV в., когда Орда приняла ислам. И хотя Московская Русь осталась христианским государством, все же восточное влияние на формирование системы ценностей и картины мира, которые были характерны для средневековой Руси, было довольно значительным. Итогом этого взаимодействия стало рождение особого, специфического русского национального самосознания, для которого были характерны следующие черты: соединение восточной духовности со стремлением к свободе, свойственным для Запада; коллективизм и слабо выраженное личностное сознание; приверженность к ценностям православия с его своеобразным миропониманием; приоритет государственных начал, интересов державы и их восприятие как личных интересов каждого человека. Однако несмотря на трагические и противоречивые события русской истории в эту эпоху основополагающие черты культуры Руси оставались неизменными, продолжая свое дальнейшее развитие во всех сферах культурного творчества, в том числе и в художественной культуре.

Художественная культура эпохи монголо-татарского нашествия

Монголо-татарское вторжение, продолжавшееся около двух с половиной столетий (1243—1480 гг.), довольно легко разрушило Киевскую Русь, ослабленную княжескими усобицами и раздорами. Древнерусский этнос к этому времени постарел и уже не имел сил к сопротивлению внешним врагам. Пройдя огнем и мечом по русским землям, татары довершили распад этих земель, их дробление на множество удельных княжеств, число которых к концу XIV в. доходило до двухсот пятидесяти.

Самым пагубным образом нашествие сказалось на художественной культуре Руси, так как привело к разорению множества городов, гибели ценнейших предметов искусства. В наибольшей степени потери сказались на ремеслах. Некоторые из них — производство украшений, изделий из драгоценных металлов, техника перегородчатой эмали исчезли совсем. На целое столетие — с середины XIII в. до середины XIV в. — почти полностью прекратилось каменное строительство. Данное обстоятельство в свою очередь отрицательно сказалось на развитии живописи, в особенности на фресковой росписи.

Архитектурных памятников этого периода почти не сохранилось. Строительство теперь сосредоточилось в двух основных районах: на северо-западе (Новгород и Псков) и во Владимирской земле (Москва и Тверь). В основном, это были небольшие четырехстолпные одноглавые храмы без притворов. В них уже заметен отход от крестообразной композиции домонгольского образца, влечение к более классическим кубическим формам. Эти постройки очень гармоничны, производят впечатление уравновешенной пирамиды. Излюбленным строительным материалом стал белый камень (известняк) — наследие владимиро-суздальской традиции. Так строятся первые каменные постройки в Московском Кремле (сам белокаменный Московский Кремль был построен в середине XIV в.) — храм *Успения Богородицы*, *Рождественский храм*, *Благовещенская церковь*.

В это время усиливается роль Новгорода как торгового и культурного центра. Монголо-татары не дошли до Новгорода, город не был разрушен, но первое время духовное оцепенение сказалось и там. Лишь к концу XIII в. жизнь в Новгороде постепенно возвратилась в привычное русло. Как ни один другой русский город, он имел прочные торговые связи с Константинополем, крупнейшими европейскими городами, Персией, Закавказьем. Богатея, демократический Новгород стремился к укреплению своей самостоятельности, что не могло не сказаться на развитии искусства. Само местоположение города и его большие финансовые возможности привлекали многих ярких мастеров.

Первым каменным храмом, возведенным после длительного перерыва, стала церковь *Николы на Липне* (1292 г.). Ее строительство дало толчок к возрождению новгородской архитектуры. При этом меняется техника кладки зданий, начинают при-

меняться новые материалы — волховский плитняк в сочетании с валунами и кирпичом. К XIV в. окончательно оформилось новгородское зодчество, храмы обрели пластичность, лишенную какого-либо геометризма. В них чувствовалась фантазия и желание создать индивидуальное произведение искусства, достойное свободного, процветающего города. Новые храмы были гораздо меньших размеров, чем постройки XI—XII вв. Талант и фантазия новгородских мастеров помогали для каждого храма находить оригинальное решение. Общим впечатлением от этих соборов является удивительная ясность художественного образа, изящество, сочетаемое с величавой суровостью. Прекрасным образцом такого храма служит *церковь Федора Стратилата на Ручью*. Классический стиль новгородского храма, сложившийся во второй половине XIV в., сохранил традиции русского деревянного зодчества.

Живопись этого периода развивалась в едином русле с архитектурой. Из монументальных росписей второй половины XIII в. до середины нашего века были известны лишь *фрески храма Николы на Липне*, но по ним можно было судить о стиле живописи этого времени. Идущие от Византии черты строгости и возвышенности заметно ослабели, в образах святых, в композиции, в колорите увеличились местные особенности — неподвижность фигур, симметризм, орнаментальность. По-новому пишутся и иконы, в которых появляется диспропорция между центральной и боковыми фигурами, а вместо тонкой светотеневой моделировки предпочитается красочность, похожая на аппликацию.

В живописи Средней Руси были гораздо заметнее домонгольские традиции, но и там начали появляться самобытные черты. В это время происходит вторичное сближение с искусством Византии, переживавшим свой последний период расцвета (палеологовский Ренессанс). Но это уже не было ученичеством, как в XI в. Все русские города обладали достаточно развитым искусством. Поэтому в живописи XIV в. постепенно увеличивалось эмоциональное и вместе с тем живописное начало. Экспрессивным этот стиль назвать еще нельзя, но развитие шло именно в этом направлении. При этом новгородско-псковская живопись склонялась к большей внешней свободе стиля, а московская — к известной сдержанности. К этому толкала и сама храмовая архитектура и интерьер. В Новгороде и

Пскове это были тесноватые уютные пространства с неярким освещением, а в Москве — возносящиеся ввысь хорошо освещенные стены.

Выразителем новгородского стиля в живописи стал *Феофан Грек* (ок. 1340—после 1405), великий византиец, нашедший на Руси свою вторую родину. Новгород в то время представлял собой один из крупнейших центров Восточной Европы и поэтому притягивал к себе иностранных мастеров, которые рассчитывали получить здесь выгодные заказы, и их ожидания оправдывались, так как активное строительство каменных церквей с середины XIV в. влекло за собой и расширение живописных работ. Очевидно, так появился в Новгороде и Феофан Грек. Он попал на Русь уже зрелым художником, так как до приезда работал в Константинополе, Галате, Феодосии.

В общей сложности им в Новгороде, Нижнем Новгороде и Москве было расписано около сорока церквей, в том числе *церковь Спаса Преображения на Ильине* (улица в Новгороде), часть фресок которой сохранилась до наших дней. По ним мы можем судить о его живописной манере. Наиболее характерным в художественной манере Феофана Грека является энергичный и необычайно выразительный короткий мазок, который он накладывал диагонально и асимметрично, рисуя лоб, нос, щеки, подбородок. Усилению выразительности изображений способствовал и суровый колорит его красок: темно-желтых, красновато-розовых, зеленовато-синих. Характерные черты его художественного творчества являются выражением идей *исихазма*, религиозного учения, последователи которого верили в таинственную сущность Божественного Света, рожденного в момент Преображения Господа на горе Фавор. Этот незримый внутренний свет и пытался передать художник, пронизывая светоносными бликами пространство фресок.

Еще одной идейной основой живописи Феофана является мысль о всеобщей греховности, в результате которой человек оказывается настолько удаленным от Бога, что может только со страхом и ужасом ожидать прихода безжалостного судии. Поэтому лик Вседержителя его работы являет собой воплощение всеразрушающей карательной силы. Между этим грозным судьей и грешным человечеством в качестве посредников выступают праведники: праотцы, пророки, подвижники. Все они в изображении Феофана строгие аскеты, их лица суровы, а жес-

ты и позы величественны. Отсюда такой высокий драматизм и экспрессия фресок Грека, не имеющих аналогов ни в русской, ни в византийской живописи.

Живопись Феофана Грека стала уникальным явлением в древнерусской художественной культуре, оказала на нее огромное влияние. Благодаря Феофану и другим новгородским мастерам сложилась своеобразная новгородская школа живописи. Лаконичность и простота композиционного решения, точность рисунка крепких коренастых фигур, изображенных на плоскости, чистая красочная палитра (яркая киноварь, беспримесные синий и желтый цвета), ясность толкований сюжетов, свойственная новгородцам трезвость мироощущения — характерные черты новгородской школы.

После долгих лет соперничества с Новгородом и Тверью, *Москва становится политическим и культурным центром Руси.* Общее русское искусство и вся художественная культура начинают формироваться в Москве. Переезд в Москву митрополита еще более возвысил ее, так как превратил город в общерусский церковный центр. Со второй половины XIV в. Москва стала общепризнанной столицей формирующегося русского государства. О растущем потенциале Москвы свидетельствовала *Куликовская битва* (1380), после которой можно было говорить о формировании современного русского этноса и начале нового периода в истории нашей страны. Это время становится рубежом и в художественной культуре России, разделяющим периоды национального унижения и нового подъема. Смена настроения и мироощущения заметна во всех видах искусства.

Так, значительно меняется содержание литературных произведений. По-прежнему ведущей остается патриотическая литература. Воинский подвиг во имя отечества, любовь к своей земле, скорбь по погибшим — все это находит непосредственное воплощение в летописях, агиографии, повестях и поучительных словах. Но если литература XIII в., достоверно описывая неудачное сопротивление нашествию, его ужасы, которые воспринимались как наказанье Божье за грехи людей (об этом говорят «*Повесть о битве на Калке*», написанная между 1223 и 1238 гг., «*Слово о погибели Русской Земли*» и др.), была буквально пропитана мистическим страхом перед татарами, отражала духовное оцепенение Руси, то литература конца XIV в. намного оптимистичнее, ее вдохновляет победа на Куликовом поле, надежды и чаяния ощутившего свою силу народа. Также активно развивается идея необходимости культурного и политического объединения русских земель, которая все больше связывается с Москвой. Так появились «*Задонщина*» (написанная, возможно, Софонием Рязанцем), «*Сказание о Мамаевом побоище*». Они интересны сегодня не только как памятники давно ушедшей эпохи, но и как незаурядные художественные произведения. Например, автор «Задонщины» ориентируется на знаменитое произведение «Слово о полку Игореве», неоднократно сопоставляя прошлое (походы Игоря) и настоящее (поход Дмитрия Донского на врага). У автора прослеживается мысль о том, что разрозненность правителей Руси ведет к ее поражению (поэтому начало русских бедствий — в неудаче похода Игоря), слаженность и соединение, продемонстрированное в Мамаевом побоище, — залог победы над врагом.

Новые настроения находят свое выражение и в агиографической литературе, всегда любимой на Руси. О мудром правителе, проводившем политику объединения Руси и укрепления княжеской власти, беспощадном к западным врагам, но поддерживающим мирные отношения с монголо-татарами рассказывает «*Повесть о житии Александра Невского*», много веков служившая образцом житийной литературы. Совсем другой характер у «*Жития Сергия Радонежского*», одного из главных творцов победы на Куликовом поле. Его автором стал *Епифаний Премудрый* (?—между 1418—1422), причем он не просто описал жизнь Сергия, но оценил каждый ее эпизод с точки зрения его духовной значимости. Автор полагал, что обычными литературными приемами невозможно передать все величие подвига святого, поэтому он использовал изощрённую и утонченную словесную орнаментальность, в которой больше всего ценилась ритмика речи, ее красота, звуковые повороты и метафоры. Как на иконах за красочными образами видно глубокое духовное содержание, так и за словесной вязью Епифания Премудрого угадываются контуры того высшего смысла, ради которого жил Сергий Радонежский.

Утверждение Москвы в качестве политического и религиозного центра Руси стимулировало развитие в ней всех видов художественного творчества, среди которых особенно много новых веяний испытала русская живопись, прежде всего иконопись и фреска. Новации появились в пространственном реше-

нии фона и пристальном интересе художника к личности. Так, на иконе начала и середины XIV в. еще ясно ощущается несмелость народа, который боится поверить в себя, не доверяет силе своего творчества. Иконописец как бы еще не смеет быть русским. Лики на иконах продолговатые, греческие, бороды короткие, нерусские. Архитектура церквей, составляющих неразрывное целое с иконой, также — или греческая, или носящая печать переходной ступени между русским и греческим. Церковные главы еще слабо заострились и носят почти круглую форму греческого купола, русская «луковица» еще находится в процессе образования. Внутри храмов — также непривычные глазу греческие верхние галереи. Недаром вершиной искусства этого времени стало творчество Феофана Грека, иностранца, пришедшего в Россию.

В иконах XV и XVI вв. сразу видна противоположность. В них решительно все обрусело — и лики, и архитектура церквей, и даже мелкие чисто бытовые подробности. Русский иконописец пережил глубокий национальный подъем, как и все русское общество. России более были не нужны иноземные учителя, ее путь определился. В иконописи это выразилось в появлении широкого русского лица, нередко с окладистой бородой, которое пришло на смену греческому. Причем так пишутся не только русские святые, но и пророки, апостолы, даже Христос. Такое же превращение видно и в той храмовой архитектуре, которая изображается на иконах. Такое изменение можно назвать явлением образа святой Руси в иконописи. В дни национального унижения все русское обесценивалось, казалось немощным и недостойным. Все святое было чужестранным, греческим. Но подвиг национального возрождения возвеличил и русские храмы, и русский народный тип, и даже русский народный быт. Раньше русский народ знал Россию как место страдания и унижения, теперь же он воспринимал ее в ореоле божественной славы. Так иконы стали выражением души народа, его духовного облика, в них проявились глубочайшие философские идеи, с кристальной ясностью показавшие суть идеи соборности, ключевой для русской культуры.

Идея соборности воплотилась прежде всего в самом русском храме, воспринимающемся как объединяющее начало, которое должно господствовать в мире. Сама вселенная должна стать храмом Божьим. Это стало тем духовным идеалом, к которому стремился русский человек. Из скудости и бедности повседневной жизни, олицетворявшейся образом снежной пустыни — к богатству потусторонней, духовной жизни, образом которой стали горящие на фоне неба золотые главы белокаменных храмов, «луковицы» русских церквей, воплощающие идею молитвенного горения. Так появляется русский храм — гигантская свеча, напоминающий, что высшее еще не достигнуто здесь, на земле. И оно не будет достигнуто до тех пор, пока не утвердится внутреннее соборное объединение людей, которое должно победить хаотическое разделение и вражду мира и человечества. Поэтому основная идея русского религиозного искусства — *соборное единение мира людей и ангелов, а также любого живого создания на земле.*

Идея соборности стала основной и в иконописи XV в. Грядущий мир представлялся иконописцам в виде храма Божьего, в котором объединятся все люди, и Богочеловек окончательно победит зверочеловека. Именно поэтому в иконописных персонажах доминирует утонченная телесность, отрицание плоти, и по этой же причине иконы никогда не пишутся с живых людей.

Выражением этих идей стали произведения гениального русского живописца *Андрея Рублева* (ок. 1360—70 — ок. 1430), на все последующие эпохи определившие стиль иконописи. В основе творчества Андрея Рублева лежит иная, чем у Феофана Грека, религиозная концепция. Она лишена идеи мрачной безысходности и трагизма. Это философия добра и красоты, гармонии духовного и материального начал. В христианском учении Рублев, в отличие от Феофана, видел не идею беспощадного наказания грешного человека, а идею любви, всепрощения, милосердия. И его Спас — не грозный вседержитель и беспощадный судья, а сострадающий, любящий и всепрощающий Бог. Он справедлив и благожелателен, он один может примирить противоположность духа и плоти, небесного и земного. Взгляд его не устрашает, как взгляд феофановского Пантократора, а утешает. Такого Христа византийское искусство не знало. О таком иконопис-



Андрей Рублев. Троица

ном идеале Богочеловека давно мечтал весь православный мир, а воплотить его в искусстве удалось русскому художнику.

Не многое известно о жизни Рублева, а большинство произведений, приписываемых ему, лишь предположительно можно отнести к его кисти. Достоверно ему принадлежит часть иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля, фрески и иконы Успенского собора во Владимире, и, конечно, знаменитая «*Троица*», написанная в память Сергия Радонежского. Троица является одной из самых сложных христианских доктрин непостигаемого умом единства «неслитно и нераздельно» соединенных ипостасей триединого Бога. Обращение к сюжету Ветхого Завета, рассказывающему о трех путниках, явившихся благочестивым Аврааму и Сарре, было не случайным у Рублева. Сам Сергий видел в Троице прежде всего *идею единства*, которая только и может победить рознь мира, это было особенно важно для формирования идеологии объединения русских земель. Рублев в символических образах «Троицы» воплотил идею мира, согласия, единения, суть безграничной христианской любви. Для этого художник серьезно переосмыслил византийскую композицию, освободил икону от жанровых подробностей и сосредоточил все внимание на фигурах ангелов. Чаша с головою тельца на столе — символ искупительной жертвы Христа. Три ангела — это предвечный совет о послании Отцом Сына на страдание во имя спасения человечества. Но хотя ангелы едины, они не одинаковы. Их силуэты образуют круг, что достигается единым ритмом, позами, движениями ангелов, соотносительностью их фигур. Очень гармоничны краски иконы: золотистые крылья, оттененные светло-голубой краской, мягко выделены на золотом фоне. Линейный ритм иконы позволяет говорить о музыкальности автора, его способности чувствовать и умении передать в красках всю гармонию мира.

Главным памятником творчества Андрея Рублева в области монументальной живописи являются *фрески Успенского собора* во Владимире. Он написал их вместе с *Даниилом Черным* (ок. 1360—1430). Внешне изображение ими сцены Страшного суда кажется вполне традиционным, но по тональности оно представляется новым явлением в мировой живописи. Древнерусские художники, как и византийские, и западно-европейские, воплощали в Судном дне идею возмездия за грехи человеческие. Рублевым же он представлен как день духовного согласия людей, объединенных чувством любви. Победа русских дружин на Куликовом поле вселяла надежду на освобождение от монгольской зависимости. Отсюда и светлый колорит рублевской росписи. Важнейшей особенностью фресок Успенского собора являются русские типы лиц в противоположность традиционно удлиненным византийским, а также тяготение художника к массовым сценам.

Но главным открытием Андрея Рублева стал новый идеал искусства, пришедший с ним в русскую художественную культуру. В его творчестве глубокое выражение получила высокая нравственная ценность человека. В его работах видна та внутренняя красота, которая заключена в душе человека и которая проявляется только сквозь призму высокой духовности и ценностей православия, говорящих о пути к истине, добру и красоте. Благодаря творчеству Андрея Рублева, Феофана Грека, Даниила Черного, Дионисия русская иконопись достигла непревзойденных высот. В этом виде изобразительного искусства за Русью признается такое же первенство, как за Древней Грецией — в скульптуре, Византией — в мозаике.

Период монголо-татарского нашествия стал временем возникновения еще одного особого явления художественной культуры — *иконостаса*, что было чисто русским изобретением, так как до сих пор алтарь в русских, как и в византийских храмах, отделяла от прихожан только невысокая преграда. Одним из создателей иконостаса также стал Андрей Рублев.

Непременным условием любого богослужения в христианских храмах является возможность для верующих видеть алтарную роспись, поэтому алтарная преграда в росписных церквах долгое время существовала в виде невысокой стенки с иконами деисиса (моления). В Византии, где церковное зодчество было исключительно каменным, проблема высокого иконостаса никогда не возникала. На Руси, где зодчество было в основном деревянным, а каменные храмы XIV в. подолгу стояли без росписи, ограничений к увеличению иконостасов вширь и в высоту не существовало, поскольку они закрывали собой только голые стены. В русских церквах уже с XII в. начали украшать саму алтарную преграду, превратившуюся в ряд икон различного содержания. Они не представляли собой догматического целого, как деисис. Их можно было заменить, поменять местами.

Интересно, что впоследствии меняется название икон этого ряда: вместо деисиса они стали называться деисусом, тесно связывая боковые фигуры с центральным изображением Иисуса — «Спаса в силах».

Андрей Рублев и Феофан Грек прежде всего увеличили число деисусных икон, занявших весь архитрав алтарной преграды. При росписи Успенского собора во Владимире Рублев поместил над праздничным рядом икон еще один ряд, изображавший ветхозаветных пророков. Эти три иконных ряда, собранных воедино, и составили иконостас. Именно такие ряды стали подниматься на алтарных преградах во всех русских храмах с XV в.

Иконостас, как и храм, представляет собой образ церкви. Но если храм есть пространство, вмещающее в себя верующих и символически все мироздание, то иконостас — это часть внутреннего убранства храма, повествующая о становлении церкви от Адама до Страшного суда. В своем сформировавшемся, классическом виде иконостас состоит из пяти основных рядов (чинов), образующих высокую стенку, отделяющую алтарь от остальной части церкви. В центре иконостаса — царские врата, ведущие в алтарь. Нижний ряд — местный, с иконами, особо почитаемыми в данной местности, в том числе и храмовой иконой, в честь которой возведена церковь (она помещается второй справа от царских врат). Второй ряд — деисусный, в центре которого изображался сидящий на троне Спаситель, по сторонам — стоящие в молитвенной позе Богоматерь и Иоанн Предтеча, за ними — иконы архангелов, апостолов и святых. Выше шел праздничный чин с изображением двунадесятых праздников (важнейших в церковном календаре), начиная с Благовещения и кончая Успением Богородицы. В четвертом ряду находились иконы пророческого чина, в центре которого располагалась Богоматерь с младенцем, а по сторонам от нее — ветхозаветные пророки Илья, Моисей, Исайя и др. Последним шел праотеческий чин, в центре которого располагалась новозаветная Троица, а по сторонам — изображения библейских праотцов. Этот чин появился в иконостасе несколько позже, с XVI в. Венчало иконостас распятие. В шестом, дополнительном ряду могли изображаться Страсти Христовы, Собор всех святых и пр.

Художественная культура XVI в.

На рубеже XV—XVI вв. завершился процесс объединения русских земель, исчезли последние остатки зависимости от монголо-татарских ханов, сложилось русское централизованное государство, которое в отличие от мононациональных государств Западной Европы изначально формировалось как многонациональное. Объединение Руси обусловливалось не столько экономическими и культурными причинами, сколько военной мощью московских князей. Освободившись от монголо-татарской зависимости, Московская Русь не избавилась от влияния их культуры и идеологии, многие идеи и принципы которой были органично усвоены Русью за два с половиной столетия. Это касается, прежде всего, идеи единодержавия, многие черты которого были заимствованы русскими царями. В этом отношении можно говорить, что московский царь стал наследником монгольского хана. По мнению известного философа Н.С. Трубецкого, свержение татарского ига свелось к замене татарского хана православным царем и к перенесению ханской ставки в Москву. И не случайно значительную часть служилых людей московского царя составляли представители татарской знати. С этого момента русская культура становится культурой евразийской, синтезирующей в себе европейские и азиатские элементы. Внешним выражением этой эклектичности становится активная завоевательная политика России, обращенная на Восток, которая уже в XVIII в. привела к образованию Российской империи.

Все это породило не только специфическую форму самодержавия, но и особую социально-психологическую атмосферу, присущую России XVI—XVII вв. Культура страны целиком была подчинена задачам служения русскому государству. Заботой о нем проникнута общественная мысль и литература, его задачам подчинены архитектура и живопись. Особенно заметно это в художественной культуре Москвы, ставшей столицей растущей русской державы, а ее культура и искусство становились общерусской национальной художественной культурой.

О глубоких преобразовательных процессах, охвативших все сферы русского общества, свидетельствует ***литература*** того времени, в которой помимо традиционных летописей и агио-

графий появляется беллетристика и книги с занимательными сюжетами. Среди них следует назвать переводную *«Александрию»* о жизни и приключениях Александра Македонского и *«Повесть о Дракуле»*, написанную дьяком *Федором Курицыным* (?—после 1500). Эти книги рассказывали о самодержавных правителях, о сильной власти, способной удержать в руках государство. Более отчетливо и строго идея самодержавия обосновывалась в философских и социально-политических сочинениях этого времени. Среди них особое место занимает *учение старца Филофея о Москве, как о «третьем Риме»*, изложенное им в письмах к Василию III. Он использовал идею «странствующего царства», возникшую еще в Византии, о том, что центральное место в христианском мире занимает православный Константинополь, заменивший прежний Рим. Поэтому вполне естественно, что в период кризиса Византийской империи и последовавшего затем ее падения, на Руси возникает взгляд на Московское православное царство как наследующее историческую миссию Византии. Согласно Филофею, русское царство есть единственное православное царство в мире, хранитель православных святынь. Только Москва осталась верна Православию и поэтому является мировым центром христианства. Отсюда выводится мысль о мессианской роли России, которая сохраняя и продолжая истинную христианскую веру, сберегая подлинную духовность, тем самым спасает мир от зла и скверны. Быть оплотом подлинно вселенского христианства Москве предназначено до второго пришествия Христа. «Два Рима пали, третий стоит, а четвертому не́ бывать».

Литература тех лет полна назидательности и поучительности. Во времена Ивана Грозного появляются знаменитые *«Четьи-Минеи»*. Двенадцатитомное сочинение на двадцати семи тысячах страниц включало книги Священного Писания с толкованиями, жития святых, различные сочинения отцов церкви, а также фрагменты нерелигиозных сочинений, таких, как «Иудейская война» Иосифа Флавия, путевые очерки, монастырские уставы, акты, грамоты и др. Этот сборник был рассчитан на ежедневные чтения в течение всего года. Тогда же появляется и не менее знаменитый *«Домострой»* протопопа *Сильвестра*, регламентирующий всю семейную, домашнюю жизнь русского человека.

В литературе этого времени начинает развиваться публицистика. Самым образованным и талантливым публицистом был Михаил Триволис, более известный под именем *Максим Грек* (1470—1556). В своих произведениях он описывал реальную русскую действительность, обличая злоупотребления, которые он видел, с позиций нестяжательства (сторонников реформы церкви, ратовавших за отказ церкви от владения имуществом при акценте на нравственном самосовершенствовании).

Возвышение Москвы положило конец феодальной раздробленности и вместе с тем культурному обособлению княжеств. Это обусловило расцвет московской ***архитектуры***, которая заимствовала традиции владимиро-суздальской и псковско-новгородской архитектуры. Новое положение Москвы требовало развития монументального строительства, имевшего государственное значение. Архитектурным символом государственной мощи стал Кремль, стены которого стали возводиться заново в конце XV в. во время царствования Ивана III.



Московский Кремль. Колокольня «Иван Великий»; слева — Архангельский собор; справа на заднем плане — Успенский собор

Для перестройки Кремля были приглашены миланские инженеры Пьетро Антонио Солари, Марко Фрязин (Руффо) и др. Под их руководством были возведены Тайницкая, Водовзводная, Спасская, Боровицкая башни. Приглашая иностранных мастеров, Иван III хотел использовать новейшие достижения европейского инженерного искусства, но не утерять при этом национальных традиций. Поэтому строители почти полностью сохранили старое расположение стен, сделав их еще более величественными и высокими. Замысел удался. Кирпичные стены общим протяжением более двух километров с восемнадцатью башнями оказались не только грозной твердыней, но и замечательным архитектурным произведением. После завершения строительства стен и башен в 1515 году Кремль стал одной из лучших крепостей Европы. Как крепость Кремль почти полностью повторял

план крепости Дмитрия Донского, так и новые храмы стали возводиться в основном на местах старых храмов Ивана Калиты. Москва как бы подчеркивала этим свои древние связи. Старые же храмы были ветхи и тесны, они не отвечали возросшему политическому значению столицы.

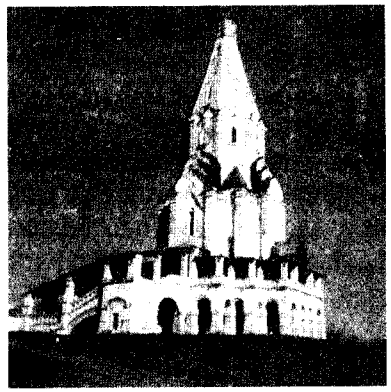
Стремясь к постройке зданий, которые бы соответствовали мощи и великолепию его власти, Иван III приступил к сооружению нового *Успенского собора*, который должен был стать главным храмом Московского государства и затмить своим величием новгородскую Софию. Сооружение собора было поручено приглашенному из Италии архитектору *Фиораванти*, прозванному Аристотелем за «строительную мудрость». Ему было предложено следовать образцу Владимирского Успенского собора, так как московские цари считали себя наследниками владимирских князей. Талантливый мастер за короткое время сумел понять красоту и логику древнерусской архитектуры и, введя в постройку наиболее существенные древнерусские формы, творчески соединил их со своими ренессансными представлениями. Аристотель Фиораванти повторил в московском Успенском соборе основные черты владимирского: пятиглавие, позакомарное покрытие, аркатурный пояс на фасадах, перспективные порталы. Однако московский собор производит впечатление более монолитного, более величественного, что отвечало идее государственности того времени.

Впечатление это достигается компактностью и строгостью силуэта, близко поставленными куполами, суровой гладью стен, украшенных только аркатурным фризом, проходящим ниже середины здания и тем увеличивающего его массивность. Новшеством в постройке стало декоративное крыльцо на западном фасаде. Кроме того, новый собор был сооружен по типу зального храма, что характерно для готической архитектуры. Поэтому храм походил на просторный, обильно освещенный зал светского характера.

За строительством Успенского собора последовало возведение на центральной площади Кремля *Архангельского собора*, предназначенного быть усыпальницей московских царей. Его строительством руководил также итальянский зодчий *Алевиз Фрязин* (*Новый*), который, сохранив традиционные формы и план русского пятиглавого храма с хорами, применил в наружном убранстве пышные архитектурные детали венецианского

чинквиченто. Пояс-карниз на стенах, пилястры коринфского ордера, закомары, украшенные белыми раковинами, так органично соединились с русскими архитектурными традициями, что не породили дисгармонии и не нарушили традиционный внешний облик православного храма.

Из основных храмов Московского Кремля только *Благовещенский собор* был построен русскими мастерами. Он был домовой церковью великих князей и царской семьи, и поэтому непосредственно сообщался с дворцовыми покоями. Здание собора полностью отвечает русским архитектурным традициям, и в его внешнем облике соединились черты различных архитектурных школ. От Пскова в нем декоративные пояски на барабанах и высокий подклет. Владимиро-Суздальская школа проявилась в архитектурно-колончатых поясах на апсидах и барабанах. И чисто московский архитектурный элемент — оформление здания кокошниками с килевидным завершением в центре.



Церковь Вознесения в Коломенском

Достаточно тесно столкнувшись с западно-европейским искусством, русские мастера неожиданно отказались от него в поисках самостоятельного пути. Это произошло вследствие столкновения новых идей со старыми канонами, которыми жила русская художественная культура. И хотя данный период в русской художественной культуре называют Предвозрождением, в XVI в. произошла его модификация, выразившаяся в том числе и в новых типах храмов, которые начинают строиться на Руси. Так появляются шатровые и столпообразные храмы. Модификация выражалась в том, что ренессансным архитектурным языком приходилось излагать довольно отвлеченную символику, идущую от христианской древности. Наиболее знаменитым шатровым храмом (столпообразное сооружение с конструкцией верха в виде шатра) является *церковь Вознесения* в Коломенском. Это поистине русская во всех формах постройка, порвавшая с привычным образом крестово-купольного храма. Композиция

церкви складывается из четырех основных элементов: подклета, мощного четверика с выступами — притворами, образующими крестообразный план, восьмерика и шатра с главкой.

Храм Вознесения, легкий, устремленный ввысь, удивительно гармоничный, является в то же время торжественным монументом. В нем нашел воплощение художественный идеал времени и очевиден разрыв с византийской традицией. Помимо оригинальной архитектурной идеи здание поражало современников архитектурным декором: капителями, карнизами и орнаментальным узором кирпичной кладки самого шатра.

Не менее замечательным памятником архитектуры XVI в. является собор *Покрова Богородицы на рву*, более известный всему миру как храм Василия Блаженного. Он был построен русскими зодчими Бармой и Постником в честь покорения Казанского ханства. Архитектурный ансамбль собора состоит из девяти столпообразных храмов различной высоты: центральная шатровая церковь окружена восемью другими. Храм представляет собой сложную в плане звездчатую форму. Все его части поднимаются из единого мощного каменного помоста и соединяются галереей—гульбищем. Первоначальную цветовую гамму здания образовывало сочетание красного кирпича с белым резным декоративным камнем, в котором гармонировали сверкающие главы, крытые белым железом, и цветные майоликовые украшения центрального шатра. Нарядные луковичные главы собора появились в конце XVI в., а цветистая роспись — в XVII—XVIII вв.



Собор Покрова Богородицы на рву (храм Василия Блаженного)

По-иному развивается московская ***живопись***. После Андрея Рублева крупнейшим художником был *Дионисий* (ок. 1440 — после 1502—03). Он не был иноком, у него было двое сыновей, работавших вместе с ним. Важнейшим среди сохранившихся творений самого мастера является цикл росписей Рождественского собора Ферапонтова монастыря, дошедший до нас почти полностью. Храм посвящен образу Богоматери, и ее

прославление становится лейтмотивом работ иконописца. В храме представлены три крупные торжественные композиции — «*Собор Богородицы*», «*О тебе радуется*» и «*Покрое Богородицы*». Они написаны на темы одноименных песнопений, вместе составляя «Акафист» (цикл песен в честь Богоматери). В центре каждой композиции помещена фигура Богоматери, восседающей с младенцем на коленях, или же стоящей с покровом в руках на фоне высокого пятиглавого собора. Вокруг многолюдными толпами расположились славословящие Богоматерь святые и простые смертные. Яркие красочные сочетания, пестрые узоры одежд и архитектуры, радужный ореол вокруг Богоматери создают впечатление праздничное, торжественное. Во втором ярусе фресок, тянущихся по стенам и столбам центральной части храма, подробно иллюстрирован акафист Богородице — песнопение, которое всегда слушается стоя. Повторяющийся в каждой композиции стройный, темно-вишневый силуэт Марии на фоне бледно-розовых и золотистых горок или зданий придает всему циклу фресок смысловое, композиционное и колористическое единство. Утром и вечером, когда солнце заглядывает в окна храма, роспись производит особенно торжественное и радостное впечатление.

Мир, созданный Дионисием и его сыновьями в этой росписи, духовно-просветленный, гармоничный. Многочисленные персонажи росписи — носители идеальных качеств, которые они обретают все вместе за счет внутреннего совершенства каждого. Сильное художественное и эмоциональное воздействие росписи во многом обусловлено поразительным синтезом архитектуры и декора.

Фресковая живопись Дионисия является глубоко духовной: в спокойном ритме, чистоте и светлых тонах выражена им идея всеобщей гармонии, благоустройства мира. Это подчеркивалось им также особыми живописными приемами. Например, Дионисий выписывал чрезмерно удлиненные фигуры с плавными движениями и жестами, что делало их почти бестелесными, а образы — идеально-возвышенными. У Дионисия преобладает торжественная интонация, некая ритуальность, что приводит к увлечению внешней стороной в ущерб психологической разработке образа человека. Мастера волнует не столько сюжет или событийный аспект, сколько окончательный итог, результат, место в историческом процессе.

В живописи XVI в. отмечаются еще большее усиление символического начала, стремление к отвлеченному мудрствованию, к истолкованию в художественных образах важнейших христианских догматов. Подчас даже трудно определить, с каким жанром мы имеем дело, настолько символизация нивелирует художественные структуры. Новые тенденции в живописи проявлялись сначала изредка, но к 40-м годам XVI в. они оформились в самостоятельное направление. Показательны в этом отношении росписи кремлевских палат, в том числе и Грановитой. Изображенные космические просторы (воздух, солнце, луна, земля, ангелы), а также пути человеческой жизни (Спас, евангелисты, врата рая, земной, огненный, лунный и временной круги) сопровождались различными аллегорическими образами, среди которых иногда встречались довольно фривольные. Такие рассудочные росписи требовали мудрого прочтения, а следовательно, и определенных знаний. Но при этом можно встретить сочетания символико-космологических картин, отвлеченных религиозных идей с конкретными, почерпнутыми из самой жизни образами. Так, сюжет Троицы нередко выливается в бытовую сцену со столом, поставленным по диагонали. Такое снижение, упрощение канонических образов вызвало ответную реакцию со стороны ревнителей старины, что в конечном счете привело к усилению церковной регламентации художественного творчества и запрещению писать по своему замыслу, был еще раз подтвержден строгий иконописный канон, дошедший от греков и Андрея Рублева.

XVI в. в русской иконописи стал временем расцвета *жанра виде́ний и эсхатологических настроений.* Если в символико-аллегорических работах художники еще были связаны необходимостью канонического истолкования образов, в апокалипсических картинах они проявляли невиданную ранее изобретательность. Сцены мучений грешников изображались с предельной экспрессией и отличались натурализмом. Судя по всему, эта тенденция отражала дух эпохи борьбы за сильное централизованное государство, в котором устрашение играло немаловажную роль. Подобно тому, как в символико-аллегорических сюжетах усложнение замысла приводило к перетасовке всех изобразительных приемов, к сочетанию абстракций и реалий, так и здесь стремление к предельной экспрессивности, к повествовательности и назидательности вело к обогащению живописи динамикой, композиционными, колористическими и психологическими контрастами, элементами реализма и даже натурализма. В этих иконах возникало ощущение, что все муки и страдания грешников происходят не в метафизическом пространстве, а на земле или вблизи от земли.

Для иконописи XVI в. было характерно и возвеличивание средствами искусства *официальных политических идей.* Так появилась знаменитая икона «*Церковь воинствующая*», или «*Благословенно воинство небесного царя*». На ней изображено возвращение русского войска после взятия Казани. Ясна и основная идея произведения — апофеоз московского войска под предводительством Ивана Грозного. Но аллегорическая форма выражения идеи Казанской победы и триумфа Москвы не могли заглушить в ней ни чувство живой природы с ее широким пространством, ни жизненного ощущения людской воинской толпы, разделившейся на три горизонтально протяженных потока. Эта икона фактически подводит нас вплотную к светской картине.

Светские жанры в это время активно развиваются. Различные миро-державные теории, вселенские и космологические концепции идеи государственности, а также династические интересы способствовали *развитию чувства историзма*, все больше освобождающегося от аллегорической формы. В росписи Золотой палаты кремлевского дворца было немало композиций чисто исторического характера: крещение Руси, история царских регалий Владимира Мономаха, поход Мономаха на Константинополь и т.д. В росписи Грановитой палаты была развернута генеалогия Рюрика, шла история раздела Киевской земли князем Владимиром и т.д.

В тесной связи с развитием исторического жанра находится и эволюция портрета. Портретные фигуры русских князей заполняли росписи Золотой и Грановитой палат, Благовещенского и, особенно, Архангельского соборов. Конечно, эти портреты еще условны, но они являются первыми попытками внешней индивидуализации конкретных персонажей, что уже никак нельзя назвать иконой.

В XV—XVI вв. была переосмыслена идея ангелогласного пения, с которой связывалось одноголосное унисонное пение. Это произошло вместе с изменением в иконописи, в которой

начиная с XV в. активно развивается иконография Троицы. Как «Троица» Рублева стала наивысшим художественным выражением богословского учения о Троице, так идея триединства выразилась в русской церковной музыке особой формой многоголосия — *троестрочием*. Ангельское пение теперь оказалось связанным с Троицей. На долгое время сохранился на Руси обычай поручать наиболее важные песнопения, особенно многолетствования трем юношам, которых называли исполатчиками (от *греч.* «исполла эти деспота» — многая лета тебе, господин).

Именно «Троица» Рублева стала образцом музыкальности в иконописи. Она ощущается в чередовании красок, совершенном до такой степени, что краски сливаются со звуками, что становится невозможным дифференцировать сочетания цветов и сочетания звуков. Идея вневременности передается на иконе спокойствием ликов, одухотворенностью взглядов, плавностью круговых форм. Этому замыслу подчинено все — и композиция, и линейный ритм, и цвет, благодаря чему создается впечатление бесконечной гармонии. В «Троице» мотив круга ощущается как лейтмотив композиции. При этом он обладает чисто симфоническим богатством ритмов, они становятся отголосками этой основной круговой мелодии.

Прообразом троестрочного пения, видимо, послужила библейская история из книги пророка Даниила о трех отроках, не пожелавших поклониться золотому истукану, за что они были брошены царем Навуходоносором в огненную печь, но воспели там благодарственную песнь Богу и были спасены ангелами, спустившимися с неба.

Создание троестрочного пения принадлежит распевщикам Савве и Василию Роговым, новгородским мастерам, которые считались самыми авторитетными музыкантами Москвы второй половины XVI в. Свое название это пение получило от системы записи: голоса записывались поочередно по строкам красным и черным цветом один над другим и складывались в разноцветную партитуру. Главным из голосов был средний — «путь», так как именно он вел мелодию знаменного распева. Над ним располагался верхний, дублирующий, голос, под ним — нижний.

Изменился и традиционный знаменный распев. Оставаясь в границах одноголосового хорового пения, русские распевщики

сумели создать несколько новых распевов. Так возникло *путевое знамя*, которым исполнялись стихиры, сопровождавшие разного рода церковные шествия. В конце XVI в. родился *большой распев*, характеризующийся неисчерпаемостью мелодического богатства. Новым явлением стал *демественный распев*, название которого связано с должностью регента хора — доместика, хранившего в памяти мелодии, не подчиненные традиционным законам. Они отличались великолепием, пышностью, сложными декоративными украшениями, напоминающими узорчатые шатровые храмы XVI в.

Развитие русской певческой культуры обусловило появление в Москве хора государевых певчих дьяков. Он делился на несколько групп певцов, именуемых станицами. Во главе хора стоял головщик. Также в хоре был уставщик, отличавшийся хорошим голосом (обычно баритоном) и знавший богослужебные правила. Он отвечал за обучение молодых певцов и заботился о порядке. Этот хор под разными названиями просуществовал более трехсот лет. Сегодня это Академическая капелла имени М.И. Глинки.

Художественная культура XVII в.

Последним этапом древнерусской культуры стал XVII в., который одновременно явился началом нового периода в русской художественной культуре. В это столетие завершилась эволюция средневековой культуры и в ней начинают зарождаться элементы культуры Нового времени, для которой характерно усиление светского и рационального начал, секуляризация и «обмирщение». Заметно расширяются и углубляются культурные связи со странами Западной Европы. Все области культуры значительно усложняются и дифференцируются, в них возникают совершенно новые явления.

XVII столетие было сложным и противоречивым в истории России. Целый комплекс факторов определял условия развития русской культуры в это время. Начало века совпало с кризисом государственной власти, к которому привела смерть последнего из Рюриковичей. Быстрая смена царей, усугубившаяся военной польской интервенцией, привела к смуте, надолго сохранившейся в народной памяти. Ситуация изменилась к лучшему по-

сле избрания на престол Михаила Романова, ставшего основателем последней царской династии в России.

Еще одним важным событием в истории страны стало окончательное оформление абсолютизма, принявшего форму не западно-европейских монархий, а ставшего логическим завершением системы восточного деспотизма, укрепившейся за время господства монголо-татар на Руси. Абсолютизм соответствовал новым имперским устремлениям страны, расширению государственных границ (прежде всего на Восток), что требовало концентрации военной и политической власти в одних руках, авторитаризма. В области экономики это привело к окончательному закрепощению крестьян, осуществленного в интересах дворянства — главной опоры абсолютизма.

В середине XVII в. во время правления Алексея Михайловича была проведена *церковная реформа патриарха Никона* (1605—81), которая привела к ***расколу церкви***. Реформа и Раскол стали выражением неоднозначного отношения русского народа к усилившимся светскому и иноземному влияниям. В русском обществе сложились две враждующие партии — грекофильская и западническая, сторонников старины, изоляционизма и реформаторов, стремившихся к европеизации России. Проявлением обновленческих тенденций и стала никоновская реформа, которая должна была исправить мелкие отличия русской православной обрядности (например, креститься не двуперстием, а трехперстно), а также некоторые положения в русских богослужебных книгах, чтобы привести все это в соответствие с практикой греческой, а также украинской и белорусской православных церквей. Это должно было привести к сближению обрядов всех православных народов, после чего Никон рассчитывал встать во главе вселенского Православия.

Как Никон был ярым противником любого изоляционизма, так знаменем противников реформы стал протопоп Аввакум Петров. Он и его сторонники сочли за оскорбление разрыв с вековой национальной традицией, были категорически не согласны с усилением европейского влияния, а также с начавшейся секуляризацией культуры России. Так заявил о себе извечный спор русской культуры о дальнейших путях развития страны. Так сформировались партии почвенников и западников, которые вновь и вновь будут проявлять себя в последующие периоды русской истории.

XVII в. стал также временем начавшейся секуляризации культуры, освобождения ее от власти церкви. Этим переменам способствовало значительное (по сравнению с предшествующим временем) распространение грамотности, появление первых школ и, наконец, первого высшего учебного заведения в России — Славяно-греко-латинской академии под руководством братьев Иоанникия и Софрония Лихудов. Начинается распространение научных и технических знаний, пришедших в Россию из Европы. Постепенно было подорвано господство церковной догмы, что открыло новые возможности для развития художественной культуры в нашей стране.

Эти и другие исторические события нашли свое отражение в художественной культуре России XVII в. Быстро меняется русская ***литература***, в которой по-прежнему много публицистических сочинений, посвященных острополитическим проблемам. Смутное время вновь обострило интерес к вопросу о характере власти в политической системе. Среди известнейших авторов XVII в. — хорват *Юрий Крижанич* (1618—83), европейски образованный мыслитель, сторонник неограниченной монархии, а также один из первых теоретиков идеи славянского единства (его можно назвать предшественником и теоретиком панславизма). Так, он считал, что роль славянства в мировом историческом процессе постоянно растет, хотя оно подвергается угнетению и оскорблению со стороны чужеземцев, особенно турок и немцев. Особую роль в будущем подъеме славянства он отводил России, которая, превратившись благодаря передовым реформам в ведущую мировую державу, освободит порабощенные славянские и другие народы и поведет их вперед.

Смутное время также вызвало многочисленную литературу, посвященную этому периоду в русской истории. Одно из самых популярных сочинений о Смуте принадлежит *Авраамию Палицыну* (?—1627). В его «*Сказании*» нарисована тяжелая картина народных бедствий, потрясающая своей жестокой правдой.

Неоднозначность событий этого времени привели к тому, что литература впервые начинает задумываться о противоречивости человеческого характера. Если раньше герои книг были либо абсолютно добрыми, либо абсолютно злыми, теперь писатели открывают в человеке свободную волю, показывают его возможность менять самого себя в зависимости от обстоятельств. Именно такими предстают перед нами герои Хроно-

графа[1] 1617 г. — Иван Грозный, Борис Годунов, Василий Шуйский, Кузьма Минин. Как отмечал Д.С. Лихачев, в этом проявлялась тенденция открытия характера человека: героями литературы становятся не только святые подвижники и князья, как раньше, но и простые люди — купцы, крестьяне, небогатые дворяне, которые описывались в легко узнаваемых ситуациях.

Новые веяния коснулись и такого консервативного жанра литературы, как жития, который стал использоваться для бытового повествования. Примером может служить «*Повесть об Ульянии Осоргиной*», где присутствуют типичные для жития черты (святость помыслов и поступков героини), но большое внимание уделяется и описанию повседневных занятий Ульянии и ее близких. Из-за обилия домашних дел и нездоровья она редко посещает церковь, однако это не умаляет ее благочестия. Автор внушает читателю мысль, что человек может обрести святость, оставаясь в миру, в семье.

Распространение грамотности в XVII в. вовлекло в круг читателей новые слои населения: провинциальных дворян, служилых и посадских людей. С изменением социального состава читающей публики появились новые требования к литературе. Особый интерес в ней вызывает занимательное чтение, потребность в котором удовлетворяли переводные рыцарские романы и оригинальные авантюрные повести. К концу XVII в. русская читающая публика знала до десятка произведений, пришедших в Россию разными путями из-за границы. Среди них наиболее популярными были «*Повесть о Бове Королевиче*» и «*Повесть о Петре Златых Ключей*». Сохраняя некоторые черты рыцарского романа, на русской почве эти произведения настолько сблизились со сказкой, что позднее перешли в фольклор.

Новые черты литературной и реальной жизни отчетливее проявились в бытовых повестях, герои которых, отвергая заветы старины, покидая родительский кров, стремились жить по своей воле. Таков герой «*Повести о Горе-Злочастии*» и, особенно, «*Повести о Фроле Скобееве*» — типичной плутовской новеллы, описывающей жизненные перипетии обедневшего дворянина, всеми правдами и неправдами стремящегося проникнуть в верхи общества.

[1] В Византии, Болгарии, Сербии сочинения по всемирной истории. В России дополнялись русскими известиями.

Полный социальных конфликтов XVII в. породил новый литературный жанр — *демократическую сатиру*, тесно связанную с народным творчеством и народной смеховой культурой. Она создавалась в среде посадского населения, подьячих, низшего духовенства, недовольных притеснениями феодалов, государства и церкви. Так появляются многочисленные пародии: на судопроизводство («*Повесть о Шемякином суде*», «*Повесть о Ерше Ершовиче*»), на житийные произведения («*Слово о бражнике*»). Осуждению подвергались падение нравов в городской среде, среди духовенства, государственная монополия на виноторговлю. Правда, религиозное учение никакой критике не подвергалось.

Яркой чертой литературной жизни стало рождение *стихосложения*. До этого Россия знала поэзию лишь в народном творчестве, в былинах, но это не было рифмованным стихом. Рифмованная поэзия возникла под влиянием польского *силлабического стихосложения* (для него характерно равное количество слогов в строке, пауза в середине строки, а также концевая рифма, стоящая под единственным строго обязательным ударением). Ее основоположником стал *Симеон Полоцкий* (1629—80), белорус, получивший прекрасное образование в Киево-Могилянской академии. Он был придворным поэтом царя Алексея Михайловича и сочинял многочисленные декламации и монологи, ставшие образцами новой панегирической поэзии. Они вошли в сборник «Рифмологион». Свою задачу он видел в том, чтобы создать новороссийскую словесность, и во многом он эту миссию выполнил. Его произведения отличаются орнаментальностью, пышностью, отражают идею пестроты мира, переменчивости бытия. У Симеона ощущается тяга к сенсационности, стремление удивить, поразить читателя как формой изложения, так и необычностью, экзотичностью сообщаемых сведений. Таков «Вертоград многоцветный» — своеобразная энциклопедия, в которой собрано несколько тысяч рифмованных текстов, содержащих данные, почерпнутые из различных областей знаний: истории, зоологии, ботаники, географии и т.д. При этом достоверные сведения перемежаются мифологизированными представлениями автора.

Как считают историки литературы, произведения С. Полоцкого и его учеников положили начало стилю барокко в русской литературе. В Европе XVII в. этот стиль пришел на смену Воз-

рождению. С барокко европейское искусство как бы вернулось к средневековой духовности, но на основе гуманистического опыта Ренессанса. Формальными признаками барокко являются особая живописность, обилие деталей, затрудняющих восприятие целого, декоративность, причудливость. На Руси же барокко стало удивительно органичным стилем. С одной стороны, мистика, темы Страшного суда, мученичества, возрожденные в европейском барокко, были близки русскому искусству. С другой стороны, возрожденческие элементы барокко влились в ту гуманистическую струю русской культуры, которая фиксируется как Предвозрождение.

В XVII в. впервые появляется и яркая авторская проза, примером которой являются сочинения протопопа *Аввакума Петрова* (1620 или 1621—82). Он оставил около 90 текстов, написанных на закате его жизни в ссылке. Среди них — знаменитое «*Житие*», эмоциональная и красноречивая исповедь, поражающая своей искренностью и смелостью. В его книге впервые объединены автор и герой произведения, что раньше посчиталось бы проявлением гордыни.

Количественное накопление светских элементов в духовной жизни общества привело к появлению в России ***театра***. Мысль о создании театра возникла в придворных кругах среди сторонников европеизации страны. Решающую роль в этом сыграл боярин *Артамон Матвеев* (1625—82), начальник Посольского приказа, знакомый с постановкой театрального дела в Европе. В России не было актеров (опыт скоморохов, которые подверглись гонениям в это время, не годился), отсутствовали и пьесы. Поэтому нужные люди были найдены в Немецкой слободе — актеры и режиссер Иоганн Грегори. Первый спектакль, имевший большой успех, назывался «*Артаксерово действо*». Царь был очарован происходящим настолько, что смотрел действо в течение десяти часов, не вставая с места. Репертуар театра за время его существования (1672—1676) составляли девять пьес, написанных на библейские сюжеты, и один балет. Деяниям ветхозаветных персонажей придавались черты политической злободневности и ассоциации с современностью, что еще больше усиливало интерес к зрелищу.

Поскольку русский человек не был подготовлен к театральному представлению, нужно было сделать так, чтобы театральная условность не стала барьером между зрителями и сценой.

Для этого был использован ряд приемов. Так, специально писалось предисловие к пьесе, которое произносилось перед представлением специальным действующим лицом. В нем разъяснялась художественная сущность нового развлечения, зрители знакомились с действующими лицами, причем не только публика видела воскресших героев пьесы, но и герои могли увидеть зрителей и пообщаться с ними. Этот прием знакомства героев со зрителями до сих пор употребляется в детских спектаклях, чтобы зрители поверили в действие, происходящее на сцене.

К сожалению, этот театр просуществовал короткое время и не стал крупным явлением русской художественной культуры. Он делал лишь первые шаги в освоении опыта мировой театральной культуры. Пока он был только фактом активного обмирщения придворной жизни.

Общий отход от церковно-схоластического мировоззрения коснулся и зодчества. Усиление светских мотивов в значительной мере было связано с расширением среды, в которой формировались эстетические представления. Вкусы посадских людей и крестьянства, их видение мира и понимание красоты наиболее полно проявлялись в архитектурном творчестве, далеко уводя от освященных церковной традицией образцов.

Так, активно развивается ***гражданское, светское строительство***, которое в начале века было в основном деревянным, а к концу столетия все чаще использовался камень. Замечательным образцом деревянного зодчества был несохранившийся дворец царя Алексея Михайловича в Коломенском, который представлял собой живописную композицию прихотливо сгруппированных больших и малых срубов-клетей, связанных переходами, высокими кровлями и шатрами. Сказочное великолепие дворца усиливалось золоченой резьбой и яркой раскраской. В каменном строительстве нужно отметить реставрацию стен и башен Московского Кремля, шатер, возведенный над Спасской башней, Теремный дворец Московского Кремля, Сухареву башню.

Количество каменных гражданских построек возрастает во второй половине XVII в. Бояре, богатые купцы и дворяне все чаще строили в городах и в своих усадьбах каменные жилые палаты. Наиболее характерен тип, повторяющий планировку деревянных хором, состоящий из двух квадратных в плане помещений с продолговатыми сенями между ними. Нижний этаж

занимали хозяйственные и складские помещения. Фасады украшались плоскими лопатками или колонками, окна обрамляли богатые наличники. Большое внимание уделялось убранству крыльца. Таковы, например, палаты Коробовых в Калуге.

В храмовом строительстве тоже постепенно намечаются новые черты, связанные с обмирщением русской культуры. Они заметны в деревянном зодчестве, в котором наряду с клетскими храмами (прямоугольный сруб — клеть, покрытый двускатной кровлей, на которой возвышается маковка с крестом), распространенными по всей России, используются и запрещенные шатровые храмы, ярусные церкви. В поисках сложного и богатого силуэта зодчие со второй половины XVII в. используют принцип многоглавия, великолепным воплощением которого является *церковь Преображения в Кижах*, представляющая собой поразительный по красоте двадцатидвухглавый храм.

Те же тенденции проявляются и в каменном храмовом зодчестве. Новый стиль, типичный для XVII в., складывается к середине столетия и представляет собой полную противоположность архитектуре предыдущего столетия. Новому стилю присуща *затейливость и асимметричность конструкции*. Обычно это — пятиглавый бесстолпный храм, основной куб которого окружен приделами, папертями, лестницами и крыльцами с обязательными деталями отделки: бочонкообразными колонками, арками с висячей гирькой, наборными кирпичными наличниками окон. Фасады церквей становятся полихромными, яркая раскраска деталей, цветные изразцы придают постройкам праздничную нарядность. В этих храмах очень ярко выразилось то светское начало, которое современники назвали «узорочьем» (*церкви Рождества Богородицы в Путинках, Троицы в Никитниках*).

Хотя шатровое строительство было запрещено (судя по всему, оно казалось недостаточно каноничным, а при той борьбе, которую вела церковь против светских элементов, этого было достаточно, чтобы запретить), шатры оставались одной из наиболее излюбленных архитектурных форм, поэтому их продолжали широко применять, но не в качестве завершения церкви, а для венчания колоколен и крылец. Высокая, стройная, столпообразная колокольня, завершенная шатром, — одна из самых распространенных тем архитектуры второй половины XVII в.

В конце XVII в. в архитектуре появляется новый стиль, получивший название *московского* или *нарышкинского барокко*. Это название не объясняет сущности явления. Связь ряда построек с заказами семьи Нарышкиных является случайной. Также неправомерно называть это архитектурное направление барокко, поскольку сходство московской архитектуры конца XVII в. с западно-европейским стилем барокко является чисто внешним. Цикличность и ярусность, симметрия и равновесие масс, известные по отдельности и ранее, сложились в этом стиле в определенную систему — вполне самобытную, но, учитывая примененные ордерные детали, наиболее близкую во внешнем оформлении стилю европейского барокко.

Наиболее полно и ярко новое направление проявилось в строительстве небольших церквей в подмосковных усадьбах знати. Это ярусные постройки. Нижний ярус обычно квадратный, реже прямоугольный в плане, на нем стоит восьмерик, а выше — второй, более узкий восьмерик. Завершается вся композиция барабаном с главой. Очень часто все это расположено на подклете и имеет вокруг открытые галереи. В верхнем маленьком восьмерике располагается колокольня, так что получалась церковь под колокол. Очень своеобразно декоративное убранство этих храмов. По сравнению с памятниками предшествующей поры, перегруженными тяжеловесной и пестрой декорацией, они легки и изящны; на гладком фоне красных кирпичных стен четко прорисованы белые колонки, оформляющие грани объемов. Весь декор сосредоточен на обрамлении окон и дверей: они, как правило, имеют по сторонам небольшие колонки, стоящие на кронштейнах и поддерживающие вычурный разорванный фронтончик. Вместо тяжелых кокошников над карнизами проходят полосы резных декоративных элементов, которые часто называются «петушиными гребешками».

Наиболее ярким памятником данного течения является *церковь Покрова в Филях*, изумительно тонко прорисованные детали которой в сочетании с безукоризненными пропорциями придают ей легкий, ажурный характер, а ярусная композиция создает эффект вертикального движения, который раньше был выражен в шатровых и столпообразных храмах.

Переоценка ценностей, происходившая во всех сферах культуры, нашла свое выражение и в ***живописи***. Она не поддавалась так легко, как архитектура, светским воздействиям, но

стремление к декоративности наблюдается и здесь. В ней, с одной стороны, заметно стремление вырваться из-под власти устаревших традиций, канона, жажда знаний, поиски новых нравственных норм, сюжетов и образов, с другой — упорные попытки превратить традиционное в догму, любой ценой сохранить старое во всей его неприкосновенности. Поэтому иконопись в XVII в. представлена несколькими основными направлениями и школами.

В первой половине столетия основной спор шел между двумя школами: годуновской и строгановской. *Годуновская школа* тяготела к традициям прошлого. Но их попытки следовать древнему канону, ориентация на Андрея Рублева и Дионисия приводили лишь к повествовательности, некоторой перегруженности композиции. Другим художественным направлением стала *строгановская школа*, названная так потому, что множество произведений этого стиля выполнено по заказу Строгановых в мастерских Сольвычегодска. Но сам стиль возник в Москве, в среде государственных и патриарших мастеров. Это было искусство миниатюры с характерным виртуозным рисунком, тонкой проработкой деталей, многофигурными композициями, богатой орнаментацией, полихромным колоритом. Выдающимся мастером этого направления был *Прокопий Чирин*, иконам которого свойственны особая мягкость колорита, пластичность вытянутых фигур и изящество поз («Никита воин», «Избранные святые»). Так, в образе Никиты-воина мы не найдем ни значительности, ни воинственности, скорее, его можно сравнить со светским щеголем.

Характерной особенностью икон строгановской школы являются, прежде всего, их небольшие размеры и детальное, точное письмо, которое современники называли «мелочным письмом». Основные стилевые черты строгановской художественной манеры — это изысканный рисунок, богатство красок, сложная многофигурная и многоплановая композиция. Одна из особенностей строгановской школы — правдивое изображение природы. Причем композиции всегда включают пейзаж с низким горизонтом, а фон заполнен причудливыми облаками и «явлениями». Фигуры святых обычно тонкие, изящные и очень вытянутые вверх.

Второй этап развития живописи XVII в. характеризовался медленным отходом от догм и поиском новых сюжетов и форм,

что в немалой степени объясняется западно-европейским влиянием. Теоретиком и главой самой крупной школы этого времени был *Симон Ушаков* (1626—86). Он стал автором программного труда «Слово к люботщателям иконного писания», в котором он изложил новую теорию, порывающую со старым каноном. Он говорил о необходимости соединения иконописного канона с правдой жизни, поэтому в его иконах появляются элементы реализма, реальные человеческие лица. Это позволяет считать его одним из основоположников портретного жанра в русском искусстве. Среди работ Симона Ушакова — *Спас Нерукотворный*, излюбленный образ мастера, в котором он пытается добиться телесного цвета лица и сдержанной, но отчетливо выраженной объемности. Но в этой и других работах мастера все же чувствуется отсутствие той одухотворенности, горения, которое было характерно для икон XIV—XV вв. Поэтому иконопись XVII в., безусловно, является временем упадка. Слишком сильны стали в художественной культуре тенденции ее обмирщения, а русское общество больше не могло похвастаться той высокой духовностью и стремлением к самосовершенству, характерному для предшествующих веков расцвета иконописи. И простое следование иконописным канонам, которого требовали старообрядцы во главе с протопопом Аввакумом, не могло исправить ситуацию.

Значительные изменения происходят также в искусстве фрески. Если раньше она всегда размещалась так, чтобы подчеркнуть архитектурные формы, то сейчас сравнительно небольшие живописные сцены располагают одну за другой горизонтальными рядами. Такая последовательность дает возможность как бы читать содержание библейских или евангельских сюжетов, которые они иллюстрируют. Росписи приобретают ковровый характер, сплошь и равномерно покрывая стены. Но ей присущ бытовизм, повышенное внимание к деталям повседневной жизни человека, его быту и труду, к красоте природы.

Совершенно новым явлением в живописи второй половины XVII столетия стал первый светский портретный жанр — *парсуна* (от слова «персона», то есть портрет реального лица). Всего за несколько лет новый жанр прошел огромный путь — от полуиконных изображений до портретов реальных лиц и завоевал прочное место в русском искусстве. В парсунах художники стремились передать портретное сходство и отчасти ха-

рактер персонажа. Все именитые люди старались запечатлеть свой образ. В парсунах XVII в. уже присутствуют черты знаменитого русского портрета будущего столетия — внимание к внутреннему миру человека, поэтизация образа, тонкий колорит.

XVII в. был временем решительных перемен и в русской ***музыке***. Ситуация в культуре этого времени была близка к тому, что было в XI в. в Киевской Руси, когда столкнулись языческая и византийская культуры, давшие в синтезе древнерусскую культуру. Сейчас старая русская культура столкнулась с западно-европейской, что особенно ярко отразилось в русской музыке. Со старым в музыке была связана древняя традиция канонического мелодического знаменного распева, с новым — партесное многоголосие западного типа, усиливавшее светское начало.

Партесное многоголосие (пение по партиям) было завезено в Россию из Украины и Белоруссии. Оно прижилось не сразу, до конца XVII в. в храмах продолжал звучать знаменный распев, перемежавшийся с троестрочным и демественным пением, а также с новыми партесными сочинениями. Одним из самых быстрых путей распространения новой музыки были псалмы и канты — духовные песни, текстами для которых служили поэтические переложения псалмов Давида. Со временем они вытеснили более древние духовные стихи. Этому способствовало то, что они были проще древних духовных стихов, их ясный, закругленный напев был близок к народным украинским песням. Канты, начавшись как род духовной лирики, очень скоро вышли за рамки домашнего духовного музицирования и приобрели новые черты. Появились канты светские с самым разным содержанием — философским, любовным, морализующим.

Другим видом гармонического пения, с которого также началось освоение партесного пения, были партесные гармонизации знаменного и других распевов, которые прежде исполнялись одноголосно мужским хором, а с XVII в. зазвучали стройным четырехголосным хором мужчин и мальчиков.

Сторонники старины осудили эти новые веяния. Протопоп Аввакум сетовал на то, что в церквях поют новые песни, а не божественное пение. Но несмотря на то, что старое пение было любимо на Руси, объективные причины подталкивали к появлению многоголосия. Из-за большого количества песнопений

в них могли разбираться только самые опытные певчие, которых было не так уж много. Это приводило к фальшивому звучанию хоров. Проблемой стало и то, кто русский язык претерпел существенные изменения по сравнению с древним периодом, из него постепенно исчезали древние полугласные звуки. Поэтому образовалось несложение между текстами и напевами. Все попытки реанимировать и реформировать знаменное пение, предпринятые теоретиками музыки Иваном Шайдуром и Александром Мезенцем, были недостаточными. Поэтому постепенно знаменный распев сдавал свои позиции, оставаясь в неприкосновенности лишь у старообрядцев, которые и сегодня хранят его.

В новом партесном пении проявляются в музыке XVII в. тенденции барокко. Если старое знаменное пение было во всем подобно иконе — плоскостным, одномерным, то в партесном пении возникает чувство пространства, а пышная многослойная фактура передает ощущение движения и света, типичные для всего искусства барокко.

XVII в. стал последним веком существования древнерусского искусства, когда особенно заметно стало западное влияние, начавшее укореняться на русской почве. Меняется мировоззрение, начинается смена художественных принципов, рождаются новые идеи свободного человека и свободного творчества. Начинается резкий перелом, качественный скачок в русской культуре, который будет завершен уже в XVIII в. после петровских реформ.

План семинарского занятия

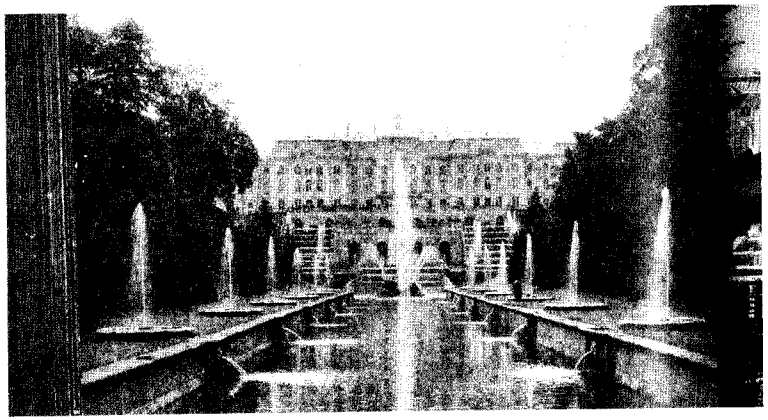
1. Художественная культура Руси в период нашествия монголо-татар.
2. Возвышение Москвы и дальнейшее развитие художественной культуры.
3. Художественная культура XVII в..

Темы докладов и рефератов

1. Развитие русской иконописи с XI по XVII вв.
2. Сюжеты и образы русских икон.

Литература

1. *Балакина Т.И.* История отечественной культуры. Ч.1. — М., 1994.
2. *Барская Н.А.* Сюжеты и образы древнерусской живописи. — М., 1993.
3. *Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф.* Искусство древней Руси. — М., 1993.
4. *Ильина Т.В.* История искусств. Отечественное искусство. — М., 1994.
5. *История* русского искусства. Т.1. — М., 1991.
6. *История* русской литературы XI—XX вв. — М., 1983.
7. *Карпов Г.М.* Русская культура на пороге новой эпохи. XVII в. — М., 1994.
8. *Кондаков И.В.* Введение в историю русской культуры. — М., 1997.
9. *Лихачев Д.С.* Русское искусство от древности до авангарда. — М., 1992.
10. *Любимов Л.Д.* Искусство Древней Руси. — М., 1981.
11. *Рапацкая Л.А.* Русская художественная культура. — М., 1998.
12. *Шульгин В.С., Кошман Л.В., Зезина М.Р.* Культура России IX—XX вв. — М., 1996.



Петергоф. Большой дворец

16 Русская художественная культура XVIII в.

... Россия молодая мужала гением Петра.
А.С. Пушкин

В истории русской культуры XVIII столетие представляет собой исторически переломный период, время глубоких перемен во всех сферах общественной жизни. Россия начинает столетие средневековой, экономически и социально отсталой страной, а к его концу приходит сильной, развитой державой, активно влияющей на судьбы многих народов и стран. Практически за пять десятилетий, ценой огромного напряжения Россия в своем развитии прошла путь, который другие страны проделывали за два — три столетия. Для этого пришлось отказаться от многих ценностей культуры предшествующего этапа, так как изменения предполагали европеизацию всех сторон русской жизни. Не миновали эти изменения и художественную культуру, которая хотя и сохраняла преемственность и глубокие внутренние связи с культурой Московский Руси, принимает новый облик, все больше ориентируясь на европейские стандарты.

«Прорубив» окно в Европу, Россия встала лицом к лицу с эпохой Просвещения, идеи и идеалы которой оказали поэтому определяющее влияние на формирование русской культуры Нового времени.

Во Франции, родине Просвещения, новые идеи возникли на базе критики старых феодальных порядков и стали знаменем зарождающейся буржуазии, которой требовалось доказать ценность человеческой личности, равенство всех людей перед законом, право каждого человека распоряжаться собой, установить новые, более справедливые порядки в государстве, учитывающие интересы всех сословий и классов. Путь к новому, справедливому обществу просветители видели в просвещении народа, воспитании у людей независимости суждений, внутренней свободы, чувства самоуважения, так как образованный человек стремится к государственному устройству, основанному на разуме и справедливости. Поэтому сущностью просветительских идей стало отрицание ценностей старого феодального общества и призыв к переустройству и даже разрушению старого мира во имя созидания нового.

В России глубинная революционная сущность просветительских идей оказалась не понятой. Эти идеи нашли блестящее воплощение в философии, литературе, науке и, конечно, в искусстве. В вихре преобразований, охвативших русское общество, само слово «просвещение» стало пониматься как синоним перемен к лучшему, как деятельность для общественной пользы, как противопоставление новой эпохи разума предшествующей эпохе мрачного Средневековья.

Но если для европейской культуры подобные идеи были достаточно органичными, то Россия была к ним совершенно не подготовлена. Их сущность была осознана лишь после французской революции, но к этому времени новые идеи уже глубоко укоренились в культуре нашей страны, породив многие трагические противоречия русской культуры.

Начало этому конфликту в культуре было положено с момента проникновения просветительских идей в страну, так как вопреки природе этих идей к ним прибегали для обоснования абсолютизма, русской государственности и имперской идеи.

Важнейшим результатом распространения идей Просвещения стало *разделение единой до этого русской культуры на две культуры: светскую и религиозную (духовную).* В этом разделении

драматические процессы русского религиозного раскола XVII в. получили свое логическое завершение. Религиозная часть русской культуры уходила на ее периферию, а светская укоренялась в центре культурной и общественной жизни, приобретая самодовлеющий характер. Интересно отметить, что процессы шли параллельно с сакрализацией важнейших светских институтов, порождая эффект «светской святости» — придание религиозного оттенка тем сторонам культуры, которые никогда не являлись собственно религиозными — социальным, политическим, научным, художественным идеям. Свойственная русскому национальному характеру черта — фанатичная вера — получила свое воплощение не только в религии, ее место смогли занять политика, наука. Наиболее яркое воплощение эта черта культуры получила в деятельности русской разночинной интеллигенции, сыгравшей весьма неоднозначную роль в истории нашей страны. Да и официальная государственная политика, проводимая в отношении веры и приведшая к превращению церкви в часть государственной машины, поставившая интересы государства выше интересов религии, способствовала укоренению этих идей, постепенному подчинению духовно-религиозной культуры светской.

Так, бинарность русской культуры, в предшествующий период представленная в основном феноменом двоеверия, развивалась в противопоставлении религиозного и светского, либерализма и консерватизма, западничества и славянофильства, народного и дворянского.

Парадоксы русской культуры XVIII в. нашли свое воплощение в феномене демократии несвободы, весьма противоречивой связи верхов и низов русского общества, основанной на том, что дворянство было угнетено почти так же, как и русское крестьянство, в силу чего их интересы на некоторое время совпали. Именно поэтому русское освободительное движение началось с дворянского этапа, так как именно дворяне в силу большей образованности раньше осознали сложившуюся ситуацию и начали борьбу за свои права. Лишь позднее, уже в XIX в. эти идеи проникают в разночинскую среду, а затем и в народную.

Эта характерная связь дворянства и народа нашла свое выражение в русском народном дворянском искусстве, соединившем черты демократизма и сословной психологии, тягу к

фольклору, народному быту и изысканный аристократизм вкуса. Именно таково творчество *И.А. Крылова* (1769—1844), *Ф.С. Рокотова* (1735—1808), *Д.Г. Левицкого* (ок. 1735—1822), *Д.С. Бортнянского* (1751—1825) и других деятелей русской культуры XVIII в. Да и повседневная жизнь русского дворянства представляла собой сочетание самых разных элементов: привычный народный быт перемежался с европейскими чертами, часто заимствованными из произведений литературы, живописи и театра. В силу этого жизнь дворян приобретала в значительной мере игровой, нарочито искусственный и художественный характер, что подготовило культ театра и театральности в русской культуре XIX в.

Все эти противоречия привели к тому, что в России было накоплено больше, чем в Европе «взрывчатого материала»; компромисс, который имел место в западно-европейских странах, рано вступивших на путь буржуазного развития, был невозможен. Русская культура рано начала отдавать предпочтение крайним средствам решения всех своих проблем, что и привело к развитию русского радикализма.

Просветительские идеи вступили в России в *неразрешимое противоречие с крепостнической системой, деспотическим государством, сословной и бюрократической иерархией как незыблемой основой стабильности российской цивилизации, пренебрежением к личности, консерватизмом огосударствленного православия.* Новые идеи воплощались в творчестве крепостных художников, музыкантов, актрис и архитекторов, учившихся за границей, ставших образованными, просвещенными людьми, но при этом остававшихся собственностью своих хозяев. Так идеалы гуманизма, справедливости, свободы и равенства, провозглашенные Просвещением, столкнулись с российской действительностью. Реальностью было и то, что без дворянского меценатства, вне крепостничества было бы невозможно становление и развитие русского театра, балетного искусства, роговой музыки[1], домашних портретных галерей и, конечно, русской дворянской усадьбы — сочетания архитектурного ансамбля и садово-паркового искусства.

Эта нестабильность, противоречивость, бинарность всей русской культуры нашли свое выражение и в ее составной части — художественной культуре XVIII в. Поэтому можно говорить об эстетической, стилевой противоречивости этой культуры. Ведь на основе диалога с иными школами и традициями ей предстояло пройти путь ускоренного развития, усвоив чужеземные влияния и создав особый сплав из привнесенных извне элементов художественного мышления и прежнего отечественного опыта.

[1] Роговая музыка (роговой оркестр) — оркестр, созданный в России в середине XVIII в. и состоявший из усовершенствованных охотничьих рогов.

При всей стремительности развития русской художественной культуры XVIII в. в ее движении можно выделить несколько этапов. *Первый период* охватывает конец XVII — первые два десятилетия XVIII в. и связан с реформами Петра I. Это время крутой ломки русской культуры, активного внедрения в нее европейских просветительских идей, становления светской художественной культуры. *Второй этап* приходится на 30—50-е гг. XVIII в. и связан с правлением Анны Иоанновны и дочери Петра — Елизаветы. В художественной культуре это время нашло свое выражение в стиле барокко. *Третий этап* связан с правлением Екатерины II. Он стал кульминацией русского Просвещения. В художественной культуре — это период расцвета русского классицизма.

Художественная культура эпохи Петровских реформ

Начало XVIII в. было ознаменовано реформами Петра I, призванными ликвидировать разрыв в уровне развития России и Европы, вывести Россию в число передовых европейских государств. Всего за несколько десятилетий весь облик страны кардинально изменился, реформы затронули практически все сферы жизни общества. Создавался новый аппарат государственного управления, церковная реформа сделала церковь частью государственной бюрократической системы, появление армии и флота нового типа заставили считаться с Россией как Западную Европу, так и Турцию. Бурный рост промышленности потребовал большого количества грамотных специалистов, что послужило толчком к развитию системы светского образования и науки в России. Ну и, конечно, активно вводились все атрибуты европейского образа жизни, начиная от бритья бород, питья кофе и ношения европейского платья до изменения положения

женщины, утверждения нового взгляда на человеческую личность и внедрения представлений о гражданской чести и достоинстве.

В результате этих реформ сложилось абсолютистское государство со светской культурой, открытое, активно контактирующее с другими странами, отказавшееся от политики изоляционизма и национальной замкнутости. В художественной культуре новые веяния привели к *формированию новых видов и жанров искусства, освобождению его от религиозного гнета.* Также нужно отметить демократизацию художественной культуры и появление в ней авторского начала, так несвойственного древнерусской культуре.

Основой русской культуры Нового времени стала глобальная идея российской государственности, имперская идея. Обоснование ее стало важнейшей задачей деятелей культуры, прежде всего идеологов петровских реформ, объединенных в так называемой «Ученой дружине Петра I». Это — Феофан Прокопович, Василий Татищев, Антиох Кантемир. В их творчестве (как и в трудах выходца из купечества И.Т. Посошкова) весьма своеобразно преломились просветительские идеи, в том числе и о значимости человеческой личности, ценимой отныне за ту пользу, которую она приносила государству.

В первую очередь новые просветительские идеи нашли свое выражение в ***русской литературе***, крупнейшими представителями которой были деятели «Ученой дружины Петра I». Начало XVIII в. стало временем становления, подготовительным этапом в литературе. Появляется множество переводных книг, способствующих расширению научных знаний и кругозора, вводится новый гражданский шрифт и начинает издаваться первая газета. Большое внимание книге уделяет *Феофан Прокопович* (1681—1736), автор церковной реформы и многих других нововведений. Свои идеи он излагает не только в научных и социально-политических трудах, но и в пьесах, стихотворениях. Даже историческая трагикомедия «*Владимир*», посвященная Владимиру Святому, трактует историю принятия христианства Русью как борьбу с невежеством, столь актуальную для петровской эпохи.

Быстро развивалась в это время поэзия, которая стала пользоваться большой популярностью. Хотя стихотворения еще создаются в традициях С. Полоцкого и его силлабической поэзии, уже можно наблюдать большое разнообразие тем и жанров — канты-виваты, застольные песни, любовная лирика, а также сочетание старой, церковно-славянской лексики с новыми заимствованными иностранными словами.

Появляются и *прозаические художественные произведения* — «гистории», повести, которые в традициях древнерусской литературы в основном анонимны, но в них уже декларируются новые идеи, внушающие читателям, что только личные достоинства, ум и образованность являются залогом успеха и карьеры в новой России. Как правило, герои этих «гисторий» — молодые энергичные дворяне, осознающие себя не только гражданами России, но и европейцами.

Свое наглядное, видимое воплощение государственная идея нашла в ***архитектуре***, которая приобрела отчетливо светский характер и развивалась в русле европейского искусства Нового времени. Наиболее полно новые формы, художественный язык и принципы архитектуры воплотились в строительстве новой столицы России — Санкт-Петербурге, основанном в 1703 г. и ставшем столицей в 1712 г.

Основой нового градостроительства стала регулярность, требование строгости и правильности форм в противовес древнерусской асимметричности и живописности. Поэтому в отличие от большинства русских городов, имевших радиально-кольцевую планировку и являвшихся результатом многовекового развития, в Петербурге воплотился идеал рационально спланированного ансамбля. Возникший как порт и крепость, город постепенно обзаводился военными, общественными, административными зданиями, в нем появлялись верфь, арсенал, музей, госпиталь, коллегии и другие здания, ранее не встречавшиеся на Руси.

С самого начала город строился только каменным. Это требовало колоссальных затрат, поэтому в 1714 г. специальным указом было запрещено каменное строительство повсюду, кроме Петербурга.

Требование регулярности сказалось и в массовом строительстве, которое впервые начинает вестись по типовым проектам. Так, помещики и богатые купцы были обязаны строить двухэтажные каменные дома, люди победнее — маленькие каменные или мазанковые дома (деревянные каркасы с забутовкой из глины и щебня).

Ведущую роль в возведении европейской по замыслу столицы играли иностранные архитекторы, среди которых были прославленные европейские зодчие. Видный французский инженер и архитектор *Жан-Батист Леблон* (1679—1719) разработал идею «регулярного» города, ставшую доминантной при возведении столицы. Уроженец итальянской Швейцарии *Доменико Трезини* (ок. 1670—1734) стал автором Петропавловского собора, состоящего из высокой колокольни со шпилем и церкви-базилики, давшей городу прекрасный внешний ориентир. Ему же принадлежит и здание Двенадцати коллегий, воплотившей идею большого административного строения, состоящего из двенадцати частей, связанных между собой галереями. Знаменитую Кунсткамеру строили, сменяя друг друга, многие иностранные мастера, а также русский архитектор *Михаил Земцов* (1688—1743), участвовавший в строительстве здания Двенадцати коллегий.

Постепенно отечественные архитекторы стали играть все большую роль в градостроительстве. Кроме Земцова, известного также как автора великолепного Аничкова дворца на Фонтанке, следует упомянуть *Ивана Коробова* (1700 или 1701—47), реконструировавшего здание Адмиралтейства и создавшего его знаменитый золотой шпиль с флюгером в виде трехмачтового корабля. Автором застройки Адмиралтейского острова между Невой и Мойкой стал *Петр Еропкин* (ок. 1698—1740), известный также как теоретик архитектуры.

Коренные преобразования происходят и в ***изобразительном искусстве***, живопись в короткий срок проходит путь от парсун в традициях древнерусского искусства до светского портрета, а также других картин на светские сюжеты, выполненных маслом. Очень быстро складывается европейская по типу станковая живопись, в которой не было обратной перспективы, характерной для иконописи, она сменяется прямой. В художественный обиход входит изображение человеческого тела, причем большое внимание уделяется его анатомии и соответствию пропорций фигуры античным канонам. Использование масляных красок привело к развитию новой техники живописи, позволявшей отразить глубину пространства, чему также способствовало освоение светотени.

Новая живопись развивалась в самых разных направлениях — и монументальная живопись (панно, плафоны в строящихся

дворцах), и миниатюра, украшавшая быт, но наибольших успехов она достигла в портрете во всех его разновидностях — парадном, камерном, парном. Причиной этого стали вековые иконописные традиции русского искусства, а также парсунная традиция XVII в. Сразу от этого опыта художники отказаться не могли, поэтому в картинах петровской эпохи можно встретить сочетание старых парсунных и новых европейских черт, что выражалось в причудливом сочетании плоскости и объема, когда лица на портретах писались подчеркнуто выпукло, а одежда изображалась в плоскостной манере.

Начало новой русской живописи можно датировать достаточно точно. Это — 1716 г., год посылки первых русских художников за границу. Оно связано с именем *Ивана Никитина* (ок. 1690—1742), которому обучение за границей, вероятно, позволило освободиться от некоторой скованности, присущей старой русской живописи, а также обогатило его знанием всех тонкостей европейской техники. Его портреты отличаются предельной сосредоточенностью, напряженностью внутренней жизни. Все внимание мастера обычно сосредоточено на лице, фон всегда носит несколько плоскостной, иконный характер, из которого выступает фигура. Расцвет творчества Никитина приходится на последние пять лет жизни Петра. Ему же принадлежит портрет императора на смертном одре, полный настроения самой глубокой скорби.

Не меньшее значение для русской живописи имело творчество *Андрея Матвеева* (1701—39), также учившегося за границей, в Голландии и Фландрии. С 1730 г. и до своей смерти он, глава русских живописцев, руководит всеми монументально-декоративными работами, идущими в Петербурге и его окрестностях. Самым известным произведением мастера является его «*Автопортрет с женой*», в котором он первым из русских художников создал поэтический образ дружественного и любовного союза.

Русская живопись в лице Никитина и Матвеева продемонстрировала замечательное овладение приемами западноевропейского мастерства при сохранении только ей присущего национального духа. Обмирщение русского искусства произошло во многом благодаря усилиям этих художников.

Этот же процесс обмирщения намного медленнее проходил в скульптуре, потому что слишком долго на Руси она считалась

связанной с язычеством. Поэтому приглашенные иностранные скульпторы сыграли более заметную роль в становлении жанра, чем живописцы или графики. А знаменитые скульптуры Летнего сада, купленные за границей, должны были постепенно приучать русских людей к светской скульптуре и воспитывать их вкус.

Рождение ***русской скульптуры*** связано с именем *Бартоломео Карло Растрелли* (1675—1744), который вместе с сыном, будущим знаменитым архитектором, приехал в Россию в 1716 г. и обрел здесь вторую родину. Его главной работой стало создание памятника Петру I. В 1723 г. он создал замечательный бронзовый бюст, в котором подчеркнуты неординарность, ум, воля основателя Российской империи. Он же стал автором конной статуи, которая была отлита уже после его смерти, а поставлена перед Михайловским замком только в 1800 г. Бюст императора стал типичным произведением барокко — динамичная композиция с подчеркнутой пространственностью и акцентом на множественности фактур, со светотеневыми контрастами пластических масс, их живописностью, по сути, это образ целой эпохи.

В петровское время мирское, светское начало все больше проявляет себя и в ***музыкальном искусстве***, самым популярным жанром в котором становится кант. Еще в XVII в. канты представляли собой трехголосную песню без сопровождения, но по мере распространения европейских музыкальных инструментов они стали исполняться с аккомпанементом. Наиболее популярны были канты-виваты о победах русского оружия, появились лирические канты, при этом часто в них звучали интонации русских народных песен, что и обеспечило удивительную «живучесть» жанра.

Не забывалось и многоголосое партесное пение. Из хора Государевых певчих дьяков была создана Придворная капелла, которая использовалась не только для религиозных служб, но и для светской концертной практики. Следуя примеру императора, многие вельможи заводили собственные хоры, что приводило к постепенному распространению светской музыки. Этому способствовало и то, что на приемах, маскарадах, ассамблеях звучала новая европейская инструментальная музыка.

Художественная культура 30—50-х гг. XVIII в.

Вторую четверть XVIII в. нередко называют эпохой дворцовых переворотов. Но, несмотря на то, что сменявшие друг друга правители империи были очень разными, они уже не могли заставить Россию пойти по иному пути, петровские реформы приняли необратимый характер. Российская империя продолжала укрепляться и расширяться. Этому способствовала не только поддержка дворянства, ставшего верной опорой императорской власти, но и закрепление и развитие в русской культуре европейских элементов. Особое значение в этом процессе имело развитие общеобразовательной школы, ставшей базой для появления и развития русской науки и высшей школы (в 1725 г. была создана Академия наук, а в 1755 г. — Московский университет). Европейски образованные люди (в основном, дворянство) становились носителями новой культуры, в том числе и художественной культуры.

Продолжали закрепляться новые идеи о ценности человека, развивалось личностное начало в русской культуре. Они нашли свое выражение в новой ***русской литературе***, развивавшейся на основе классицизма, ставшего в это время общеевропейским направлением. Но наряду с новыми чертами, в частности, утверждением авторства художественных произведений, воспринятыми канонами классицизма, русская литература все же сохраняла свою специфику, которая выражалась в предпочтении национальной тематики и в неразрывной связи с традициями русского фольклора. Специфике русского варианта классицизма были посвящены теоретические работы Михаила Ломоносова и Александра Сумарокова.

В русском классицизме сохранялись все основные требования этого стиля, изложенные еще в работе теоретика классицизма Никола Буало в XVII в. Высоко ценилась способность художника подавлять личные чувства во имя служения высокой государственной цели. Основными персонажами в классицистической литературе и театре были не реальные люди с их достоинствами или недостатками, а образы — носители либо пороков, либо добродетелей. Золотым правилом поэтики классицизма было требование единства места, времени и действия,

что придавало произведению внеисторический характер, делало его отражением разумной сущности Бытия. С этим было связано и требование композиционной строгости, выверенности деталей, симметрии форм, а также разработанная иерархия жанров и стилей, среди которых выделялись высокие и низкие.

Для русских мастеров классицизм ассоциировался прежде всего с ясностью художественных образов и отточенностью формы, в то время как с главенством разума над чувствами у них получалось хуже. Большинство русских художников предпочитали сочетать интеллект с непосредственностью чувств и душевной отзывчивостью. О гармонии разума и сердца писал А. Сумароков. Сочетание разума и чувства характерно и для творчества величайшего русского художника, мыслителя и ученого М. Ломоносова. Он по праву считается не только первым русским ученым, но и философом, а также основателем русской литературы. Он много занимался теорией национального языка, вне которого он не мыслил развитие литературы, и провел реформы стихосложения на основе многообразной и красочной русской речи. Во многом благодаря его работам появился единый литературный язык, упорядочивший смешение церковно-славянских, русских и иностранных слов. Он же изложил правила создания сочинений высокого стиля (героическая поэма, ода, прозаическая речь), среднего стиля (театральные сочинения, сатиры, эклоги, элегии, дружеские послания, ученые сочинения), низкого стиля (комедии, эпиграммы, песни, прозаические письма).

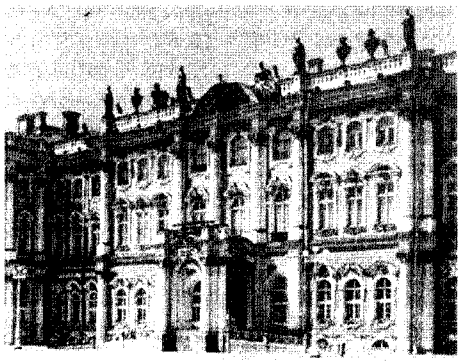
Александр Сумароков (1717—77) также много говорил о необходимости обогащения русского языка. Он же ввел «язык любви» в искусство высокого стиля. Сумароков оказал огромное влияние на развитие самобытных черт русской музыки, так как первым в России стал публиковать свои стихи с приложенными нотами. Ему же принадлежат многие трагедии и комедии, очень популярные в середине XVIII в., среди которых трагедия «*Хорев*», изданная в 1747 г.

Среди русских писателей и поэтов, творивших в рамках классицизма, следует назвать *Антиоха Кантемира* (1708—44), автора знаменитых сатир, обличающих человеческие пороки; *Василия Тредиаковского* (1703—68), автора нравоучительной эпопеи «*Телемахида*». Тредиаковскому принадлежит авторство в ведении нового силлабо-тонического стиха как наиболее соответствующего природе русской речи. К плеяде замечательных русских поэтов следует отнести *Михаила Ломоносова* (1711—65), который в своих одах хотел передать читателям мысли, представления об идеальном государстве, его законах и правителе, что соответствовало духу Просвещения. Такой характер носит «*Ода на день восшествия на всероссийский престол ея величества государыни императрицы Елизаветы Петровны, 1747 года*».

Несколько иначе во второй четверти XVIII в. шло развитие ***архитектуры***, ***скульптуры*** и ***живописи***. Стилевая принадлежность этих видов искусства определяется достаточно четко — это *барокко*. К этому времени русские художники уже в полной мере освоили идейно-образную систему и язык художественной культуры Нового времени, которые становятся единственно возможной формой творчества. Это привело к тому, что древнерусское искусство, бывшее с начала XVIII в. «врагом» нового, противодействующей ему силой, начинает получать объективную оценку, появляется желание переосмыслить художественное наследие предков, найти в нем идеи, созвучные новому времени. Так складывалось русское барокко, представляющее собой нерасторжимое единство архитектуры, скульптуры, монументальной и декоративной живописи, прикладного искусства. Ощутимое влияние на этот стиль оказали и классицизм XVII в., и рококо, а также отечественные художественные традиции. Именно так появляются пышные, обильно разукрашенные, богатые дворцы и усадьбы, составляющие единство с парковым ансамблем, с многочисленными вкраплениями динамичной скульптуры. Вообще, для русского барокко характерно главенство дворцов и храмов, понимание красоты как богатства и пышности, преобладание чувства над разумом. Характерно также стремление к пластике, желание «оживить» мертвую материю обильным включением скульптуры в системы архитектурного ордера, а также скульптурными формами орнаментов и чисто архитектурных деталей. Следует упомянуть также о вольном обращении с античными и ренессансными канонами, об «уничтожении» плоскости стены, к чему приводила волнующаяся поверхность фасада, а также бесконечные прорывы — двери, окна, зеркала — в интерьере. Также входит в моду анфиладный принцип построения интерьеров, когда нанизанные на одну ось залы вытягиваются в более или менее длинные вереницы, расходящиеся в стороны от центра здания, нередко

анфилады пересекаются, создавая эффекты, неизвестные старому зодчеству. Объемные композиции, фасады, интерьеры почти обязательно строятся по принципу симметрии, но это уже не идеальная симметрия центрических композиций Древней Руси, а двусторонняя симметрия относительно центральной оси.

Важнейшим атрибутом архитектуры Нового времени становится ордер, с помощью которого стремятся показать закономерность построения композиции. В нем проявляются стремление к упорядоченности, восхищение силой разума, значение человеческой личности, так свойственные эпохе Просвещения. Именно ордер позволяет соразмерить структуру здания с человеком, согласовать с ним пропорции и масштаб компонентов, форму деталей, размещение и рисунок декора.



Зимний дворец

К середине XVIII в. русская архитектура достигла очень высокого уровня мастерства. Она полностью овладела искусством создания огромного комплекса, состоящего из дворца и парка, например «блок-галерея» (Большой дворец в Царском Селе) и «блок-каре» (Зимний дворец). Появилось умение компоновать очень протяженные фасады, избегая монотонности и дробления. Совершенствовалось садово-парковое искусство, причем от излюбленных в петровское время водных каскадов произошел переход к чисто равнинному саду с невысокими террасами и регулярной планировкой (Царское Село).

В эпоху барокко бесспорно главенствующим видом искусства была архитектура, которая подчиняла и вбирала в себя все виды и жанры изобразительного искусства, кроме портрета и гравюры, а также скульптуру. В это время статуи и полотна по сути не существуют вне связи с архитектурой, то же относится и к прикладному искусству. Плафоны, картины над дверями, панно, объемные фигуры и рельефные изображения располагались в соответствии с законами архитектурного убранства. Эта

обусловленность также влияла на форму, композицию, цвет, определяла сюжет.

Участвующая в архитектурном синтезе скульптура обычно была представлена фигурами в полный рост (статуи на кровле Зимнего дворца), полуфигурами атлантов и кариатид, выполненными в высоком рельефе, реже — сюжетными барельефами. Живописное убранство слагалось из мифологических и исторических композиций (изображались на плафонах) и «галантных сцен», пейзажей, натюрмортов. В эмоциональном плане эти изображения были проникнуты патетикой или чуть кокетливой, изящной праздничностью. Эти черты были свойственны даже религиозной живописи и отделке церквей, которая становилась все более светской.

Самым знаменитым зодчим высокого барокко середины XVIII в. был *Франческо Бартоломео Растрелли* (1700—71), сын знаменитого скульптора. Среди его построек — дворцы Бирона в Митаве и Руентале (Латвия), Большой дворец в Петергофе, Екатерининский дворец, Зимний дворец, Смольный монастырь. В сооружениях чувствуется рука одного мастера, тем не менее каждое здание великолепно по-своему. В них он использовал свое выдающееся открытие — композицию парадных интерьеров, наполненных светом, льющимся через огромные окна, и отражающихся в зеркальных пилястрах и зеркалах, размещенных в простенках. Позолоченная резьба и лепнина, бронза и живописные плафоны своим великолепием усиливали пространственное решение дворцовых помещений, где от парадной лестницы на пути зрителя разворачивалась анфилада неповторяющихся залов, приводящих к большому танцевальному залу.

Прекрасен Екатерининский дворец, строительство которого было начато еще до Растрелли, но именно он закончил его переделку, а также собрал множество отдельных помещений в единый ансамбль так, что с юго-востока дворец воспринимался во всю огромную длину, замыкая ярко расцвеченной полосой фасада низкий стриженый регулярный Старый сад. По парадной лестнице посетители поднимались на второй этаж, где анфилада пяти приемных, занимавших всю ширину здания, подводила к громадному тронному залу. Далее помещения делились на два ряда — с окнами во двор и с окнами в сад. Все, начиная с размеров здания и кончая его яркой расцветкой

(сочетание интенсивно-голубого, белого и позолоты), должно было соответствовать происходившим во дворце пышным приемам и празднествам. Выступы колонн, впадины окон создавали богатую игру светотени, дополнявшуюся обильной декоративной лепкой и огромным количеством несохранившейся деревянной золоченой скульптуры.

В парках при дворце Растрелли закончил строительство павильонов Эрмитаж и Монбижу, соорудил Грот на берегу озера и создал Катальную горку. Лучше всего сохранился Эрмитаж — характерный образец парковых павильонов середины XVIII в. Он стоял на небольшом искусственном острове, окруженном каналом с каменной облицовкой. Центром павильона был увенчанный куполом зал, который переходами соединялся с четырьмя кабинетами, расположенными по диагонали. Павильон был пышно декорирован, в его отделке были широко применены декоративная скульптура, яркая расцветка и позолота.

Иначе выглядит Зимний дворец, который представляет собой большое квадратное в плане здание с внутренним парадным двором. Фасады дворца обращены к Неве и к бывшему «лугу», где теперь находится Дворцовая площадь. Основные помещения дворца заключались в угловых массивах: в северо-восточном — парадная лестница, в юго-западном — театр, в северо-западном — тронный зал, в юго-восточном — жилые помещения.

Одним из самых совершенных творений зодчего является здание Смольного монастыря, композиция которого отличается ясностью и стройностью, органично сочетающимися с насыщенной декоративной отделкой. Здесь архитектор проявил себя мастером загородного ансамбля — крестообразный в плане монастырь был возведен в излучине Невы.

Помимо Растрелли, крупными архитекторами этого времени были *Савва Чевакинский* (1713 — между 1774—80), автор Никольского Морского собора в Петербурге, а также *Дмитрий Ухтомский* (1719—74), работавший в Москве и ставший автором колокольни Троице-Сергиевой Лавры, Красных ворот.

Продолжает развиваться русская живопись; в это время во главе русских живописцев становится *Иван Вишняков* (1699—1761), сменивший Матвеева. Он был известным портретистом, среди его лучших произведений — *портрет Сары Фермор*, представляющий собой уникальное переплетение парсунного и нового стилей. Фигура полностью лишена объема, одежда исполнена в плоскостной технике живописи, но при этом очень достоверно передан внутренний мир героини — маленькой девочки, доверчиво смотрящей на мир.

Вообще искусство живописного портрета составляет одну из вершин эпохи. Русские художники освоили немало его разновидностей. Так, был очень любим парадный портрет, перекликавшийся по духу с барочным интерьером, с его характерной пышностью и пафосом. Эти портреты передавали не только характер, но и социальное положение человека. Вишняков работает в основном в жанре парадного портрета, которые отличаются содержательностью, изяществом образов, красотой цвета и легкой графической орнаментальностью.

Более значителен и перспективен был камерный портрет, хотя расцвет этого жанра приходится на вторую половину XVIII в. Главной для мастеров камерного портрета стала физиономическая характеристика, внимательная и заинтересованная передача внешности модели, а также черт ее характера. Эти произведения невелики, изображения на них приближены к передней плоскости холста, как бы взяты крупным планом. Но в нем ощутим отзвук свойственной парадному портрету репрезентативности, которая не дает превратиться камерности в интимность. Крупным мастером камерного портрета стал *Алексей Антропов* (1716—95), который в своих работах выразил эстетику барокко в наиболее законченной форме. Герои его портретов изображаются статично, просто, в них подчеркивается трехмерность, весомость. Портреты выполнены почти с фотографической точностью, что придает его полотнам живой колорит и выделяет их среди других работ, где было принято смягчать не слишком красивые детали натуры.

Нельзя не упомянуть творчество *Ивана Аргунова* (1729—1802), крепостного художника графа Шереметева, который, хотя и учился у придворного художника Гроота, работал исключительно по велению хозяина, диктовавшего ему не только, кого он должен писать, но и как это делать. Поэтому его портреты представляют собой работы полупарадного типа — поколенные портреты, с пышными одеждами персонажа и богатством аксессуаров. Таковы изображения князя и княгини Лобановых-Ростовских, генерал-адмирала князя М.М. Голицына. Но ему же принадлежат и прекрасные камерные портреты

Хрипуновых, Толстой, а также автопортрет и портрет неизвестной крестьянки, лишенные официальности, отражающие внутренний мир героев.

Еще одна линия в русском портрете связана с художниками-иностранцами, творившими в России — *Георгом Кристофом Гроотом* (1716—49), *Пьетро Ротари* (1707—62). Они писали в стиле рококо, что придавало всем моделям некий общий отпечаток, сглаживающий неповторимость — роднящее всех выражение «приятности», типичной миловидности. Все портреты этого типа создают общее впечатление изящества, не слишком глубокой утонченности, некоторой несерьезности и игривости.

Исключительный вклад в развитие изобразительного искусства внес Ломоносов, возродивший утраченные секреты изготовления *мозаики*.

Изготовление смальт — цветных стекловидных масс, из которых делались мозаики, хранилось в Западной Европе в строжайшей тайне. Ломоносов же сумел самостоятельно разработать весь технологический процесс их производства. После более чем четырех тысяч экспериментальных плавок на опытной фабрике под Петербургом он получил богатейшую палитру смальт, не уступающих по красоте и силе цвета знаменитым итальянским смальтам. Ломоносов также выступал как мастер-мозаичист, создав многочисленные мозаичные портреты, а также грандиозную мозаичную картину «Полтавская баталия». Все живописные работы Ломоносова говорят о понимании им искусства как средства монументальной пропаганды высоких патриотических идей.

Огромное внимание, которое стиль барокко уделял украшению интерьеров, вызвал бурный подъем русского ***декоративно-прикладного искусства***. В нем также господствуют барочно-рокайльные тенденции. Это ясно ощущается в особенностях декора и его богатстве, в повышенной нарядности, активности цвета, постоянном возрастании числа предметов, украшавших быт, увеличивавших комфорт и создававших ощущение роскоши. Тогда изготовлялось много изделий из стекла, шпалер (тканый безворсовый ковер из шерсти или шелка), резной деревянной скульптуры, обычно позолоченной. Большое внимание уделяется мебели, которая очень тесно связана с интерьером. Вообще, принято планировать все сооружение целиком — от генплана до предметов обстановки. Именно так поступал Растрелли.

Исключительное положение в украшении интерьеров занимал *фарфор*, секрет которого был наконец-то открыт в 1748 г. русским мастером *Дмитрием Виноградовым*. Поэтому появляются целые ансамбли из фарфора, состоящие из посуды, ваз, в которые помимо настоящих фруктов кладут обманки из фарфора, сделанные в натуральную величину и расписанные в натуральные цвета, в ансамбль входят также ручки столовых приборов, подсвечники, настольные украшения в виде беседок, трельяжей, фарфоровых дам, кавалеров, пастухов и пастушек. Все это дополнялось фарфоровыми табакерками, пуговицами, эфесами шпаг и множеством других вещей из этого же материала.

Художественная культура второй половины XVIII в.

Во второй половине XVIII в. абсолютистская монархия достигает своего расцвета, став своеобразным «золотым веком» для монархистов. Но вершина могущества дворянства совпадает с активным ростом буржуазных отношений в России, исторически противостоящей самодержавию силы. Так, вновь Россия обгоняла саму себя, забегая вперед в своем развитии, еще не изжив, не исчерпав возможностей предыдущего этапа. Поэтому наряду с ростом промышленности и торговли идет усиление закрепощения крестьян и рост вольностей дворянства, которые в 1762 г. жалованной грамотой Екатерины II были освобождены от обязательной военной и государственной службы.

Укрепляется государственная власть, совершенствуются армия и флот, одерживающие значительные победы, расширяется территория Российской империи. Но наряду с блестящими победами русского оружия и отечественной дипломатии, выведшими Россию в число ведущих европейских держав (мечта Петра I наконец-то сбылась), внутри страны накапливалось все больше внутренних проблем, которые в конце концов и привели к крестьянской войне под предводительством Емельяна Пугачева. Подавление Пугачевского бунта в 1775 г. стало важной вехой в истории русской культуры. До этого времени Екатерина II любила показать себя просвещенной правительницей,

поддерживающей просветительские идеи и даже поощрявшей некоторое «вольнодумство». После 1775 г. начинается эпоха реакции, когда маятник инверсии, так характерный для динамики отечественной культуры, качнулся вправо. Так начинается поляризация русского общества, а ответом на правую реакцию становятся лево-радикальные идеи, первые призывы к революции, прозвучавшие в произведениях Александра Радищева.

Многовековой процесс развития русской культуры в это время вступил в новую стадию, существенным признаком которой стало преодоление локальной и сословной ограниченности культуры, характерной для предыдущих этапов ее развития, и формирование собственно общенациональной русской культуры.

Эти изменения отразились и в художественней культуре России. Новая эпоха нашла свое воплощение в *классицизме*, ставшем ведущим стилем второй половины XVIII в. Быстрое приобщение художественной культуры страны к классицизму шло, с одной стороны, благодаря привлекательности просветительских идей, к тому же одобренных на государственном уровне. Поэтому деятельность мастеров вдохновляется гражданственностью, патриотической идеей служения отечеству, сознанием общественного предназначения и действенной роли искусства, пафосом прославления человечности и человека, восхищением красотой его тела, ума и чувств, тягой к гармонии, простоте и естественности. В условиях России эти просветительские идеи трансформируются в призывы к отмене крепостничества, также рождается стремление к демократизации русского общества. С другой стороны, распространению классицизма благоприятствует его освоение в предшествующий период другими видами художественной культуры, в частности русской литературой 40—50-х гг.

Сама же ***русская литература*** хотя и остается в основном в рамках классицизма, демонстрирует и другие художественные стили. Так, только в стиле классицизма писал *Николай Новиков* (1744—1818), более известный как крупнейший издатель и журналист своего времени (журналы «Трутень», «Живописец», «Кошелек», «Пустомеля»), сама императрица Екатерина II, оставившая 12 томов литературных сочинений, среди которых были сказки, пьесы, либретто опер, политические памфлеты, а также ее «*Записки*» о приезде в Россию и о жизни в первое

время после прибытия. Важное значение для русской литературы имело творчество *Ивана Крылова* (1769—1844), которого мы сегодня в основном знаем как великого баснописца, но он был еще и автором пьес, а также сатирических произведений, в которых уже активно зарождается стиль реализма, торжествует демократическая эстетика.

Так постепенно формируется специфическая черта русской литературы конца XVIII в., которая заключается в соединении элементов классицизма, реализма, сентиментализма и даже предромантизма в творчестве русских писателей.

Среди русских писателей, чье творчество определило расцвет русской литературы XIX в., следует назвать *Александра Радищева* (1749—1802) с его «*Путешествием из Петербурга в Москву*», произведение хотя и неизвестное широкому читателю, долгое время ходившее лишь в списках, но оставившее неизгладимый след в истории русского освободительного движения. *Николай Карамзин* (1766—1826) стал не только известнейшим русским историком, но и одним из первых теоретиков искусства в России, благодаря ему в русском языке появился термин «эстетика». Он также является автором «*Писем русского путешественника*» и, конечно, «*Бедной Лизы*» — произведений, через которые в русскую культуру проникает сентиментализм. Глубокое внимание к психологии героев, их душевным переживаниям, умение показать все оттенки чувств и перипетии любви — характерные особенности творчества Карамзина. Сентиментализм со своим культом пасторальных мотивов, идеей бегства к природе, воспеванием простоты человеческих чувств был далек от дидактической поэтики классицизма, но в нем также отразилась эпоха Просвещения, точнее ее завершение, когда стало очевидным, что идеалы Просвещения потерпели крах, а высокие идеи свободы, равенства и братства вылились в кровавую вакханалию Великой французской революции.

Настоящий переворот в царстве жанров литературы совершил *Гавриил Державин* (1743—1816). Он дал определение поэзии как «говорящей живописи», поэтому большое значение придавалось им не только колористической, но и звуковой стороне стихов. Соединяя слова «высокие» и «низкие», Державин освобождал отечественную поэзию от теории «трех штилей», открывая тем самым путь развитию реалистического языка.

Денис Фонвизин (1744 или 1745—92) вошел в историю русской литературы как создатель социальной комедии. В его «*Недоросле*», справедливо считающемся вершиной драматургии XVIII в., высокие художественные достоинства сочетаются с острой социальной сатирой, нелицеприятно обнажающей уродливые черты российской действительности, в частности, грубое невежество старшего поколения и внешнюю европейскую образованность нового.

Развитие русской литературы было тесно связано со становлением ***театра***, основателем которого стал *Федор Волков* (1729—63). Речь идет о профессиональном театре, так как любительские спектакли (особенно в школах) ставились и до этого. Театр Волкова был открыт в Ярославле в середине XVIII в. Эта труппа составила костяк труппы публичного театра в Петербурге, открытого в 1756 г. и ставившего драматические произведения. Популярностью также пользовался Оперный дом, где силами иностранных актеров и певцов ставились французские комедии и чувствительные итальянские интермедии, но особую любовь публика питала к опере, которая ставилась известными итальянскими композиторами и отличалась пышным великолепием. Успешно, на очень высоком уровне шли драматические и оперные спектакли в любительских и крепостных театрах. Огромной популярностью пользовался музыкальный театр Института благородных девиц при Смольном монастыре, воспитанницы которого пели в операх Перголези, Гретри, входящих в репертуар лучших европейских театров.

В это же время начинается становление русской ***композиторской школы***. Вначале она была неразрывно связана с театром и растущей популярностью жанра комической оперы и оперы-буфф, в которых музыка перемежалась с разговорными диалогами. Величайшим произведением в этом жанре было гениальная «Свадьба Фигаро» Моцарта. Конечно, русские комические оперы пока еще не шли ни в какое сравнение с европейскими шедеврами, но они сыграли огромную роль в становлении самобытной светской музыки в России. Музыкальной основой в них стала русская народная песня, воплотившая в звуках речевые интонации персонажей. Самой любимой музыкальной комедией XVIII в. стала опера *Михаила Соколовского* на текст писателя А.О. Аблесимова «*Мельник — колдун, обманщик и сват*». В это время опера считалась литературным жанром, поэтому первыми композиторами были авторы текстов, которые указывали, на какую мелодию петь тот или иной текст. Так же было и с этой оперой, и лишь позднее эти песни были обработаны скрипачом Соколовским, который и считается автором музыки.

Оживленная музыкальная жизнь стимулировала музыкальное образование, которое становится обязательным элементом дворянского обучения. Все более активной становится концертная жизнь, и с 80-х гг. на сцене все чаще появлялись известнейшие европейские исполнители. Звучали Гайдн, Моцарт, Гендель, а также отечественные произведения. И со второй половины XVIII в. можно смело говорить о *формировании отечественной композиторской школы*, которая, хотя и испытала влияние таких корифеев европейской музыки, как Глюк, Гайдн или Моцарт, все же была основана на русских художественных традициях — хоровой духовной музыке и народном музыкальном творчестве. Поэтому, осваивая «чужие» жанры — оперу, увертюру, сонату, русские композиторы воплощали в них народные интонации русских песен, русскую речь, национальные характеры.

Важную роль в становлении отечественной музыкальной традиции сыграл *Максим Березовский* (1745—77), подлинный мастер в области хоровой музыки, концерта, которые поражают глубиной передаваемых чувств и эмоций. *Василий Пашкевич* (ок. 1742—97) — автор комических опер, удивительно тонко соединяющих сюжет с талантливой музыкой. *Иван Хандошкин* (1747—1804) был замечательным скрипачом-исполнителем и композитором, писавшим для любимого инструмента, причем вдохновляла его русская народная песня, обыгранная им в десятках музыкальных вариаций. В его творчестве впервые произошло органичное слияние европейского инструментального языка и русского фольклора. Вообще, внимание к русской народной песне — характерная черта второй половины века. Не случайно в это время фольклористы собирают и записывают тексты этих песен, а композиторы используют их музыкальные интонации.

Вершиной русской музыки XVIII в. стало творчество *Евстигнея Фомина* (1761—1800) и *Дмитрия Бортнянского* (1751—1825). Фомин писал оперы, в которых активно использовал народные мелодии, что приводило к рождению новых, нетради-

ционных черт оркестрового письма и стало первым шагом на пути создания русской симфонической музыки. К сожалению, как и творчество большинства композиторов XVIII в., его сочинения были забыты, и их новое открытие произошло уже в XX в. Его знаменитому современнику Бортнянскому повезло больше, он до сих пор остается самым известным композитором XVIII в. Главные творческие достижения его связаны с хоровой церковной музыкой. Он отказался от традиции барочного хорового письма и смело пошел новой дорогой музыкального классицизма. Он оставил огромное хоровое наследие — 35 концертов для четырехголосного хора и 10 концертов для двух хоров, которые пелись в храмах, на великосветских приемах, в помещичьих усадьбах. Любой россиянин знал наизусть легко запоминающиеся мелодии. Сочинения Бортнянского поражают разнообразием чувств и настроений, он легко выражал и чувство радости, и ощущения скорби и нежности. Помимо церковной музыки он сочинял оперы, музыка которых отличалась классицистским благородством и изяществом, а также инструментальную музыку и романсы.

Зримым воплощением новых общественных идеалов второй половины XVIII в. — гражданственности, пришедшей на смену государственности, — стал классицизм, утвердившийся в русской ***архитектуре***. Обращение к классицизму ощущается в сложении четкой системы принципов и приемов, ставших основой точно переданного античного ордера, который придает сооружениям строго закономерное построение в виде структуры несомых и несущих элементов. В античности берет начало и многое другое: планы зданий и городов, орнаменты, формы и пропорции. Но греческая и римская классика, на которую опирался европейский классицизм, не заслонила для русских архитекторов современной жизни, а также их интереса к искусству Ренессанса. Так что классицизм был не более, чем языком, передающим впечатления от современной жизни.

В русском зодчестве второй половины XVIII в. явно прослеживаются два этапа развития. Ранний классицизм охватывает 60—80-е гг., строгий классицизм — 80—90-е гг. На первом этапе развитие архитектуры определяли общественные здания с их характерной монолитностью, на втором — городские частные дворцы и усадьбы, представляющие собой совокупность самостоятельных, хотя и соподчиненных частей.

Одним из наиболее видных архитекторов раннего классицизма был *Александр Кокоринов* (1726—72), главным памятником которого стало здание Академии художеств (в соавторстве с *Жаном-Батистом Валленом-Деламотом*). В плане здание представляет собой квадрат, в который вписан круг — двор для прогулок. Здание равновысотно, лишь небольшой купол выделяется над главным входом в здание. Колонны распространены по всему фасаду. Здание лишено барочной эмоциональной непосредственности в угоду серьезности и тонкой элегантности.

Среди мастеров раннего классицизма следует также назвать *Юрия Фельтена* (1730 или 1732—1801), автора ограды Летнего сада в Петербурге, *Антонио Ринальди* (1710—94) (Китайский дворец и Катальная горка в Ораниенбауме и гатчинский дворец).

Выдающиеся достижения отечественной архитектуры второй половины XVIII в. связаны с именами В. Баженова, М. Казакова, И. Старова.

Величайшим мастером русского классицизма, чьи работы способствовали признанию русского зодчества в Европе, художником необычайной фантазии, оказавшим огромное влияние на развитие не только практического зодчества, но и архитектурной теории, был *Василий Баженов* (1737 или 1738—99), и это при том, что большинство его проектов даже не было осуществлено. Дважды императрица сама прерывала воплощение его главнейших проектов: Кремлевского дворца и дворцово-паркового ансамбля в Царицыне под Москвой. В этих работах Баженов дал совершенно новое по сравнению с серединой века толкование темы городского и загородного дворца. Его проект Кремлевского дворца подразумевал реконструкцию всего Кремля, даже всей Москвы. В него входили царский дворец, нижний ярус которого вместе с откосом холма образовывал мощный цоколь, а главный фасад выходил на Москву-реку, Коллегии, Арсенал, Театр, площадь, задуманную наподобие античного форума, с трибунами для народных собраний. Ансамбль Ивановской площади со знаменитыми кремлевскими соборами и колокольней Ивана Великого органично вливался в задуманную новую планировку Баженова. В 1773 г. состоялась торжественная закладка дворца, но уже через два года работы были прекращены, так как Екатерину не устраивало конструктивное решение в целом. По той же причине императрица ве-

лела срыть ряд корпусов дворцово-паркового ансамбля в Царицыне, а возведение нового дворца поручила Казакову. Но и этот дворец не был завершен. Задуманный Баженовым ансамбль в Царицыне составлял единое целое с парком. В нем мастер преднамеренно уходил от норм чистой классики к «готике», под которой подразумевал прежде всего древнерусские традиции — сочетание кирпичной постройки с белокаменными деталями. От баженовской застройки остались Фигурные ворота, Фигурный мост, Полуциркульный дворец, Оперный дом, Хлебный дом, восьмигранный Кавалерский корпус.

Самой известной постройкой Баженова в Москве является *дом П.Е. Пашкова*, ныне — здание Российской государственной библиотеки. Дом построен над откосом холма, спускающегося к Моховой улице, главный фасад обращен к Кремлю и Москве-реке. Здание имеет ряд особенностей: главный вход и парадный двор расположены с обратной стороны фасада, что было не характерно для городских усадеб; характер фасадной поверхности, ордера, орнаментика, балюстрада с вазами напоминают о барочных композициях. Высокое мастерство и огромная одаренность позволили зодчему соединить разнохарактерные мотивы в единый гармоничный художественный образ.

В конце жизни Баженов переехал в Петербург, где проектировал для Павла I здание Михайловского (Инженерного) замка, возведением которого руководил уже *Викентий Бренна* (1745—1820).

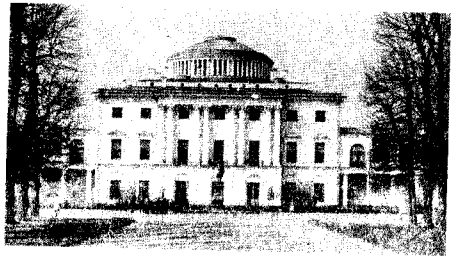
Вместе с Баженовым в процессе становления русского классицизма участвовал *Матвей Казаков* (1738—1812), наиболее ярко выразивший стиль московской школы зодчества. Очень важным этапом в становлении его как профессионального архитектора была совместная работа с Баженовым над проектом Кремлевского дворца. В Кремле Казаков создает и самостоятельную, очень значительную постройку — здание Сената, представляющее собой почти равносторонний треугольник в плане. Парадный круглый зал находится в глубине, у самой вершины треугольника. Замкнутый, треугольный двор разделен двумя корпусами на три части, отделяя центральный парадный двор от двух служебных угловых. Купол парадного зала играет большую роль во всем ансамбле Красной площади, на флагштоке, расположенном на этом куполе, развевается сегодня Государственный флаг страны.

Московский университет Казаков возводил с 1768 по 1793 г. В его проекте акцентировалось функциональное предназначение сооружения для учебного процесса. Большой парадный университетский двор с трех сторон окружен корпусами. Со стороны улицы возведена высокая металлическая ограда. В центре здания находится актовый зал. К нему примыкают два больших зала с хорами, которые предназначались для коллекций. Далее шла череда учебных классов, соединенных корпусами. Фасад университета напоминает Сенат — расчленен пилястрами, лопатками, панно, другими орнаментальными элементами. Здание сгорело в пожаре 1812 г. и было с изменениями восстановлено архитектором Дементием Жилярди.

Казакову также принадлежит авторство зала Благородного собрания — ныне Колонный зал Дома союзов: прямоугольный в плане корпус окружен колоннами коринфского ордера. В поздний период творчества он создал Голицынскую больницу как мемориал в честь старинного рода Голицыных. Она занимает обширный участок между Москвой-рекой и Ленинским проспектом.

Третьим крупнейшим зодчим второй половины XVIII в. был *Иван Старов* (1745—1808). Его крупнейшей работой является Троицкий собор Александро-Невской лавры в Петербурге, тогда же им была спланирована круглая площадь в конце Невского проспекта, позже им был возведен Таврический дворец, характерной чертой которого является сочетание строгой наружной формы и пышности богатых интерьеров. В нем уже хорошо виден поворот к строгому классицизму, огромный вклад в становление которого внесли иностранные мастера Джакомо Кваренги и Чарльз Камерон.

Джакомо Кваренги (1744—1817), родившийся в Италии, приехал в Россию в возрасте 36 лет. Глубоко изучив русское искусство, он проникся его духом, что и позволило ему стать крупнейшим русским архитектором. Ему принадлежат такие шедевры, как здание Академии наук на набережной Невы, Английский дворец в Петергофе (уничтожен во время войны), Александровский дворец в Царском Селе, дворец Юсупова на Фонтанке, торговые ряды на углу Невского проспекта и набережной Фонтанки, Смольный институт и др.



Павловск. Большой дворец

Крупнейшей фигурой архитектуры конца XVIII в. был шотландец *Чарльз Камерон* (1730—1812), знаток античности, создатель камерных дворцово-парковых ансамблей и утонченно-нарядных интерьеров. Величайшим творением мастера является дворец в Павловске, созданный для «малого двора» наследника российского престола Павла I. Он состоит из центрального, увенчанного куполом корпуса и двух небольших флигелей, связанных с ним открытыми колоннадами-переходами. Сооружение лишено вычурности, оно прекрасно вписано в окружающий ландшафт и гармонирует с окружающим дворец парком.

Среди русских мастеров этого времени необходимо отметить *Николая Львова* (1751—1803/04), который был известен не только как архитектор, но и как поэт, историк, фольклорист. Как зодчему ему принадлежат Невские ворота Петропавловской крепости, здание Главного почтамта, церковь «Кулич и пасха», Приоратский дворец в Гатчине.

В ***скульптуре*** второй половины XVIII в. ощущается небывалый подъем. Она развивается медленно, но русская просветительская мысль и русский классицизм стали величайшими стимулами развития искусства больших гражданственных идей, масштабных проблем, что и обусловило интерес к этому жанру. Если в начале века Растрелли блистал практически без конкурентов, то вторая половина столетия дала плеяду скульпторов, составивших славу русского искусства. Они представили практически все виды скульптуры — от памятника до малой пластики, от портрета современника до изображения античного персонажа или героя истории.

Характерной чертой скульптуры этого периода является ее постепенное освобождение из-под власти зодчества, появление идеи самоценности пластики, перестающей быть только частью архитектурного сооружения. Очень существенен и постоянный рост значения человеческой фигуры, сочетающейся с нейтрализацией фона или его полным уничтожением. В рельефе это проявляется в постепенном отказе от сюжетного, пейзажного фона и в использовании гладкой поверхности, не отвлекающей

внимание от персонажей. В круглой скульптуре фигура главного персонажа постепенно освобождается от массивных деталей, как бы выходит на простор, в полной мере становясь свободностоящей статуей.

Изменения коснулись и эмоционального строя скульптуры. К концу века в скульптуре появляются черты камерности, интимности, лиричности. Мастера все чаще предпочитают открытому выражению бурных чувств тонкую передачу внутренних переживаний, стремясь увидеть и показать в движении тела движение души. Особенно ярко эти черты выражаются в творчестве крупнейшего скульптора-портретиста *Федота Шубина* (1740—1805). Хотя ему принадлежит множество бронзовых изваяний, любимым материалом мастера был мрамор, в обработке которого он проявлял исключительное мастерство, находя различные, всегда убедительные приемы для передачи тяжелых и легких тканей костюма, ажурной пены кружев, мягких прядей прически и париков и, конечно, человеческого лица. Шубин был общепризнанным мастером бюста. Никогда не повторяясь в решениях, он каждый раз находил и своеобразную композицию и особый ритмический рисунок, идущий от характера изображаемого человека. С тонким искусством он развертывал образы в пространстве, как бы приглашая зрителя обойти бюст кругом и с каждой новой точки зрения воспринять все новые черты модели. Шубину принадлежат скульптурные портреты Ломоносова, фельдмаршала Румянцева-Задунайского, Екатерины II и Павла I.

Выдающимся скульптором, создавшим один из лучших памятников Петру I, был *Этьен-Морис Фальконе* (1716—91), который в этом памятнике выразил свое понимание личности Петра, ее исторической роли в судьбах России. Фальконе отказался от канонизированного образа императора-победителя в окружении аллегорических фигур добродетелей и славы. Так возник образ-символ при всей естественности движения и позы коня и всадника. Вынесенный на одну из красивейших площадей столицы, этот памятник стал пластическим образом целой эпохи. Конь, вставший на дыбы, усмиряется твердой рукой могучего всадника. Творение Фальконе стало этапным в русской художественной культуре и приобрело широкую известность после появления поэмы «Медный всадник» А.С. Пушкина.

С 70-х гг. в Петербурге формируется яркая школа отечественных скульпторов. Известность получили работы *Федора Гордеева* (1744—1810) (рельефы для воронихинского Казанского собора), *Михаила Козловского* (1753—1802) (статуя Екатерины II в образе Минервы, памятник А.В. Суворову в Петербурге, а также петергофский фонтан «Самсон, разрывающий пасть льва»), *Федосия Щедрина* (1751—1825) (работы для Казанского собора, петергофские фонтаны), *Ивана Мартоса* (1754—1835) (хотя его зрелые и самые известные работы относятся уже к XIX в., но в конце XVIII в. он создавал прекрасные надгробные памятники, занимающие видное место в развитии русской мемориальной пластики).

В ***живописи*** наиболее последовательно принципы классицизма воплотил исторический жанр. В нем наряду с историческими разрабатываются и мифологические сюжеты. Это означает, что события российской древности по значению приравниваются к свершениям античности, а русское прошлое воспринимается как существенная часть всемирной истории.

Художников волнует историческая достоверность изображения, побуждающая конкретизировать характеры, облик, одеяния персонажей и окружающую их среду, хотя, следуя традициям XVIII в., человек берется в плане всеобщем, а не как индивидуальность. Классицизм требует от исторической живописи строгого соблюдения всех его канонов, что приводит к рассудочности и даже догматизму в этом жанре. Он является самым стабильным в изобразительном искусстве второй половины века, почти не эволюционируя.

Среди мастеров этого жанра, бывшего ведущим в Академии художеств, следует назвать *Антона Лосенко* (1737—73), *Ивана Акимова* (1754—1814), *Петра Соколова* (1753—91), *Григория Угрюмова* (1764—1823). В их картинах хорошо видно развитие принципов классицизма, хотя можно проследить и живописность и динамику, унаследованные от уходящего барокко, одухотворенность, привнесенную сентиментализмом и рококо, а также можно говорить о влиянии реализма и романтизма.

В художественной культуре 60—90-х гг. XVIII в. особое место занимали бытовой жанр, пейзаж и портрет. Если другие жанры создают главным образом картину духовной жизни эпохи, то эти — непосредственно отражают саму современную действительность.

Мастера бытового жанра (особенно крестьянского) обращаются к современному сюжету, типажу, умеют увидеть и передать привлекательное в жизни, в их работах чувствуется уважительное, доброжелательное и сочувственное отношение к народным персонажам. Таковы работы *Михаила Шибанова* (? — после 1789) «*Крестьянский обед*», «*Сговор*», изображающие без всякой парадности будни крестьянской семьи и сценку свадебного обряда. Ощущение трагичности вызывают акварели *Ивана Ерменева* (1746/49 — после 1792), создавшего целый цикл рисунков о «дне» жизни российского крестьянства. Его картины впервые в истории русского искусства передают мрачные стороны народной жизни.

Отечественный городской и парковый пейзаж впервые в живописи появляется в работах *Федора Алексеева* (1753/55—1824) и *Семена Щедрина* (1745—1804), пейзаж «дикой» природы и «батальный» пейзаж — в творчестве *Михаила Иванова* (1748—1823). Этот жанр только зарождается в 80—90-х гг., испытывая на себе сильное влияние классицизма. Оно наиболее заметно в стремлении найти в отечественных видах черты, сопоставимые с особенностями ландшафтов стран, где когда-то расцветало античное искусство. Образцом чаще всего выступала Италия, ее города и парки, ее природа. При этом мастерами двигало стремление возвысить отечественный пейзаж, сделать его значительным, достойным большого искусства. С классицизмом связаны и другие важнейшие особенности пейзажа: трехплановость построения и соответствующая этим планам тройная градация цветов (первый план коричневатый, второй — зеленый, третий — голубой). Русский пейзажный жанр развивался очень быстро, были заложены основы национальной школы пейзажной живописи, созданы условия для успешного развития этого жанра в XIX в.

Наибольших успехов русская живопись второй половины XVIII в. добилась в жанре портрета, что не удивительно, если вспомнить предыдущие этапы. Портрет гораздо меньше подвержен прямому воздействию классицизма, хотя, конечно, отражает основные художественные идеалы своего времени. Если в 60—70-е гг. преобладало идеальное, обобщенное представление о модели, стремление отразить общечеловеческое, то в 80—90-х гг. усиливается конкретность изображения, яснее ощущается стремление к импозантности. Также нужно сказать, что во

второй половине века существует обширная типология портрета. Парадный, камерный, костюмированный, мифологический виды портрета позволяют полно, детально, разносторонне представить людей того времени в их частной жизни и общественном бытии. Расширяется круг моделей, прежде всего за счет творческой интеллигенции, людей, знаменитых своим талантом, а не знатностью, портрет становится массовым явлением. В портрете конца века отчетливо проступает влияние сентиментализма, что отражается в интересе к отдельной личности, ее чувствам, а не к человеку вообще. Так появляется портрет утонченно-лирический, интимно-камерный, тронутый печалью грусти. Усиливается влечение к природе, все больше пленяет мысль о единении с ней, что превращает пейзаж в очень существенную часть портрета. Для этих портретов также характерно высветление палитры, предпочтение холодноватых цветов и нежных цветовых сочетаний. Русский портрет второй половины века входит в число шедевров мирового искусства. Во многом это заслуга Ф. Рокотова, Д. Левицкого и В. Боровиковского.

Федор Рокотов (1735—1808) вошел в русское искусство в 60-е гг., когда находилось в расцвете творчество Антропова. Но даже ранние работы мастера показывают, что русское искусство вступило в новую фазу развития, начался новый этап в воплощении представлений о человеческой личности. Портреты Рокотова отличаются такой человечностью и лирической глубиной, какая до того не была свойственна русской портретной живописи. Слава к нему пришла рано, поэтому художнику и поручили написать портрет великого князя Павла Петровича. Но самый плодотворный период его творчества связан с Москвой, где он прожил почти сорок лет и успел за это время «переписать» почти всю Москву. Здесь он и создал некий портрет-тип, соответствующий гуманистическим представлениям дворянской интеллигенции о чести, достоинстве, душевном изяществе. Обычно это камерный погрудный портрет. Фигура повернута по отношению к зрителю в 3/4, объемы создаются сложнейшей светотеневой лепкой, тонко сгармонизированными тонами. Модель почти не комментируется сложными атрибутами, антураж не играет никакой роли, иногда вовсе отсутствует. Неуловимыми средствами Рокотов умел передать меняющийся облик модели: насмешливость скептического Майкова,

ленивую улыбку и состояние умиротворения «*Неизвестного в треуголке*», тонкую задумчивость и духовное изящество Струйской.

В конце века рокотовская манера письма несколько меняется под воздействием новых эстетических требований. Открытость и прямота в лицах моделей сменяется выражением непроницаемости, сдержанности, светской выдержки, лица уже лишены той дружественности, теплоты, характерной для раннего периода творчества художника. В это же время складывается и рокотовский женский тип: гордо поднятая голова, удлиненный разрез чуть прищуренных глаз, рассеянная улыбка. Таков портрет В.Н. Суровцевой.

Великим мастером портрета был *Дмитрий Левицкий* (ок. 1735—1822) — создатель и парадного (он переписал всех екатерининских вельмож), и камерного портрета. В самых ранних его работах проявилось умение выделять наиболее яркие черты характера своих моделей. Особенно удавались ему портреты, изображавшие современников, прославленных высоким умом и богатой внутренней жизнью. Таковы портреты Д. Дидро, Н.И. Новикова.

Гармония таланта и женской красоты также привлекала мастера. Шедевром живописи является его известный цикл из семи картин — «*Смолянки*», написанный по указу Екатерины II. На этих картинах изящные юные девушки музицируют, танцуют, не позируют, а словно живут на полотнах.



В. Боровиковский. Портрет М.И. Лопухиной

Развивая приемы парадного классицистического портрета, Левицкий в каждую свою работу вносил «изюминку», отражающую его индивидуальную манеру. При этом мастер является большим психологом. Таковы портреты Демидова, Голицына, Воронцова, Ланского и др. Неоднократно писал он и Екатерину II, создав идеальное воплощение образа просвещенной монархини.

Третий замечательный художник данного периода — *Владимир Боровиковский* (1757—1825). В 90-е гг. он создает портреты,

выражающие новое направление в искусстве — сентиментализм, пленяющие благородством и гармонией линий. Несомненно, лучшим является портрет М.И. Лопухиной, напоенный тишиной и томностью. Главная забота художника — понять душевный настрой прекрасной женщины. Новые эстетические взгляды мастера проявились даже в изображении императрицы — не законодательницы со всеми императорскими регалиями, а обыкновенной женщины в шлафроке и чепце на прогулке в царскосельском парке.

Всецело преданным классицизму оставалось ***декоративно-прикладное искусство*** второй половины столетия. Наследие античности и отчасти Ренессанса, воспринятое с возможной точностью, становится неисчерпаемым источником идей и вдохновения. Мастера классицизма как бы вновь открывают для себя, что вещи и детали декора имеют вес: провисают гирлянды, подвешенные медальоны, предметы должны стоять и им необходимы подножия. Подчеркиваются несомые и несущие части, стремление к четкости и геометричности побуждает обратиться к прямым углам, простейшим криволинейным очертаниям, легко воспринимаемым формам. Эти и другие черты отчетливо видны в фарфоре, по-прежнему очень любимом в России. Фарфор становится более совершенным в техническом отношении, а в художественном — место кавалеров и дам, пастушков и пастушек занимают аллегорические фигуры Человеколюбия, Справедливости, Согласия и т.д. По-прежнему создаются большие ансамбли в фарфоре — парадные сервизы, но главным элементом декора в них становятся не цветы и плоды, а изображения орденов и их строгих торжественных лент.

Сильно изменяются изделия из стекла, что было связано с техническими достижениями в этой области. Широко распространяется цветное стекло, а гравировка и гранение уступают место росписи, что делает стекло похожим на фарфор.

Страстное увлечение минералогией в русском обществе (на фоне интереса к естествознанию вообще) вызвало к жизни обработку декоративного камня, из которого делают главным образом вазы.

В мебели влияние классицизма сказалось на появлении гарнитура, заменяющего прежние наборы одинаковых по форме и назначению предметов.

Значительное место в истории культуры России (и художественной культуры в том числе) занимает *дворянская усадьба* (в

основном, подмосковные усадьбы), ставшая воплощением дворянской культуры страны. Одной из самых известных усадеб является Кусково — владение Шереметевых. К концу века Москва была сосредоточением отживающего знатного дворянства, издревле имевшего здесь родовые вотчины. Многие из дворян, сторонясь суеты северной столицы, также предпочитали жить в Москве и ее окрестностях. Тогда же складывается и новый облик дворянина, ужа не обязанного служить государю, а имеющего возможность все свое время посвятить личному надзору за хозяйством, управлению своими крепостными. Эта тенденция поддерживалась Екатериной II, усадьбы становились опорой империи на местах.

Хотя многие усадьбы были настоящими дворцами, они удивительно подошли к подмосковной природе. Сочетание праздничности и просветленности, грусти, присущие среднерусской природе, перекликается по эмоциональному звучанию с торжественностью и интимностью усадебного комплекса.

Усадьбы были не только местом уединения, они служили земным радостям и утехам, праздникам и развлечениям, которые могли быть комнатными, не отличавшимися от городских, или играми на воздухе, в парке. Но особое значение для русской культуры имели усадебные праздники, нередко продолжавшиеся по нескольку дней подряд и представлявшие собой грандиозные зрелища. В дни праздников собиралось до 500 гостей, которые днем развлекались на природе, а по вечерам устраивались балы, театральные спектакли, фейерверки. Программа праздников составлялась с удивительной тщательностью, в них включались и природа, и искусство, и фантазия. Гости не только были зрителями, но и участниками представлений.

Особое значение среди усадебных развлечений имел *крепостной театр*, в котором играли крепостные актеры, талантливые, получившие образование люди. И, хотя господа «награждали» их звучными фамилиями — Жемчугова, Гранатова, Бирюзова и другими подобными — актеры не переставали оставаться собственностью своих хозяев, зависящей от любой прихоти господина.

Для усадебных представлений нередко писались специальные пьесы. Поскольку театральные постановки сливались с общим праздником, синкретичность действия приводила к смешению разных жанров сценического действия: оперы, бале-

та, драмы. А устройство театральной сцены прямо в парке вплетало спектакль в общую программу забав.

Как мы видим, на протяжении восемнадцатого столетия в русской художественной культуре произошли важные изменения принципиального характера. На смену ее средневековой форме со свойственными для нее господством религиозной идеологии и внутренней замкнутостью пришла и утвердилась культура нового времени, ведущее место в которой заняли светскость и открытость для общения с другими культурами. Не случайно XVIII в. вошел в историю русской культуры как Век Просвещения.

План семинарского занятия

1. Идеи Просвещения и русская художественная культура.
2. Петровские реформы и их влияние на художественную культуру.
3. Художественная культура второй трети XVIII в.
4. Классицизм в русской художественной культуре.

Темы докладов и рефератов

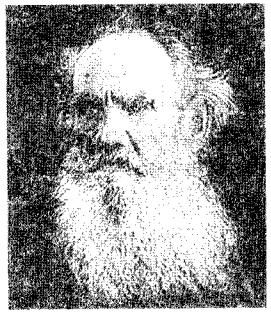
1. Дворянская усадьба и ее значение в русской культуре.
2. Санкт-Петербург как явление художественной культуры.

Литература

1. *Балакина Т.Н.* История русской культуры. — М., 1995.
2. *Георгиева Т.О.* История русской культуры. — М., 1998.
3. *Ильина Т.В.* История искусств. Отечественное искусство. — М., 1994.
4. *История* русского искусства. Т. 1. — М., 1991.
5. *История* русской литературы XI—XX вв. — М., 1983.
6. *Кондаков И.В.* Введение в историю русской культуры. — М., 1997.
7. *Краснобаев Б.И.* Очерки истории русской культуры XVIII в. — М., 1987.
8. *Милюков П.Н.* Очерки по истории русской культуры. В 3 т. — М., 1994.
9. *Рапацкая Л. А.* Русская художественная культура. — М., 1998.
10. *Рапацкая Л.А.* Русское искусство XVIII века. — М., 1995.
11. *Русское* искусство XVIII в. — М., 1979.
12. *Шульгин В.С., Кошман Л.В., Зезина М.Р.* Культура России IX—XX вв. — М., 1996.



А.С. Пушкин



Л.Н. Толстой



А.А. Блок

17 Художественная культура России XIX — начала XX веков

Золотой век русской культуры.
Общепринятое мнение

Периодизация отечественной художественной культуры в рамках столетий является довольно-таки условной и относительной. Очевидно, что многочисленные процессы, характеризующие развитие того или иного художественного явления, имеют свои собственные пространственные и временные параметры. Поэтому XIX столетие в русской художественной культуре явилось прямым продолжением века предыдущего. В этот исторический период Россия продолжала расширять свои территории, становясь огромной страной-империей. Начатые в XVIII в. реформы и преобразования также имели продолжение в веке XIX, и Россия быстрыми темпами двигалась вперед, обретая законное место среди ведущих держав мира. Но ее развитие не всегда и не во всем шло равномерно.

Наиболее глубокие и впечатляющие изменения происходили именно в художественной культуре. В этой области XIX столетие стало для России временем невиданного взлета и расцвета. Если в XVIII в. Россия громко заявила всему миру о своем

существовании, то в XIX в. она буквально ворвалась в мировую культуру, заняв там одно из самых почетных мест. Это произошло благодаря тому, что она выдвинула гениев во всех направлениях художественной культуры — в литературе, живописи, музыке, архитектуре, философии и т.д. и тем самым внесла огромный вклад в сокровищницу общечеловеческой культуры. Именно в XIX в. российская художественная культура стала классической, создав совершенные образы и произведения, на которые ориентировались многие поколения людей и художников в своей жизни и творчестве. Подъем был настолько велик, что дал основание называть эту эпоху *золотым веком русской культуры*.

Бурный культурный подъем в России стал закономерным явлением, так как был обусловлен целым рядом важнейших исторических событий той эпохи. Это прежде всего воздействие на русскую общественную жизнь идей Великой французской революции, Отечественная война 1812 г., невиданно смелое выступление дворянских революционеров-декабристов. Среди этих причин особенно большое влияние оказала победа в Отечественной войне 1812 г. Она вызвала в стране большой патриотический подъем и заставила задуматься о судьбе русского народа, силами которого Россия была спасена от порабощения. Рост национального самосознания неизбежно вел к усилению протеста против крепостничества. В стране усиливалось недовольство. В первые десятилетия участились выступления крестьянства, случались восстания среди солдат. В среде дворянской интеллигенции все громче звучали голоса протеста против реакции, против пропаганды религиозно-мистических идей. Многие представители дворянства не ограничивались пассивной оппозиционностью, а переходили к решительным действиям в борьбе против самодержавия и крепостного строя. Возникают тайные общества, состоящие, как правило, из офицеров. Итогом недовольства и кульминацией протеста стало восстание декабристов 14 декабря 1825 г.

Восстание декабристов оказало огромное воздействие на всю последующую эволюцию русской культуры. Оно вызвало мощный подъем общественной и философской мысли, в которой центральной стала проблема выбора пути развития, тема будущего России. Этот вопрос был не нов для страны, но сейчас он оформился как два важнейших течения духовной культуры — *западничество* и *славянофильство*. Оба течения отвергали существовавший режим самодержавия и крепостничества, но занимали противоположные позиции в понимании путей переустройства России.

Западники стояли на позициях культурного универсализма и рационализма. Они высоко ценили петровские реформы, выступали за развитие России по западному пути, считая его общим и неизбежным для всех народов. Западники были сторонниками европейской образованности, науки и просвещения, буржуазных преобразований, которые могли осуществляться, по их мнению, путем реформ.

Славянофилы, напротив, стояли на позициях культурного релятивизма и православия. Они отрицательно оценивали петровские преобразования, нарушившие, по их мнению, естественную эволюцию России. Они выступали, в отличие от западников, за принципиально иной путь развития России, нежели западно-европейский. Славянофилы настаивали на самобытном развитии России, делая акцент на ее религиозно-историческом и культурно-национальном своеобразии, опираясь на формы, способы и традиции, источниками которых были русская община, артель и православие.

Идеи славянофилов получили широкий общественный резонанс в духовной культуре и положили начало развитию оригинального и самобытного направления в русской философии, основу которого составил не западный рационализм, а православная религиозность. В познании истины западная философия отдает предпочтение разуму. Славянофилы разрабатывали концепцию целостности духа, согласно которой в познании участвовали все способности человека — чувства, разум, вера, воля и любовь.

Истина не может принадлежать отдельному человеку, а только коллективу людей, объединенному единой верой, надеждой и любовью, из чего рождается соборное сознание. Соборность, таким образом, противостоит индивидуализму и разобщенности. Главным регулятором отношений между людьми должна выступать истинная вера, носителем которой является православная церковь. Славянофилы были убеждены, что именно русское православие с наибольшей полнотой воплощает в себе подлинно христианские начала, тогда как католицизм и протестантизм отошли от истинной веры. Они выдвинули

идею о мессианской роли России в спасении человечества и мировой культуры.

К середине столетия «брожение умов» достигло своего апогея. Писатели, художники, композиторы не остались в стороне от жгучих проблем своей эпохи. Общественно-политическая мысль и художественное творчество развивались в тесной взаимосвязи, порой перекликаясь и дополняя друг друга. Художественная культура стала ярким и непосредственным отражением общественных проблем своего времени. В соответствии с этим на протяжении всего XIX в. менялись средства художественной выразительности, получали и теряли свою популярность те или иные виды и жанры искусства, рождались новые художественные стили.

Культурно-исторический процесс в России XIX в. имел еще одну важную особенность, которая в немалой степени обусловила его результаты. На протяжении столетия основными творцами и носителями всей русской культуры были два общественных слоя: в первой половине века ведущее место в культуре принадлежало дворянской интеллигенции, а во второй половине — разночинцам, к которым относились образованные представители либеральной и демократической буржуазии. Этот слой состоял не из дворян, а из выходцев из чиновнического, мещанского, купеческого и крестьянского сословий. Они привнесли в художественную культуру свое мироощущение, идеи и образы, увеличили число писателей, поэтов, художников и тем самым во второй половине столетия существенно изменили ее лицо. На этом основании художественную культуру России XIX в. принято подразделять на два основных этапа, временная граница между которыми проходит как раз по середине столетия, то есть на рубеже 50—60-х годов.

Художественная культура первой половины XIX в.

Развитие художественной культуры в эту эпоху характеризовалось быстрой сменой идейно-художественных направлений по сравнению с предшествующим веком и одновременным сосуществованием разных художественных стилей. В художественном сознании первых десятилетий XIX в. происходил постепенный отход от нормативности просветительской идеологии, лежавшей в основе стиля классицизма и определявшей мотивами действий героя прежде всего гражданский долг и общественное служение. И как следствие, усиливалось внимание к человеку, его внутреннему миру, в котором чувство, а не долг становилось важным побудительным мотивом поступков.

Наиболее глубокое влияние на русскую художественную культуру начала века оказал *романтизм*. В России он возник в переломную эпоху Отечественной войны 1812 г. Сутью романтического стиля было стремление противопоставить реальной действительности обобщенный идеальный образ героя, яркая индивидуальность и неповторимый облик которого не укладывались в рамки общепринятых стереотипов мышления и поведения. Личность находится в противоречии с окружающей ее реальностью — таково исходное положение романтизма. Подобная установка была обусловлена тем обстоятельством, что романтическое искусство создавалось художниками, которые зачастую сами находились в сложном разладе с «враждебной действительностью». Они искали умиротворения в идеализированном прошлом, в народных преданиях, в тишине и покое природы. На почве увлеченности «вечной красотой» народного творчества возрождается интерес к самобытным истокам культуры, что также повлияло на развитие отечественных художественных школ.

Русский романтизм был неотделим от общеевропейского, но имел при этом ярко выраженную специфику, обусловленную всем ходом предшествующего исторического и духовного развития. Внимание к отечественной истории было характерно для всей художественной культуры в целом. К исторической проблематике обращались многие писатели, поэты, композиторы. Но русская художественная интеллигенция в соответствии со своей миссией глашатая свободы и либерализма не испытывала приверженности к абстракциям грез и иллюзий, к фантазиям, далеким от действительности. Окружающий мир воспринимался русскими художниками XIX в. как главный предмет творчества. Это стимулировало развитие реалистической образности, которая сочеталась с романтическими средствами художественной выразительности. Историки русской культуры справедливо полагают, что романтизм стал важным звеном в

общем процессе развития художественной культуры от классицизма к реализму. Именно одновременное переплетение стилей в ней дало прекрасный художественный результат и способствовало появлению выдающихся произведений русского искусства.

Доминирующее положение в художественной культуре «золотого века» занимала ***литература***. Она играла главную стабилизирующую и созидательную роль, поскольку была, пожалуй, единственным видом искусства, который мог выразить наиболее полно потребности своего времени. Классики русской литературы всегда тяготели к объемному, многомерному мировосприятию, сохраняющему многозначность и образность. Классическая литература XIX в. была больше, чем литературой. Она стала синтетическим художественным явлением, оказалась по сути дела универсальной формой общественного сознания, выполняя функции других видов искусства.

Утверждение романтизма в русской литературе произошло в значительной мере в результате творческих исканий и художественных открытий *Василия Жуковского* (1783—1852). Подобно многим молодым дворянам начала века, Жуковский начинал сознавать отличие своих воззрений на мир от традиционных норм просветительства. Однако среди сложившихся литературных форм он не находил таких изобразительно-выразительных средств, с помощью которых можно было бы добиться наиболее полного художественного выражения этого нового типа видения и чувствования мира. Отражая дисгармонию окружающего мира, его поэзия проникнута осознанием кратковременности человеческого бытия. В сочинениях господствует меланхолическое созерцание Божьего мира, с которым предстоит расстаться без особого сожаления и с надеждой на вечную жизнь. Красота земная и небесная, мгновение и вечность — вот те категории, которые постоянно использует поэт.

Жуковский творил в самых разных жанрах. Это были дружеские послания, романсы, элегии, басни, сказки. Но все же явное предпочтение он отдавал балладе. Баллада, сложившаяся в английской и немецкой литературе, представляла собой эпическое произведение, в котором сильны мотивы фантастики. Этот жанр был чрезвычайно любим романтиками, причем не только поэтами, но и музыкантами. В творчестве Жуковского сохранились основные черты жанра, но они были дополнены

русскими национально-бытовыми образами (баллады «*Людмила*», «*Светлана*», «*Кубок*», «*Перчатка*»).

Жуковский известен не только как поэт-романтик, но и как замечательный переводчик. Многие его сочинения являются вольными переводами романтической европейской поэзии. Он познакомил отечественного читателя с лучшими авторами Англии, Франции, Германии. Благодаря его переводам на русском языке впервые были напечатаны Гомер и Фирдоуси, Вергилий и Шиллер.

Творчество Жуковского запечатлело мир неординарной, внутренне своеобразной личности декабристской эпохи, признающей самоценность каждого человека вне зависимости от его социального положения. Пожалуй, самое привлекательное в нравственной позиции поэта — это глубокое убеждение в том, что счастье человека заключается не во внешних интересах, оно скрыто в нем самом, в его способности любить, мыслить, творить.

На характер и содержание русской культуры первой половины XIX столетия существенное влияние оказал декабризм, который придал ей особые черты гражданственности и политического вольнолюбия. Это влияние освободительного движения послужило причиной для появления нового способа воспроизведения действительности, получившего впоследствии название критического реализма, одного из основных методов в русской литературе XIX в. Идеи борьбы и свободы личности нашли свое отражение в творчестве замечательных русских писателей: Пушкина, Гоголя, Лермонтова.

Основоположником русского критического реализма стал *Александр Пушкин* (1799—1837). Именно с его творчеством связано начало «золотого века» в русской литературе, так как он по сути дела явился родоначальником новой литературы, отразив русскую действительность в непревзойденных художественных образах. Благодаря Пушкину наша культура стала составной частью общеевропейской и заняла в ней подобающее место. Исключительное значение в этом имело создание Пушкиным русского литературного языка, что способствовало не только дальнейшему расцвету русской литературы, но и признанию ее во всем мире.

Пушкин создал замечательные произведения различных жанров как в стихах, так и в прозе: роман в стихах «*Евгений*

Онегин», прозаическое произведение «*Повести Белкина*», историческую драму «*Борис Годунов*», историческую повесть «*Капитанская дочка*», трагедию «*Моцарт и Сальери*», гениальную поэму «*Медный всадник*», посвященную судьбе маленького человека в огромной империи, лирические стихи и т.д. Однако, особенно важной и значимой оказалась роль Пушкина в русской поэзии. Именно здесь он нашел новые художественные способы воплощения человеческих чувств и переживаний.

Творческие искания Пушкина в поэзии исходили, прежде всего, из новаторских принципов поэта, направленных против отживающих художественных норм и традиционных стилей. Его стремление к поэтической свободе особенно последовательно выразилось в отношении к жанрам лирики. Вместо обычного для поэтов того времени строгого подчинения жанровым канонам Пушкин видоизменил, трансформировал и роман, и балладу, и поэму, написал множество стихотворений, которые вообще не укладывались в общепринятые до того жанровые формы.

Пушкин в своем творчестве первым поставил в литературе проблему психологии и характера русского человека и смог выразить его через чувство любви. Русский тип любви он представил как меру жизни и продолжение смерти, покаяния и очищения, который чаще всего безответен и неразделен, самоценен, самоотвержен и нравственно возвышает того, кто любит. Это чувство — великое напряжение души, победа над эгоизмом, себялюбием, культом плоти. Любовь в произведениях Пушкина — это подвиг безграничной устремленности к совершенству.

Младшим современником и преемником Пушкина в русской литературе стал *Михаил Лермонтов* (1814—41), который уже в 16 лет заявил о своем могучем таланте. В его ранних стихах выражался романтический апофеоз личности, формировался единый поэтический язык, экспрессивный и метафоричный, создавался образ лирического героя. Индивидуальному складу Лермонтова-поэта был близок классический тип романтизма. Поэтому его ранние произведения проникнуты мечтой о свободе, тоской по мятежному герою.

Однако со второй половины 30-х годов в творчестве Лермонтова заметно усиливаются реалистические элементы. Новое мироощущение поэта породило новый тип героя его произведений. Поэтому для его сочинений был характерен безграничный максимализм, который оборачивался жаждой абсолютной гармонии и полного преобразования существующего миропорядка. Сознание фатальной неосуществимости своего идеала и вместе с тем принципиальная невозможность отступиться от него, выразили глубинный конфликт русского общества. Эта тенденция реалистической поэзии получила высшее выражение у Лермонтова в романе «Герой нашего времени», где наиболее полно был объективирован образ «лермонтовского» героя: эгоистичного и одинокого человека, несущего настроение социальной усталости и не способного творить добро.

Друг и современник Пушкина *Николай Гоголь* (1809—52) приобрел известность и славу после публикации цикла малороссийских повестей «*Вечера на хуторе близ Диканьки*», где удивительно романтично нарисовал картину народного быта. Соединив фантастику и мистический гротеск, сатиру и религиозные проблемы, суровый морализм и социальную утопию, автор поэтично передал мир народных верований в сочетании сказочных и христианских представлений.

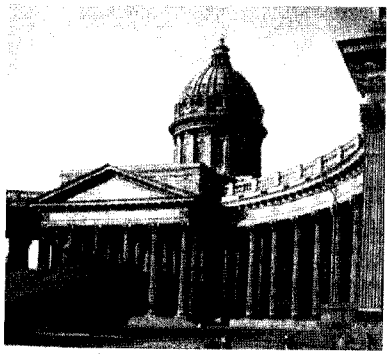
В середине 30-х годов в творчестве Гоголя произошел поворот от лирического романтизма к реализму. В этом повороте нашло выражение убеждение писателя, что художник не может оставаться безучастным к добру и злу, он должен стремиться к творческому воплощению своих взглядов, помогать преобразованию жизни посредством искусства. Поэтому по совету Пушкина Гоголь начинает писать роман-поэму «*Мертвые души*», основной темой которого стала современная писателю жизнь, являющая собой вопиющее противоречие между духовной мощью русского народа и его рабским социальным положением. В этом произведении Гоголь продемонстрировал свободное владение разнообразными приемами компоновки сюжета, используя средства выразительности реализма и романтизма, обращаясь то к сатире, то к лирике, то к патетике. Эти приемы помогли ему убедительно и достоверно показать нравственный облик современного ему общества с такой художественной, психологической силой, что многие гоголевские персонажи приобрели нарицательное значение.

Реалистическое направление русской литературы первой половины XIX в. стремилось разрешить непримиримый конфликт между потребностями духовной жизни страны и реакци-

онным характером общественного устройства. Поэтому, начиная с Пушкина и Гоголя, русские писатели этого времени постоянно стремились воплотить в своих произведениях высокий социально-гуманистический нравственный идеал. В 40—50-е гг. XIX в. в русскую литературу пришло новое поколение писателей. Это И.С. Тургенев, И.А. Гончаров, М.Е. Салтыков-Щедрин, А.Н. Островский, поэты Н.А. Некрасов, Ф.И. Тютчев, А.А. Фет и другие, которые также следовали этому идеалу и стремились реализовать его различными художественными приемами.

Под знаком классицизма, то есть тех принципов, которые обусловили развитие русской архитектуры во второй половине XVIII в., ***архитектура*** развивалась до середины XIX в. Монументальность, простота, логическая ясность классицистической образности достигают в это время еще большей выразительности. Значительно усилились черты праздничности, торжественности. В зданиях особенно подчеркивалась объемность, величавость.

В первые десятилетия столетия градостроительство приобретает небывалый размах, сосредоточившись прежде всего на создании городских ансамблей. Развиваясь в формах позднего классицизма — ампира, архитектура приобретает торжественный характер. В отличие от дворцовых и храмовых построек предшествующей эпохи, зодчие трудятся в основном над проектами зданий общественного и утилитарного характера: театров, министерств, казарм и т.д. Иными словами, облик архитектуры определяли постройки общегородского предназначения.



Казанский собор

Роль Александра I в формировании классического образа Северной Пальмиры сравнивали с ролью Перикла в строительстве Афинского Акрополя. В царствование Александра I в Петербурге была построена значительная часть выдающихся архитектурных сооружений, ставших памятниками архитектуры той эпохи. Такими сооружениями являются Казанский собор, Смольный институт, ансамбль Стрелки Васильевского острова со зданием Биржи, с ростральными колоннами, а также здание Главного Адмиралтейства.

Художественные черты позднего классицизма (ампира) в русской архитектуре того времени выразили *Андрей Воронихин* (1759—1814) и *Андреян Захаров* (1761—1811).

Самым выдающимся произведением А. Воронихина стал Казанский собор в Петербурге. Еще при проектировании собора по требованию Павла I архитектору была поставлена задача, чтобы собор размером и внешним видом походил на собор св. Петра в Риме. Это требование и обусловило наличие колоннады, отдаленно напоминающей колоннаду его римского прототипа: два ее крыла, изогнутые в плане, состоят из семидесяти двух коринфских колонн, несущих антаблемент с балюстрадой. В композиции Казанского собора впервые в русской архитектуре значительную роль в создании художественного образа здания стала играть скульптура. Стремясь реализовать идею о военно-мемориальном назначении собора, авторы поместили по бокам бронзовые скульптуры князя Владимира, Александра Невского, Иоанна Крестителя и Андрея Первозванного. А после победы над французами военно-мемориальный облик собора завершили памятники М.И. Кутузову и М.Б. Барклаю де Толли, установленные перед боковыми портиками колоннады и органично влившиеся в архитектурно-скульптурный ансамбль собора.

Стиль *ампир* (от фр. эмпир — империя) первоначально сложился во Франции при Наполеоне I и служил воплощению и выражению идей государственного могущества. Поэтому он изначально использовал архитектурные и декоративные формы императорского Рима. В России этот стиль после победы в Отечественной войне 1812 г. отразил новые претензии государства на статус империи, а Петербурга — на статус столицы империи. Исторический парадокс заключался в том, что национальная гордость победившего русского народа нашла воплощение в архитектурных формах побежденной Франции. В то же время в русской архитектуре присущие ампиру регламентированность, симметрия, статичность сочетались со смелостью пространственных решений и градостроительным размахом.

Наиболее широкое распространение стиль ампир в России получил в архитектуре Петербурга в виде декоративных украшений зданий элементами древнеримского военного снаряже-

ния: легионерских знаков с орлами, связок копий, щитов, пучков стрел. Использовались также элементы египетской орнаментики и скульптуры, поскольку формы искусства во времена египетских фараонов, французского диктатора и русских императоров имели по своей сути общую идеологию и потому дополняли друг друга вполне естественно.

Особая, исторически сложная имперская символика составляла главную отличительную черту архитектурного декора Петербурга. Причем, в отличие от классического декора композиция в ампире строилась на контрасте чистой поверхности стены и узких орнаментальных поясов в строго отведенных местах. Декоративный эффект усиливался также окраской, характерной для петербургского ампира: бледно-желтый цвет зданий и белый фронтонов, колонн, пилястров и прочих деталей архитектурного декора. Желтый цвет ампирной архитектуры не был произвольным. Он являлся одной из черт русской военной культуры, которая в Петербурге во многом определяла планировку города, его колорит, жизненный ритм. Еще первые значительные военные успехи Петра были ознаменованы появлением новой государственной регалии — царского штандарта, на золотом (желтом) фоне которого черный двуглавый орел держал карты четырех морей в клювах и лапах. Золотой (желтый) цвет использовался императорами в символике Священной Римской империи. Желтый цвет российского императорского штандарта сперва стал цветом императорской гвардии, а позднее — основным цветом военных архитектурных сооружений и, наконец, превратился в составную часть официального архитектурного стиля ампир.

Главным представителем архитектурной школы русского ампира стал *Карло Росси* (1775—1849), которому удалось реализовать главную идею Петра I при закладке новой столицы — создать образ имперского города. Благодаря зданиям, построенным Росси, Стасовым, Монферраном, сложился тот величественный ансамбль центральных площадей Петербурга, который нес в себе все черты мировой столицы. И первым таким ансамблем стала Дворцовая площадь, спроектированная Росси.

В творчестве Росси нашла отражение важнейшая черта зрелого русского классицизма, состоявшая в том, что любая градостроительная задача, какой бы незначительной она не казалась, решалась не изолированно, а в тесном взаимодействии с другими. В результате создавалась непрерывная цепь архитектурных ансамблей. Таковыми в творчестве Росси стали Александринский театр, комплекс Сената и Синода на Сенатской площади, Михайловский дворец.

К началу 30-х годов классицизм как ведущий стиль русской архитектуры совершенно исчерпал себя: подъем национального чувства, гражданский пафос служения отчизне, бывшие духовной основой классицизма первой четверти столетия, после поражения декабристов практически утратили свое значение. Именно в этом заключалась основная причина кризиса в архитектуре, который проявился во второй трети XIX в. Внешне кризис проявился в утрате гармонии архитектурных форм, их чрезмерной геометричности, переусложненности декоративных деталей. Наглядное представление тому дают здания, вошедшие в ансамбль Исаакиевской площади в Петербурге, главное место среди которых занимает, безусловно, Исаакиевский собор, возведенный по проекту *Огюста Монферрана* (1786—1858).

Здание собора огромное, прямоугольное в плане. Оно оформлено с четырех сторон одинаковыми многоколонными портиками с тяжелыми фронтонами, украшенными горельефами. Долгое время собор считался самым высоким зданием России, так как над собором на высоте 101 м находится золоченый купол, который окружен колоннадой, увенчанной балюстрадой со статуями. Для облицовки стен Монферран использовал светло-серый олонецкий мрамор, заменив им традиционную штукатурную облицовку темных тонов. Необычным в соборе было также применение гранитных колонн в композиции фасадов. Поэтому формы собора кажутся тяжеловесными, многочисленные декоративные украшения нарушают былую гармонию архитектурных форм и скульптурных дополнений.

В 30-е годы в связи с упадком художественной системы классицизма, на смену ампиру пришли различные эклектические формы, в том числе получил распространение русско-византийский (или псевдорусский) стиль. Одним из ведущих архитекторов этого стиля был *Константин Тон* (1794—1881) — автор проектов храма Христа Спасителя, Большого Кремлевского дворца, Оружейной палаты.

В начале XIX в. художественные вкусы российского общества постепенно менялись, что выразилось в отказе от художественных канонов классицизма. В ***русской живописи*** той эпохи

этот процесс проявился в растущем интересе к человеческой личности, жизни простых людей. Новое понимание человека, его внутреннего мира получило наибольшее выражение в романтическом портрете. Как и в литературе, в живописи мир романтических чувств соединился с реальными образами, вызвав к жизни новые имена художников и творческие открытия.

Развитие романтизма, а затем и реализма в изобразительном искусстве означало серьезные перемены в академической живописи. В 30-50-е годы идейные основы академизма, основанные на иерархической ценности жанров, все более устаревали. Художественные установки академизма вступали в противоречие с требованиями жизни и общественными задачами искусства. Все очевиднее становилась потребность в новых выразительных средствах в живописи. В этих условиях еще сохранялся приоритет исторического жанра, в то время как бытовой жанр в качестве самостоятельного еще не получил признания. Утверждение романтических идей предопределило тогда быстрое развитие портретного жанра в живописи.

Одним из наиболее ярких представителей романтизма в русской живописи начала XIX в. являлся *Орест Кипренский* (1782—1836). Закончив Петербургскую Академию художеств по классу исторической живописи, Кипренский вошел в историю русской культуры как портретист. Во время учебы художника в академии в изобразительном искусстве сосуществовали стили классицизма, сентиментализма и романтизма, что обусловило его способность создавать возвышенные образы с их индивидуальным своеобразием и человеческой теплотой. Все его портреты — это образ новой эпохи.

Кипренский создал целую галерею портретов, демонстрируя изумительную способность к видоизменению своей живописной манеры, цветовых и световых эффектов» всего эмоционального строя портрета в каждом конкретном случае. Однако среди всех его произведений наиболее удались художнику полотна, где были изображены яркие художественные персонажи. Безусловным шедевром стал портрет Пушкина, считающийся и сегодня лучшим прижизненным портретом поэта. В образе Пушкина художник сумел выделить романтическую задумчивость и самоуглубленность, показав тем самым тонкий мир чувств поэта.

Зарождающийся общественный интерес к национальным, народным мотивам нашел свое выражение в творчестве замечательного живописца *Алексея Венецианова* (1780—1847). Этот художник создал уникальный стиль, соединив в своих произведениях традиции столичного академизма, русский романтизм начала XIX в. и идеализацию крестьянской жизни. Он стал родоначальником русского бытового жанра в живописи. Вопреки господствовавшему тогда художественному канону, в соответствии с которым «натура простая» противопоставлялась «натуре изящной», Венецианов обратился к изображению крестьянской жизни и показал ее как мир, наполненный гармонией, величием и красотой. Его картины бытового жанра («*На пашне. Весна*», «*На жатве. Лето*», «*Захарка*» и т.д.) были открытием в русской живописи 20-х годов. Художник изобразил повседневную жизнь крестьян, показывая их человеческое достоинство и красоту труда. Венецианов первым из русских художников создал свою школу живописи, которая стала значительным явлением в художественной культуре 20—40-х годов и способствовала распространению бытового жанра.

Представления романтиков о человеке, как герое исторических событий воплощались в больших полотнах, становившихся выдающимися явлениями художественной жизни. Самым знаменитым произведением такого рода стало монументальное полотно *Александра Иванова* (1806—58) «*Явление Христа народу*», над которым автор работал 20 лет, сделав 600 этюдов. Сюжетом картины является евангельский рассказ о появлении Иисуса Христа перед людьми, принимающими крещение от пророка Иоанна в реке Иордан. Художник трактует этот евангельский сюжет как поворотное событие в истории человечества, как начало его освобождения от зла и нравственного возрождения. Художник показал, что происходит с людьми в переломные моменты жизни, когда меняются пророки и появляется надежда на лучшую жизнь.

В ходе своего титанического двадцатилетнего труда художник все более убеждался в ограниченности традиционных академических приемов композиции, рисунка, живописи и стремился передать реальную жизнь. Ценными являются этюды к картине, в которых художник провел художественное исследование духовного мира человека: каков человек в рабстве, в сомнении, в слепоте фанатизма, в прозрении истины. Человече-

ство на историческом перепутье, на рубеже язычества и христианства, в момент духовного прозрения, перед выбором пути, и все это с неподражаемым психологическим мастерством изображено Ивановым. Эта глубина постижения свойств человеческой души ставит Иванова в ряд величайших мастеров мировой живописи.

У Иванова не было последователей в России. Он был последним историческим живописцем, после которого русская школа живописи стала развиваться по пути «иллюстрации действительности» и «обличения жизни» в картинах художников «натуральной школы» и передвижников.

В основных своих чертах традиции ***русской музыки*** сложились еще к концу XVIII в., а в первой половине XIX в. русская музыкальная культура вступила в качественно новую эпоху своего развития. Это было вызвано влиянием исторических событий 1812 г., под воздействием которых композиторы стали все чаще обращаться к героико-патриотическим и национальным сюжетам. На этой волне уже в первое десятилетие XIX в. появляется целый ряд композиторов, многие из которых тяготели к романтизму. Ведущим жанром того времени был романс, а наиболее видными композиторами этого жанра — *А.А. Алябьев*, *А.Е. Варламов*, *Я.Н. Верстовский*, *П.П. Булахов*, *А.Л. Гурилев*. Именно этими композиторами были написаны романсы, которые и поныне пользуются большой популярностью: «*Соловей*» (Алябьев), «*Тройка*» (Булахов), «*Вдоль по улице метелица метет*», «*На заре ты ее не буди*» (Варламов), «*Колокольчик*» (Гурилев).

Однако расцвет русского музыкального искусства связан с именем *Михаила Глинки* (1804—57), чье многогранное творчество открыло собой новую эпоху в развитии русской музыки, определило ее дальнейшее жанровое развитие. По значению вклада в формирование русской музыкальной культуры Глинка занимает место, равное Пушкину в литературе. Подобно Пушкину, Глинка не только завершил длительный этап вхождения русской музыки в европейскую музыкальную культуру, но и предопределил будущие направления русской музыки. Практически все русские композиторы XIX в. считали Глинку своим учителем.

Основой творчества Глинки является развитие русской национальной идеи в музыке. Поэтому он стал основоположником двух главных направлений отечественной оперной классики: народной музыкальной драмы и оперы сказочно-эпического жанра. По этой же причине главными его музыкальными произведениями стали оперы «*Жизнь за царя*» и «*Руслан и Людмила*».

Стиль композитора сложился под непосредственным влиянием идей реализма. Однако его музыка, также как творчество многих мастеров первой половины XIX в., несет отпечаток классицизма с его стройностью и логичностью и, наконец, в его произведениях явно ощущается влияние раннего русского романтизма с его поэтичностью и возвышенностью. В силу этих влияний глубина и богатство реалистического постижения мира соединяется в произведениях Глинки с идеальным совершенством формы, гармонической ясностью и законченностью художественного воплощения. Благодаря Глинке русская музыкальная школа стала одной из ведущих национальных школ европейской музыки.

Гениальность таланта Глинки и его величие в музыке состояло в том, что он отобразил разнообразные стороны отечественной действительности в различных музыкальных жанрах. Наряду с творчеством в оперном жанре Глинка является основоположником и русской симфонической музыки, лучшими образцами которой и сегодня считаются «*Камаринская*», «*Вальс-фантазия*» и другие. Многообразный мир душевных переживаний человека получил отражение в романсах Глинки, которые он сочинял на протяжении всей жизни. Вершиной его творчества в этом жанре явилась широко известная элегия «*Не искушай*» на стихи Е.А. Баратынского и романс на стихи А.С. Пушкина «*Я помню чудное мгновенье*».

Развитие и углубление принципов реализма и народности были характерны для творчества *Александра Даргомыжского* (1813—69). Его творчество сформировалось под влиянием реализма послепушкинской эпохи, эстетики «натуральной школы». С именем Даргомыжского в русской музыкальной культуре связано развитие реалистических средств музыкальной выразительности и открытие социальной проблематики в музыкальном искусстве, отсутствующей у Глинки.

Склонность к отражению жизненно-характерных явлений способствовала становлению в музыке Даргомыжского психологического начала. В своих произведениях ему удалось пере-

дать динамические процессы развития психологии героев. Свидетельством тому является опера «*Русалка*», созданная в жанре народно-бытовой драмы. Вклад композитора в развитие музыкального искусства состоял и в том, что он выступил новатором в музыке, привнеся в нее новые приемы и средства музыкальной выразительности. Работая над оперой «Каменный гость», он поставил себе задачу использовать полный текст литературного произведения и мелодизированный речитатив. Опираясь на интонации разговорной речи, на бытовую песенную лирику, Даргомыжский создал ярко национальный музыкальный спектакль, в котором переплелись реалистические народные сцены с миром романтической фантастики.

Таким образом, русская художественная культура первой половины XIX в., отразив плодотворный диалог разных художественных стилей, сделала важный шаг в своем развитии. В творчестве художников всех видов искусства этого времени получила воплощение идея национальной самобытности. Плодотворность этой идеи подтвердилась в еще более высоких достижениях литературы, живописи и музыки второй половины столетия.

Художественная культура второй половины XIX века

В первой половине столетия общественно-культурная жизнь наиболее полно и разнообразно протекала в столицах, поскольку весь культурный потенциал был сосредоточен в дворянском сословии. Дворянство было основным носителем художественной культуры примерно до середины столетия, когда в России выдвинулись новые общественно-политические силы — разночинцы, выходцы из новых художественных слоев и революционно настроенная интеллигенция, которые быстро заняли лидирующее положение в культурно-историческом развитии страны. Новые общественные силы видели свою историческую миссию в решении двух основных проблем — судьба России и судьба человека. Способы решения этих проблем получили разнообразное социально-политическое, нравственное, религиозное и духовное выражение. В творчестве писателей, композиторов, художников, архитекторов решение этих проблем и соответствующее их выражение обрели черты новой художественной картины мира, в которой произошла переоценка общественной роли и значимости всех видов искусства.

Кроме того, разночинцы сделали художественную культуру более социальной по проблематике и в значительно большей мере демократичной по направленности и формам. В ней получает дальнейшее развитие реалистический принцип отражения жизни и гораздо активнее и критически глубже осознаются главные социальные конфликты русской действительности. Никогда ранее художественная культура так непосредственно не участвовала в крупных общественных движениях, отражая в своих произведениях все стороны общественной жизни. Отсюда ее характерными чертами стали гражданственность, высокая нравственность и демократическая направленность.

Стиль реализма все более принимает критический характер и в этом качестве становится основным художественным направлением того времени. *Критический реализм* существенно изменил общественные функции искусства, которое должно было не только воспроизводить и объяснять жизнь, но и выносить «приговор о явлениях ее». Подобная функция представляла собой новый аспект в понимании искусства.

Литература критического реализма заключала в себе глубокое и своеобразное содержание, поскольку отражала действительность и осмысливала изобразительные явления с точки зрения их соответствия общественному прогрессу. Огромный художественный охват жизни, поступательный, обличительный дух, обращенность к злободневным проблемам — вот что определяло литературу пореформенного периода. Идейная полнота, глубокое проникновение в жизненные явления, неприятие несправедливости, богатство художественного воплощения литературных произведений обусловили ведущую роль литературы в развитии других видов искусства.

Русская литература пореформенного времени представляла собой «яркое созвездие великих имен». В эти годы создавали свои произведения крупнейшие русские писатели, творческий путь которых начался еще в предыдущие десятилетия. Новое поколение писателей-реалистов, которое пришло в литературу в 60—70-е годы принесло новые темы, жанры, идейно-художественные принципы. Переосмысление и переработка старых принципов и форм изображения жизни привели к раз-

витию жанра социально-бытового романа и повести. Наибольшие достижения в этом жанре принадлежали И.С. Тургеневу, Ф.М. Достоевскому и Л.Н. Толстому.

Творчество *Ивана Тургенева* (1818—83) во многом формировалось под влиянием идеи либерально-дворянского просветительства, сыгравшего важную роль в развитии русского литературного реализма. Начало творческой деятельности Тургенева относится к 40-м годам, когда писатель увлекался философией романтизма. Под ее влиянием сформировалось жизненное кредо Тургенева — он был противником насильственных мер решения любых проблем, в том числе и социальных. Однако увлечение романтизмом прошло довольно быстро, и уже с середины 40-х годов творчество Тургенева становится реалистическим по своему стилю.

На рубеже 40—50-х годов в общественной жизни России все явственнее заявляло о себе новое поколение интеллигенции, отличавшееся резким радикализмом, неприятием крепостнических порядков. Тургенев первым из русских писателей отразил в своих романах «*Накануне*» и «*Отцы и дети*» взгляды «новых людей». В них он показал неизбежность исторического конца дворянского сословия, отразил конфликт поколений как антагонизм мировоззрений дворянских либералов и революционеров-разночинцев. Писатель, будучи сам дворянином, считал дворянство носителем высших духовных ценностей русской культуры. В своих романах писатель раскрывал лучшие черты русской дворянской интеллигенции, ее любовь к народу, преданность интересам страны. Однако он понимал, что «время» дворянства истекает, и оно уже не способно активно противостоять экстремизму «новых людей». Их взгляды писатель представил разрушительной силой, которая ломает привычные устои общественной жизни. При этом сам автор не одобрял их радикализма, но с симпатией и уважением относился к нравственным устоям. Не разделяя взглядов разночинцев, Тургенев как великий реалист, показывает их смелость, самоотверженность, подвижничество.

Совсем иную роль в русской художественной культуре сыграл гениальный писатель *Федор Достоевский* (1821—81), который обогатил мировую культуру произведениями, равными по своей художественной силе произведениям Шекспира. Обладая уникальным даром пророчества и способностью к анализу человеческой души, писатель исповедовал идеи, выходящие за пределы представлений конкретного исторического времени в сферу «вечных» интересов людей.

Он сразу вошел в русскую литературу как сложившийся мастер. Уже в своих первых романах («*Бедные люди*») писатель обратился к проблеме «маленького человека». Однако в отличие от своих предшественников он не идеализирует бедность. Стремление показать реализм жизни заставило Достоевского отказаться от романтизации образов «простого народа». Он изображает их в соответствии с логикой характеров и правдой жизни, соединяя добро и зло в их характерах.

60—70-е годы XIX в. стали самым важным этапом в творчестве Достоевского, так как в это время были созданы самые выдающиеся его произведения — «*Преступление и наказание*», «*Идиот*», «*Бесы*», «*Братья Карамазовы*», в которых он обосновал и развил целый ряд глубоких философских идей. Выражая свое несогласие с существующим миропорядком, писатель в то же время отрицает насильственные меры переустройства мира. Он считает, что особый исторический путь России и сближение народа с интеллигенцией помогут разрешить социальные проблемы без революционных потрясений. Достоевский предостерегал, что революционная практика реализует принцип «цель оправдывает средства». При этом писатель был убежден также, что только одних социальных средств борьбы со злом недостаточно. Он считал, что человеку обязательно необходима нравственная опора, которую он видел в Боге.

Вершиной русской литературы второй половины XIX в. стало творчество *Льва Толстого* (1829—1910), который вошел в историю русской и мировой культуры не только как писатель-реалист, но и как основоположник русского нигилизма, создатель своеобразной философии и педагогики. Толстой видел свое предназначение в критике общественно-исторического строя, а также современных ему философских, религиозных, этических учений. Источником своих суждений писатель считал мнение народа. Тема поисков нравственного идеала, соответствующего «естественной жизни» простых крестьян, проходит через все его сочинения (романы «*Война и мир*», «*Анна Каренина*», «*Воскресение*», повести и драмы).

Творчество Толстого было посвящено изображению пореформенной России. В своих произведениях он поставил мно-

жество великих вопросов, передал настроение народных масс, их возмущение и протест против существующих порядков. Широкий охват действительности, глубочайшее проникновение в психологию человека, отражение истории народа через частную жизнь отдельного лица, неустанный поиск духовного идеала, — все это делает феномен Толстого уникальным явлением русской и мировой литературы.

Изобразительное искусство пореформенного периода так же, как и литература, было тесно связано с бурными процессами общественной жизни. В нем отразились споры о путях преобразования России, жесткая критическая оценка социальной действительности, народнические взгляды на крестьянство, извечный русский поиск нравственного идеала. Общественная функция живописи этого периода коренным образом изменилась. Если искусство классицизма подчинялось идее украшения жизни, то в искусстве 60—70-х годов эстетический момент уже не считался главным. Художникам казалось гораздо более важным правдиво отразить социальные проблемы, мысли и чувства представителей разных сословий. Стремление отразить черты своего времени, просветительские убеждения и иллюзии породили критическую живопись.

Первые проявления критического реализма в изобразительном искусстве обозначились в конце 50-х годов в творчестве *Василия Перова* (1834—82). Чуткий к общественным настроениям, художник отразил в своем творчестве атмосферу 60—80-х годов. Уже первые его картины «*Проповедь на селе*», «*Тройка*», «*Сельский крестный ход на Пасхе*» стали обличительными документами своего времени. В позднем творчестве Перова критическая черта его произведений значительно ослабевает, так как художник увидел иные, более светлые стороны жизни, воплотив их в картинах в соответствии со своим большим талантом. По сравнению с ранними картинами, отличавшимися излишними повествовательными деталями, дробностью форм и отсутствием чувства цвета, в поздних произведениях Перова появилась цельность. Особенно хороши портреты писателей Достоевского, Островского и композитора Мусоргского. Эти работы с полным правом позволяют причислить Перова к основоположникам психологического портрета в русской живописи.

Однако главную роль в развитии русской живописи того времени сыграли художники-передвижники, выступившие против официального, академического классицизма с его устаревшими канонами. Рождение нового явления в изобразительном искусстве произошло в 1863 г., когда группа выпускников Академии художеств, допущенных к конкурсу на золотые медали, потребовала свободного выбора сюжетов своих картин вместо заданных сюжетов из скандинавской мифологии. Администрация Академии настаивала на выполнении обязательной программы. Тогда 14 учеников отказались от участия в конкурсе, вышли из Академии и создали Артель петербургских художников. В 1870 г. на основе Артели в Москве было создано *Товарищество передвижных художественных выставок*, во главе которого встал инициатор «бунта 14» *Иван Крамской* (1837—87). Это товарищество ежегодно устраивало выставки произведений художников и перемещало их из города в город. Такая форма популяризации искусства была обусловлена идеологией просветительского «хождения в народ», характерного для разночинной интеллигенции.

Уже первая выставка картин передвижников в 1871 г. показала, что сложилось новое направление в живописи, для которого были характерны отказ от академических канонов, переход к критическому реализму, гражданственность, изображение русской действительности. Для русской публики значение передвижников было огромно — они заинтересовали ее и приучили останавливаться перед картинами. Реалистическое творчество передвижников научило русскую публику видеть жизнь в искусстве и отличать в нем правду от лжи. Успешная деятельность передвижников была связана не только с талантами членов товарищества, но и поддержкой известного коллекционера картин *Павла Третьякова* (1832—98), который делал заказы и покупал их картины, а также известного критика и историка искусств *Владимира Стасова* (1824—1906), который страстно пропагандировал деятельность товарищества.

Глава и лидер передвижников Крамской вошел в историю русского искусства как непримиримый борец с академической схоластикой за содержательное разнообразие живописи. Его активная «проповедническая» деятельность в известной мере мешала ему как живописцу, поскольку он пытался живописными средствами решать вопросы, которые были под силу только публицистике. Тематика его полотен была разнообразна: от портретов Салтыкова-Щедрина, Некрасова, Толстого, Третья-

кова, Суворина, Григоровича до сказочных и мифологических сюжетов.

Товарищество объединяло все талантливые художественные силы России, в его состав в разное время входили *В.И. Суриков, В.Е. Маковский, К.А. Савицкий, В.Д. Поленов, А.М. и В.М. Васнецовы, И.И. Левитан, В.А. Серов, Н.А. Ярошенко* и другие. Самым талантливым и разносторонним художником среди них был *Илья Репин* (1844—1930). Он никогда не был приверженцем одного жанра и поэтому постоянно использовал литературные и исторические сюжеты, бытовые сцены, писал в жанре портрета и пейзажа. Однако независимо от жанра и сюжета практически в каждой из его картин чувствуются не только рассудительность, но и сила и темперамент, и абсолютная психологическая точность. Эти черты его творчества наиболее ярко проявились в серии портретных образов его выдающихся современников — Глинки, Толстого, Пирогова, Писемского и особенно композитора Мусоргского. Великого художника привлекали также сильные натуры, судьбы которых связаны с историческими событиями — «*Царевна Софья*», «*Иван Грозный и его сын Иван*», «*Запорожцы пишут письмо турецкому султану*».

По мере развития русской реалистической живописи в ней все больше пробуждался интерес не к сиюминутным, а «вечным» вопросам общественного бытия, ответить на которые помогала история. Наиболее талантливым выразителем жанра русской исторической живописи стал *Василий Суриков* (1848—1916), который, обращаясь к переломным эпохам истории России, искал в прошлом ответы на сложные вопросы современности. Его интересовали в русской истории большие социально-политические и духовные конфликты, проявления народной борьбы против официальной государственности и церковности («*Утро стрелецкой казни*», «*Боярыня Морозова*», «*Меньшиков в Березове*» и др.). Суриковская трактовка исторических событий была следствием новых представлений об историческом процессе и месте в нем народных масс. Поэтому главным героем большинства полотен Сурикова является страдающая и торжествующая народная масса, разнообразная яркими типами, которая в итоге составляет образ русского народа.

К началу 80-х годов радикализм, господствовавший в предыдущие двадцать лет, утратил свой боевой характер, на смену ему пришло более спокойное восприятие действительности, а

для живописи появилась возможность освободиться от диктата публицистики. Первым симптомом этого процесса стало возрастание значения пейзажа, который в русском искусстве приобрел совершенно особое значение. Русские художественные выставки 80-х годов были преимущественно выставками пейзажей. Замечательными мастерами русского пейзажа, сумевшими раскрыть удивительную красоту, задушевность русской природы, стали *А.И. Куинджи* («*Лунная ночь на Днепре*»), *И.И. Шишкин* («*Рожь*»), *И.И. Левитан* («*Над вечным покоем*»), *Н.К. Саврасов* («*Грачи прилетели*»), *В.Д. Поленов* («*Заросший пруд*») и др.

История русской художественной культуры второй половины XIX в. свидетельствует о наличии устойчивой внутренней связи между достижениями литературы, живописи и музыки того времени. Сам контекст художественной культуры порождал общность позиций, взглядов, идеалов художников, писателей, композиторов, что взаимно стимулировало развитие каждого вида искусства в отдельности.

В ***русской музыке*** второй половины столетия отчетливо выразилась тенденция к усвоению лучших достижений других видов художественной культуры, и в первую очередь литературы. Причем это был не простой перевод с языка литературы на язык музыкальных образов. Взаимодействуя с достижениями других искусств, музыка одновременно формировала свою картину мира и свои способы осмысления жизни и истории отечества. Поэтому музыкальное искусство этих лет отличается широким жанровым разнообразием. Совершенства достигло оперное искусство, охватившее сюжеты русской истории, культуры, быта, психологию национального характера. Тогда же родились многочастная симфония и инструментальный концерт — жанры, которые ранее отсутствовали в отечественной музыке. И, конечно, популярным оставался жанр романса, в котором существенно усилилось лирико-психологическое начало.

В этот период в музыке появилась целая плеяда композиторов, в произведениях которых центральное место занимали человек с его сложным душевным миром и народ, угнетенный, страдающий, но обладающий огромной нравственной силой. К их числу можно отнести *А.П. Бородина* («Князь Игорь»), *М.П. Мусоргского* («*Борис Годунов*», «*Хованщина*»), *Н.А. Римского-Корсакова* («*Псковитянка*», «*Царская невеста*»).

Особую роль в музыкальной культуре пореформенного периода сыграл кружок петербургских композиторов, организованный *М.А. Балакиревым* (1836/37—1910) и вошедший в историю под названием «Могучая кучка» или «Новая русская музыкальная школа». Кружок состоял из пяти русских композиторов — М.А. Балакирева, А.П. Бородина, Ц.А. Кюи, М.П. Мусоргского и Н.А. Римского-Корсакова. «*Могучая кучка*» во многом напоминала Товарищество передвижных выставок, так как являлась творческим содружеством единомышленников. Балакирев и его товарищи находились под мощным влиянием народнических идей, что сказалось не только на раннем, но и на зрелом творчестве композиторов. Яркая индивидуальность каждого композитора не мешала балакиревцам создавать музыку, тесно связанную с образом народа и с русским фольклором. Главной темой их творчества стали национальная история, жизнь русского народа, поверья и сказания, а основой музыкального языка — народная песня.

Композиторы «Могучей кучки» своим творчеством развивали традиции классической музыки Глинки и Даргомыжского и существенно раздвинули границы жанров симфонической, оперной, инструментальной музыки, обогатили их новыми формами. В период деятельности «Могучей кучки» были созданы многие лучшие музыкальные произведения кружковцев: восточная фантазия «*Исламей*», симфоническая поэма «*Русь*» Балакирева, *Первая симфония* Бородина, симфоническая картина «*Ночь на Лысой горе*» Мусоргского, *Первая* и *Вторая симфонии* Римского-Корсакова.

Значение кружка «Могучая кучка» трудно переоценить. Оно не ограничивается только созданными кружковцами произведениями. По сути дела эти композиторы положили начало новой эры в русской музыке, так как определили своим творчеством все дальнейшее развитие русской классической музыки.

Балакиревский кружок открыл дорогу в музыкальное искусство трем великим русским композиторам — Бородину, Мусоргскому, Римскому-Корсакову.

Александр Бородин (1833—87) был разносторонне талантливым человеком. Гениальная музыкальность сочеталась в нем с незаурядными способностями к научной деятельности и литературному творчеству. Раздвоение интересов между химией и

искусством было особенной чертой его всесторонне одаренной натуры, делавшей его похожим на титанов Возрождения.

Музыкальное наследие композитора невелико по объему: им созданы две симфонии, несколько романсов, два струнных квартета, камерная сюита для фортепиано и незавершенная опера «*Князь Игорь*». Современники порой упрекали композитора в его нежелании полностью посвятить себя музыкальному творчеству, поскольку научная деятельность Бородина в области химии была менее значима, чем его вклад в мировую музыкальную культуру. Однако возможно, что именно разнообразие жизненных интересов способствовало рождению уникального художественного мышления Бородина, в котором сочетались объективный научный взгляд на историю с глубоким пониманием русского национального характера.

Смысл творческого стиля Бородина можно было бы определить понятием «музыкальный эпос», означающим совокупность музыкальных приемов (образная бесконфликтность, многочисленные повторы, умение преобразовывать состояние покоя в инерцию движения), которые позволили композитору создавать в музыке настроение эпического рассказа. Эпичность естественно проистекала из главной темы его творчества, связанной с отражением богатырской мощи русского народа.

Творчество другого русского композитора *Модеста Мусоргского* (1839—81) так же было тесно связано с отечественной историей. Искусство композитора сопоставимо по своей высокой художественности с лучшими достижениями русской реалистической литературы. Его взгляды сформировались под непосредственным влиянием социально-обличительных идей народнического движения. Свою главную задачу в искусстве Мусоргский видел в том, чтобы сказать слово правды о русском народе.

Самобытные черты его творческой индивидуальности, социальная направленность, умение создавать яркие, характерные человеческие образы проявились уже в ранних произведениях, песнях и романсах на слова русских поэтов и свои собственные тексты. Эти произведения подготовили Мусоргского к созданию его важнейших произведений — опер «*Борис Годунов*» и «*Хованщина*», в которых главным действующим лицом является не безмолвный, а восставший народ, а главной темой — народное движение за правду и свободу. Кроме опер Мусоргский написал целый ряд произведений в жанре камерной музыки.

Им были созданы вокальные циклы «*Песни и пляски смерти*», «*Без солнца*», где каждая песня цикла — это небольшая сценка с действующим реальным образом.

Выдающийся композитор *Николай Римский-Корсаков* (1844—1908) в своем творчестве продолжил традиции М.И. Глинки. Великий композитор оставил огромное наследие — 15 опер (его любимый жанр), симфонические произведения, инструментальные концерты, произведения камерной и хоровой музыки, 79 романсов.

Стиль музыки Римского-Корсакова сложился под влиянием древних русских сказаний. Поэтому в его творчество органично вошли образы из сказок, былин, языческой поэзии, христианской мифологии. Воссоздавая народность сквозь призму исторических и сказочных сюжетов, композитор одновременно утверждал общечеловеческие ценности. Среди них важнейшей была мысль о гармонии человека и природы в бесконечном круговороте жизни и смерти.

Главное наследие Римского-Корсакова составляют оперы, девять из которых написаны на сказочные сюжеты и сюжеты, связанные с миром природы: «*Снегурочка*», «*Ночь перед Рождеством*», «*Садко*» и др. При этом природа в его произведениях выступает не только фоном, на котором разворачиваются события, но она является действующим лицом, отзывающимся на радости и печали людей. В произведениях композитора переплетаются черты романтизма и реализма, характерные для всей музыки автора. Взаимопроникновение стилей продиктовано оперными сюжетами: во многих из них композитор воплотил антитезу так называемого «двоемирия», выраженного в контрастном противопоставлении реального и волшебного.

В то же время, подобно многим своим современникам, Римский-Корсаков не обошел стороной восточную тематику. Лучшим симфоническим творением композитора является сюита «*Шехерезада*», в которой чередой проходят живописные картины сказок «Тысяча и одна ночь». В сюите особенно привлекают ориентальные эпизоды, полные чувственной неги и созерцания.

Музыкальные традиции, заложенные Глинкой, нашли продолжение не только у композиторов «Могучей кучки», но и в творчестве их великого современника — *Петра Чайковского* (1840—98). Он был одним из величайших композиторов той

эпохи, оставившим обширное творческое наследие в области балетного, оперного, симфонического, камерного музыкального искусства. Ему принадлежат 10 опер, 6 симфоний, 3 балета, более 100 романсов, сочинения для оркестра, концерты, фортепьянная и хоровая музыка.

Главной темой музыки Чайковского является человек, его любовь, надежды, страдания, разочарования. Тонкий психолог, композитор остро чувствовал трагические стороны бытия в извечном противостоянии добра и зла, любви и ненависти. Для раскрытия внутреннего мира человека Чайковский использовал широкий спектр художественных средств, которые были названы критиками методом симфонизма. Для этого метода было характерно развитие художественной идеи на основе разных, подчас резко контрастных музыкальных образов.

По характеру дарования Чайковский проявил себя как лирик и драматург-психолог, музыкальный язык которого оформился на основе русской музыки с использованием лучших европейских музыкальных стилей. Главным источником его музыкального языка являлась народная песня, и это использование народных мелодий роднило его с «кучкистами». Его произведения отражают сложные процессы, происходящие в душе человека, борющегося за право на свободное духовное развитие и личное счастье. Таковы, например, его опера «*Евгений Онегин*» и балет «*Лебединое озеро*».

Чайковский является признанным реформатором русского балета. Он отверг существовавшую до него традицию, низводившую музыку балетного спектакля до чисто служебной роли. Его музыка стала основой нового типа балетного спектакля, большого симфонического, классического балета, в котором через многоплановые образы утверждались общечеловеческие чувства и мысли. В его балетах «*Спящая красавица*», «*Щелкунчик*», созданных в содружестве с балетмейстером *М. Петипа*, музыка и танец слились воедино и достигли высочайшей выразительности и технического совершенства. Благодаря музыке Чайковского русский классический балет конца XIX в. достиг совершенства и стал популярным как в России, так и за рубежом.

Русская художественная культура второй половины XIX столетия выдвинула великие имена. Классического совершенства достигли литература, живопись и музыка. Произведения

гениев русского искусства позволили раскрыть необъятный мир человеческой личности. Метод реализма был первой попыткой в познании этого мира. Однако в два последних десятилетия XIX в. на смену реализму пришли другие художественные стили, обогатившие русскую художественную культуру новыми идеями и новым содержанием.

Художественная культура «серебряного века»

Русская художественная культура рубежа XIX—XX вв. — один из самых интересных периодов в культурном развитии России. Это время представляет собой переломную эпоху не только в социально-политической, но и в духовной жизни страны. Великие потрясения, которые пережила страна за сравнительно небольшой исторический период, самым существенным образом сказались на ее культурном развитии. Прежде всего, это нашло свое выражение в возросшем интересе к личности, ее духовному миру и, наоборот, в снижении внимания к проблеме социальности в искусстве.

Примерно сорокалетний период (с 1880 по 1921 гг.) в истории России оказался временем на редкость сложным, противоречивым, неоднозначным и кризисным во многих сферах общественной жизни. Но это совсем не означало упадка или полного развала, события послужили источником интенсивных поисков новых путей развития, генератором духовных сил, могучим ускорителем духовной жизни. Они оказали несомненное влияние на художественную жизнь, на творческие искания как отдельных художников, так и целых художественных направлений. Это был период обновления разнообразных видов и жанров художественного творчества, переосмысления, «всеобщей переоценки ценностей». Художественная жизнь тогда отличалась небывалой насыщенностью, продолжением прекрасных художественных традиций, стремлением обновить поэтический язык, желанием воскресить к новой жизни чуть ли не все образы и формы, выработанные человеческой культурой, и вместе с тем множеством экспериментов, где делалась принципиальная установка на «новизну».

Россия переживала тогда невероятно интенсивный культурный подъем, который получил отражение в понятии «серебряный век». Выражение и название «серебряный век» является поэтическим и метафорическим, не строгим и не определенным. Его придумали сами представители «серебряного века». В самом этом названии предполагается некое противопоставление предшествующему золотому веку пушкинской эпохи, на весь мир излучавшему яркий солнечный свет, поражавшему силой, блеском и великолепием. Напротив, искусство «серебряного века» стремится быть только искусством. Излучаемый им свет предстает лунным, отраженным, сумеречным, таинственным, магическим и мистическим.

Размежевание творческих сил обеспечило «серебряному веку» интенсивный характер художественной деятельности. Художникам во всех сферах искусства было тесно в рамках установившихся классических правил. Активный поиск новых художественных форм способствовал появлению символизма, акмеизма, футуризма в литературе, кубизма и абстракционизма в живописи, символизма в музыке и т.д. Их представители стремились к обогащению и углублению художественных возможностей каждого вида искусства под воздействием другого. Сочетание разных художественных языков позволяло воспринять образное содержание синтетического произведения с разных сторон и под разным углом зрения. Идеалом времени становится художник универсального типа.

В этих условиях художественная культура «серебряного века» представляется сочетанием загадок и противоречий, с трудом поддающихся логическому анализу. На первый взгляд кажется, что в ней переплелись многочисленные художественные течения, творческие школы, индивидуальные и нетрадиционные стили — символизм и футуризм, акмеизм и абстракционизм, «Мир искусства» и «Новая школа церковного пения» и многие другие. Контрастных, порой, взаимоисключающих художественных направлений в русской культуре в те годы было значительно больше, нежели за все предшествующие столетия. Однако эта многогранность искусства «серебряного века» не заслоняет его целостности, ибо из контрастов закономерно рождается прекраснейшая гармония.

Единство и целостность художественной культуры «серебряного века» заключались в сочетании старого и нового, уходя-

щего и нарождающегося, во взаимовлиянии разных видов искусства, в переплетении традиционного и новаторского. Иными словами, в художественной культуре «русского Ренессанса» произошло уникальное сочетание реалистических тенденций уходящего XIX в. и новых художественных направлений наступающего XX в.

«Серебряный век» не упразднил реализма в общей палитре художественного творчества. Приверженцы изображения и исследования внешних обстоятельств и социальных первопричин в литературе, живописи, театре, музыке нашли воплощение своих идей в поздних творениях *Л.Н. Толстого* («*Воскресение*», «*Живой труп*»), в театральной драматургии *А.П. Чехова* («*Чайка*», «*Дядя Ваня*», «*Три сестры*», «*Вишневый сад*»), в рассказах и повестях *В.Г. Короленко*, *В.В. Вересаева*, *А.И. Куприна*, *И.А. Бунина*, молодого *М. Горького*. В то время еще функционировало Товарищество передвижных выставок, продолжали выставлять свои полотна Репин и Суриков. В музыкальной среде были сильны традиции «Могучей кучки».

Однако обострение общественных коллизий на рубеже веков властно требовало переоценки ценностей, смены вех творчества и средств художественной выразительности. Ответом на эти требования эпохи «серебряного века» стало рождение ***русского модерна***, в котором смешался привычный смысл понятий и идеалов, мир художественного вымысла разошелся с миром повседневной жизни, а творчество стало основываться на фантазии, мистике, свободном парении воображения. Это направление в русской культуре включило в себя все явления литературы и искусства, созданные в начале XX в., новые по сравнению с реализмом предшествующего столетия.

Русский модерн стал органичной составной частью духовного ренессанса всей русской культуры и воплотил в себе русское художественное возрождение. Он поставил перед собой задачу возродить самоценность и самодостаточность искусства, освободить его от социальной, политической или какой-либо другой зависимости. При этом он выступил одновременно и против утилитаризма в подходе к искусству, и против академизма, считая, что в первом случае искусство растворяется в какой-то внехудожественной полезной функции, в то время, как оно должно просвещать, воспитывать, обучать, вдохновлять на великие дела и поступки и тем самым оправдывать свое существование. Во втором случае оно перестает быть живым и теряет свой внутренний смысл.

С точки зрения модерна, искусство должно уходить от этих двух крайностей. Оно должно быть «искусством для искусства», «чистым» искусством. Его назначение заключается в разрешении своих внутренних проблем, в поиске новых форм, новых приемов и средств выражения. Предметом его интересов должен быть внутренний духовный мир человека, сфера чувств и страстей, личные интимные переживания и т.д.

Возникновение русского модерна происходило под прямым влиянием западного модерна («ар нуво»), что и предопределило их некоторые общие черты. Например, как и западный, русский модерн отмечен декадансом, упадничеством. Особенно в нем было развито «кассандровское начало». Эсхатологические предсказания «конца культуры», «гибели России» звучали в самых разных произведениях и формах. Кроме того, многие представители модернизма увлекались мистикой, магией, оккультизмом, модными религиозными сектами. Поэтому в целом русский модерн также представлял собой сложное, разнородное и противоречивое явление, которое органично переросло в модернизм, куда входили такие художественные течения, как кубизм, футуризм, авангардизм и др.

Символизм

Это направление в развитии художественной культуры было общеевропейским, однако именно в России символизм обрел глубокий философский смысл, выраженный в великих произведениях литературы, театра, живописи, музыки.

Русский символизм сформировался в 90-е годы и получил преобладающее развитие в первом десятилетии XX в. К этому времени относится появление программных манифестов символистов, излагавших эстетические принципы нового направления: книга *Д.С. Мережковского* «*О причинах упадка и новых течениях современной русской культуры*» и статья *К.Д. Бальмонта* «*Элементарные слова о символической поэзии*». Ключевым словом эстетики символизма было философское понятие «символ», которое трактовалось как «связь между двумя мирами», как «знак того мира в этом мире». В символе сторонники нового направления видели реальное воплощение невиданного, потустороннего, трансцендентного. В своих произведениях символисты стремились приоткрыть вечные тайны мироздания, для этого

они воспевали индивидуализм, доходящий до самолюбования, таинственный мир, образ «стихийного гения» и т.д.

Символизм включал в себя два поколения поэтов. В первое входили *Д.С. Мережковский, В.Я. Брюсов, К.Д. Бальмонт*, во второе — *А.А. Блок, А. Белый, В.И. Иванов.*

Дмитрий Мережковский (1866—1941) первым выступил с утверждением, что любой художник должен исходить в своем творчестве из «страстных идеальных порывов духа». Он считал, что подлинное искусство должно включать в себя сложные символы, мистическое содержание, новые средства художественного воздействия. Поэзия, по его мнению, начинается там, где есть порыв к идеальному смыслу вечных образов. Он посвятил свою жизнь поискам истины и видел ее в признании извечных богоданных антиномий (противоположностей). В поисках смысла жизни Мережковский создает особый тип философии — мистический символизм. Согласно выводу, к которому он пришел, в жизни человека борются две правды — небесная и земная, Христос и Антихрист, дух и плоть. Плоть диктует стремление человека к самоутверждению, к индивидуальному, к возвышению своего «Я». Дух же устремлен к самоотречению. Подчиняясь духу, человек приближается к Богу. В слиянии этих двух начал Мережковский видел итог исторического движения человечества.

В таком же духе рассматривал искусство *Константин Бальмонт* (1867—1942). Символическую поэзию он определяет как поэзию, в которой «органически», не насильственно сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота. Поэзия для него начинается там, где есть «порыв к новому сочетанию красок и звуков в их неотразимой убедительности». Бальмонт удивительно легко находил и культивировал поэтические приемы, интонационно родственные музыке — аллитерацию, ассонансы, ритмическую повторяемость.

Валерий Брюсов (1873—1924) был одним из инициаторов и организаторов символизма в России. В его поэзии и теоретических работах символизм получает теоретическое обоснование. Он был убежден, что подлинное искусство по своей природе элитарно. Оно не может быть доступным и понятным каждому. Брюсов подчеркивает автономность искусства, его независимость как от национального сознания, так и от религии и мистики. Он рассматривает символизм только как искусство и одновременно как особый метод искусства, с помощью которого становятся возможными уход из здешнего мира, погружение во внутренний мир, порывы к запредельному, к нездешнему миру, прозрения и предчувствия.

Второе поколение, опираясь на учение *Владимира Соловьева* (1853—1900) о «положительном Всеединстве», внесло заметные изменения в теорию символизма. В новой интерпретации он перестает быть чисто эстетическим явлением, одним только искусством. Он приобретает религиозно-философское измерение, теснее смыкается с мистикой и оккультизмом.

В творчестве представителей символизма второго поколения понятие символа становится более сложным и многомерным, а его сфера значительно расширяется. Искусство при этом значительно усиливает свою связь с реальной жизнью, оно все более наделяется жизнетворящей и жизнепробуждающей силой. Ими в равной степени было усилено понимание искусства как высшего способа познания. И вместе с тем они значительно ослабили прежнее резкое противопоставление идеала и действительности, земного и небесного. Их антитеза сохранялась, но уже одновременно допускалось установление между ними единства и гармонии.

Мистическая и религиозно-философская стороны символизма специфически проявились в творчестве *Вячеслава Ива́нова* (1866—1949). Подобно философу Вл. Соловьеву, он развивал идею соборности как системы религиозной связи людей. Будущее России Иванов видел в рождении новой всенародной религиозной культуры. Он мечтал о художнике-теурге, который будет творить сценарий некоего «всенародного действа», похожего на старинную мистерию. Воплощая мистерию, человечество обретет духовное величие, преодолеет индивидуализм, преобразится в божественном экстазе. В этом процессе особую роль он отводил символу, который, по его мнению, всегда беспределен и неисчерпаем, многолик и многомыслен.

Символизм как искусство и поэзия получил наиболее яркое и завершенное воплощение в творчестве *Александра Блока* (1880—1921). Великий поэт, он был и великим мыслителем, подлинным выразителем высших озарений отечественной культуры, кумиром интеллигенции. Среди первых его произведений самыми лучшими стали «*Стихи о Прекрасной Даме*», написан-

ные под прямым влиянием идей Вл. Соловьева о Софии, Вечной Женственности. Значительное место в творчестве Блока занимает тема революции. Однако, принимая революцию, он видел, что реальная революция далеко расходится со своим идеалом. Наблюдая ее разрушительный характер, поэт предлагал соединить революцию с христианством, поставить во главе ее Христа и тем самым «очеловечить» ее.

Акмеизм

На смену символизму в русской литературе «серебряного века» пришел акмеизм (от *греч.* «акмэ» — высшая степень расцвета). Он возник как противоположность символизму. Сторонники акмеизма отвергали неясность и намеки, многозначность и безмерность, отвлеченность и абстрактность символизма. Вместо этого акмеисты провозгласили культ реального земного бытия, «мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь». Они реабилитировали простое и ясное восприятие жизни, восстановили в поэзии ценность гармонии, формы и композиции. Акмеисты спустили поэзию с неба на землю, возвратили ее в естественный земной мир. В то же время они сохранили высокую духовную поэзию, стремление к подлинной художественности, глубокому смыслу и эстетическому совершенству.

Основоположниками и теоретиками акмеизма стали *Н.С. Гумилев* и *С.М. Городецкий*, взгляды и убеждения которых разделяли *А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам, М.А. Кузьмин, М.А. Зенкевич* и др.

Наибольший вклад в разработку теории акмеизма внес *Николай Гумилев* (1886—1921). Он определил это новое направление в русской поэзии, как ее совершенно новый тип, идущий на смену символизму, который не ставит целью проникнуть в запредельные миры и постигнуть непознаваемое. Однако это не означает сведение поэзии к каким-либо утилитарно-практическим целям. В отдельных аспектах Гумилев отождествлял поэзию и религию, считая, что обе они требуют от человека напряженной духовной работы. Они играют главную роль в духовном преобразовании человека. В его творчестве преобладала экзотическая и историческая тематика, а главными героями его стихов были конкистадоры, капитаны, воины, сильные личности, способные делать свободный и достойный выбор в любых жизненных коллизиях.

С акмеизмом было связано начало творческого пути *Осипа Мандельштама* (1891—1938), который в своих произведениях наиболее последовательно проводил линию на отказ от беспредельных миров, космических пространств, неизмеримых бездн, от всего загадочного, таинственного и непостижимого. Всему этому он противопоставляет стремление к «прекрасной ясности», земное и человеческое. В своем творчестве он полагается не на безотчетное вдохновение, а на вдохновение мастерства. Стихи Мандельштама можно назвать «поэзией в поэзии», поскольку в них одновременно запечатлено и живое дыхание жизни и «чуткое художественное впечатление». Его произведения отмечены тонкой поэзией и строгим вкусом.

В последние годы «серебряного века» в русской поэзии зазвучала лиричная и эмоциональная поэзия *Анны Ахматовой* (1889—1966). Ее творческие взгляды формировались под сильным влиянием поэзии Пушкина и Блока, поэтому в ее поэзии не было никакого эстетства, никакой салонности, ничего искусственного. Ее отличает сдержанность интонаций, камерность тематики, психологизм. Поэзия Ахматовой как бы сближается с разговорной речью, что делает ее удивительно простой и естественной. Поэтесса находила свое вдохновение в конкретных событиях живой жизни, переосмысливая их в своей щедрой и открытой душе.

Футуризм (кубофутуризм)

Одновременно с акмеизмом возникла другая разновидность модернизма — футуризм (от *лат.* футурум — будущее), который провозгласил революцию формы, независимой от содержания, абсолютную свободу поэтического слова. Стремясь создать «искусство будущего», футуристы декларировали отрицание не только традиционной культуры, ее моральных и художественных ценностей, но даже естественного языка, подменяя слова произвольными звукосочетаниями. Это течение не было однородным и состояло из нескольких группировок, в том числе эгофутуристов (*И. Северянин, Б. Пастернак*) и кубофутуристов (*В. Хлебников, В. Маяковский*), каждая из которых претендовала на роль единственного выразителя художественных ценностей подлинного футуризма. Существовала еще одна группа поэтов-абсурдистов (*И. Зданевич*), писавших на абсолютно непонятном, абсурдном языке — языке зауми.

В своем манифесте с эпатирующим названием «*Пощечина общественному вкусу*» футуристы изложили теоретические основы своего художественного мировоззрения, согласно которому слово выступает уже не как символ, не как средство проникновения в иные, «заповедные» миры, а как самостоятельный и независимый организм, развивающийся благодаря творчеству поэта и не имеющий никакой связи с обозначаемой им действительностью. Эта абсолютная самостоятельность языка, ценного самого по себе, не имеющего никаких познавательных функций и лишь творящего свою собственную «мифологическую действительность», была тем крайним пределом, до которого не дошли декаденство, символизм, акмеизм.

По своей культурной направленности футуризм выступал как своеобразный бунт против респектабельного буржуазного мировоззрения, против мещанства, хотя сам он и не выходил за границы буржуазного миропонимания. Не создав какой-либо стройной теории, русский футуризм оказался лишь чисто внешне связанным с футуризмом итальянским, а в понимании языка был ближе всего к позитивизму в русской философии.

Один из основоположников футуризма *Велимир Хлебников* (1885—1922) видел свою главную задачу в радикальной реформе поэтического языка. Для этого он считал необходимым сближение науки и поэзии, так как в результате будет создана новая мифология и сверхъязык будущего человека. К этому сверхъязыку Хлебников шел через разрушение классического стиха, через отказ от рационального слова-понятия, дробил его на составные элементы, наделенные размытым образным смыслом, складывал из них новые слова.

Как никто другой, Хлебников выходил за рамки поэзии и искусства, разрабатывал идею глобального переустройства мира. Данное направление его творчества нашло выражение в книге «*Время — мера мира*». Он мечтал о том, что в новом мире установится всемирное братство людей, будет восстановлена гармония людей с природой (поэма «*Ладомир*»). Особую роль в переустройстве мира Хлебников отводил поэту. Он определял эту роль как мессионерскую, спасительную. Поэт виделся ему как некий тайновидец, открывающий путь к овладению числовыми «законами времени».

В среде поэтов-футуристов начинал свой творческий путь *Владимир Маяковский* (1893—1930), который подверг сокрушительной критике традиционное классическое искусство, а также современные ему течения модернизма — символизм и акмеизм. Он выступил одним из самых решительных реформаторов поэтического языка.

С самого начала своего творчества Маяковский выделялся в поэзии футуризма тем, что привнес в него свою тему. Он всегда выступал не только против «всяческого старья», но и за созидание нового в общественной жизни. Поэтому художественный язык его произведений отличает яркая экспрессивность, наполненность глубоким драматизмом, оригинальность графического построения, благодаря использованию «столбика» и «лесенки». Провозглашая диктатуру формы, Маяковский стремился наполнить свои произведения актуальным жизненным содержанием и смыслом («*Облако в штанах*», «*Флейта-позвоночник*», «*Мистерия-буфф*»).

«Мир искусства»

Сложные общественные процессы рубежа XIX—XX вв. обусловили появление новых форм и способов их отражения в изобразительном искусстве. Своеобразным перекрестком, где сошлись художественные новации живописцев «серебряного века», стало творческое объединение «*Мир искусства*». Это художественное направление родилось из студенческого кружка, сплотившего группу молодых художников во имя служения искусству, поскольку участники кружка видели задачу искусства в воспитании чувства прекрасного в человеке. Участниками объединения «Мир искусства» стали многие известные художники того времени: *В. Серов, М. Врубель, А. Бенуа, К. Коровин, М. Нестеров, Б. Кустодиев, Л. Бакст* и др.



В. Серов. Портрет княгини О.К. Орловой

Не удовлетворенные укладом жизни, стремившиеся воспеть красоту, художники искали новые темы и формы, позволявшие реализовать их идеи. Идеалы служения красоте и гармонии оказались близки многим мастерам, и очень быстро «Мир искусства» превратился в самое многочисленное и авто-

ритетное объединение художников, состоявшее из сторонников самых разных стилей — от древнерусского до авангарда.

Острая, иногда преувеличенно гротескная манера характеризует стиль мирискусников. Оригинальность и экстравагантность, внутренний динамизм присущи их портретной живописи (*В. Серов*, портреты М.А. Морозова, Г.Л. Гиршман, И. Рубинштейн, О.К. Орловой).

Важной особенностью мирискусников был универсализм — они выступали как критики, искусствоведы, театральные декораторы. Их искусство было «надмирным», «мифологичным», оно создавало «новые реальности» и уводило в культурную среду других веков. Основными темами их творчества были мифологические, библейские сюжеты, былины, русская старина, которые они смогли полно и разносторонне реализовать в оформлении театральных постановок. Спектакли с декорациями Бенуа, Врубеля, Бакста, Добужинского становились заметными художественными явлениями, так как превращались в подлинный праздник красок, метафор, событий, героев.

Русский авангард

Особое место в изобразительном искусстве «серебряного века» занимает русский авангард, который был ориентирован на развитие новаторских течений и тотальное обновление всей художественной культуры. В русле авангардистских устремлений рождались различные направления и формы художественного творчества — кубизм, примитивизм, абстракционизм, супрематизм и др. Это разнообразие форм русского авангарда выдвинуло соотвстственно таких талантливых художников, как *В. Кандинский, К. Малевич, П. Филонов, М. Шагал.*

Русский авангард, как и западный, тяготел к самодавлеющей форме, к асоциальности, к традициям искусства XIX в., к абсолютизации творческого «я». Однако русская социокультурная ситуация «серебряного века» придала ему некоторые национальные самобытные черты. Такими стали немой «трагизм», метафизические поиски нового религиозного сознания и др.

Создателями *абстракционизма* и *супрематизма* в русском авангарде являются Василий Кандинский и Казимир Малевич.

Культурологические и художественные взгляды *Василия Кандинского* (1866—1944) были весьма сложны и многообразны. Творческая личность, по мысли художника, — это «пророк», ведущий искусство вперед. Задача авангарда — выразить духовные абсолюты в нормах, соответствующих глубинам человеческой психики (его полотно «*Импровизация*»). Для этого художник стремился к внутреннему синтезу искусств будущего, к их сосуществованию и взаимодействию. Именно этому замыслу служила вся знаковая система художественной культуры — от цвета до звука. Выявить импульсивное, подсознательное — одна из главных целей авангарда.

Сформулировавший и развивавший идеи супрематизма *Казимир Малевич* (1878—1935) не ограничился только теоретическими заявлениями и постарался дать философское обоснование своим представлениям (теории Шопенгауэра, Бергсона, эмпириокритицизма). В отличие от теоретиков декаданса, он утверждал, что в основе мира лежат не некие мистические начала, а своеобразное беспокойство, «возбуждение» как скрытая сила, управляющая состоянием природы и самого художника. В работах «*От кубизма к супрематизму*», «*О новых системах в искусстве*» Малевич утверждал, что именно это «возбуждение» и является единственным предметом художественного постижения. Оно как бы улавливается художником в его собственном внутреннем мире и преобразуется благодаря творчеству в иное видимое состояние (живопись), не обретая при этом предметного выражения.

В теории и практике супрематизма нашел свое завершение процесс постепенного отхода художника от реальной жизни и выдвижения на первый план замкнутого в себе внутреннего мира, изолированного от каких-либо связей с действительностью, мира «предчувствий» и «прозрений» как единственного предмета художественного отражения.

Таким образом, русская художественная культура к началу XX столетия была итогом процесса огромного и сложного развития. Гуманизм и гражданственность, народность и демократизм, высокая образность и глубокая духовность были отличительными чертами на всех этапах ее истории. В канун революционных событий 1917 г. она обладала богатейшим художественным наследием, культурными ценностями мирового уровня.

Однако в России всегда существовало несоответствие между богатым разнообразием явлений культуры и возможностями их потребления широкими слоями народа. В результате культурный уровень народных масс зачастую ограничивался элементарными знаниями. Статусный, сословный характер культуры,

отсутствие в обществе широкого среднего культурного слоя и сегодня являются одной из особенностей культурной ситуации в России. Эта особенность общественно-культурной жизни была определяющей причиной всех художественных процессов на протяжении всего XX века.

План семинарского занятия

1. Художественная культура первой половины XIX в.
2. Художественная культура второй половины XIX в.
3. Культура «серебряного века».

Темы докладов и рефератов

1. Объединение «Мир искусства» и его основные достижения.
2. Музыка «серебряного века».
3. Русский психологический портрет XIX в.

Литература

1. *Балакина Т.И.* История отечественной культуры. Ч.2. — М., 1994.
2. *Георгиева Т.О.* История русской культуры. — М., 1998.
3. *Емохонова Л.Г.* Мировая художественная культура. — М., 1998.
4. *Ионов Н.* Российская цивилизация XIX — начала XX веков. — М., 1995.
5. *Кондаков И.В.* Введение в историю русской культуры. — М., 1997.
6. *Лапшина Н.П.* «Мир искусства». — М., 1997.
7. *Рапацкая Л.А.* Русская художественная культура. — М., 1997.
8. *Русская* поэзия «серебряного века». — М., 1993.
9. *Серебряный* век. — Л., 1991.
10. *Ценностный* мир русской культуры. — Спб., 1995.



П. Пикассо. Герника

18 Мировая художественная культура XX в.

Установление подлинного культурного плюрализма — единственный путь, позволяющий противостоять растущему единообразию, которое несет в себе экспансия технической цивилизации.

Фредерик Сарагоса

XX в. и кризис культуры

Мы живем на рубеже столетий, и поэтому сегодня уже можем проследить основные историко-культурные процессы XX в., занимающего исключительное место в истории человечества, потому что он стал периодом глубоких изменений в культурной жизни большинства народов мира, многие из которых можно назвать судьбоносными, поскольку они затрагивали само существование этих народов.

Корни всех изменений в культурной жизни народов мира заключены в процессе превращения капитализма из монополистического в государственно-монополистический и в развитии на этой основе массового машинного производства, которое подорвало старые порядки и подвергло пересмотру все прежние истины в области человеческих знаний и практической

деятельности. Оно породило потребность в политических и социальных реформах, что в свою очередь привело к появлению новых политических партий, угрожающих устоям законной власти. Развитие науки расширило возможности понимания и контролирования окружающего мира. В художественной культуре сложились разного рода авангардные течения, которые опрокинули каноны и нормы прежних традиционных представлений. Художники стремились найти новые формы и способы художественного творчества, которые в адекватной мере отразили бы дух современности. Изменение стало движущей силой, обновление — основной целью художественного творчества. Художники подвергали сомнению традиционные представления о красоте, форме, пространстве, о сюжете и колорите. В поисках новых выразительных средств они все глубже погружались в природу чувства, интеллекта и чистого разума.

Первая мировая война стала для всех стран Европы подлинным потрясением — экономическим, политическим, социальным и культурным.

Роль ведущей силы на мировой арене перешла от Европы к США. Американская экономика практически не пострадала во время войны, и с ее окончанием вступила в период беспрецедентного процветания. Последовавший вслед за войной целый ряд социальных революций заставил господствующие классы осознать шаткость своего положения перед оппозиционно настроенной и организованной массой людей. Поэтому в противовес партиям и движениям левого толка начали возникать крайне правые националистические группировки. Защита традиций, угрозу которым создавала оппозиция, стала основой идеологии господствующих классов. В области художественной жизни радикальные позиции стали отождествляться и связываться с политическим инакомыслием.

К середине XX в. Европа еще раз оказалась физически, политически и экономически ослабленной. В результате Второй мировой войны она окончательно лишилась своего ведущего положения на мировой арене. Новыми законодателями стали США и СССР. Эта война стала также поворотной точкой в развитии европейской культуры. Фашизм вынудил многих ведущих представителей художественной культуры эмигрировать в США.

Безусловно, революция 1917 г. в России и две мировые войны — самые основные события XX в., повлиявшие на состояние художественной культуры. Однако общая панорама культуры нашего столетия намного более разнообразна и противоречива. Она убедительно свидетельствует, что, обладая огромным духовным опытом, богатейшими нравственно-эстетическими ценностями, гениальными идеями, способными внести гармонию в реальную жизнь, человечество не стало мудрее и совершеннее. Конечно, в общем потоке потрясений, коллизий мировой истории двадцатое столетие не выделяется ничем особенным — ведь в истории человечества было более 14 тысяч войн. Но именно в наш век жестокость, человеконенавистничество достигли огромных размеров. Тоталитарные системы и режимы истребляли своих сограждан, растлевали их души, провоцировали самые низменные пороки. С изощренной жестокостью уничтожались вековые культурные ценности, образцы нравственности и красоты.

Дегуманизация общественной жизни, девальвация душевных качеств личности были обусловлены, как считают историки, политики и культурологи, бурным прогрессом техники. Многократно возросшая способность воздействовать на окружающий мир, изменять условия существования не могла не отразиться на сознании человека. Возрастающая сила техники сформировала потребность вмешиваться в природный мир, переделывать его по своему усмотрению, породила иллюзорную надежду на реальное и близкое счастливое будущее. Невиданный ранее технический прогресс обусловил крутую ломку традиционного образа жизни практически всех слоев населения. Культурам прошлых эпох был присущ размеренный ритм жизни, близость к природе, возможность постепенной адаптации к относительно стабильным внешним условиям существования. В XX в. человек как биологический вид оказался заложником технической цивилизации. Города стягивали миллионы сельских жителей, отрывая их от естественной жизни в гармонии с природой и перемещая в непривычную реальность. Существенно ускорился ритм жизни каждого человека, возросла интенсивность труда, его монотонность. Произошло разделение прежней, во многом синкретической деятельности, на узкие, специализированные сферы. Массовому производству более соответствовал однообразный цикл, обезличенные знания,

стандартные навыки выполнения операций, подготовка узко специализированных работников.

Все это не могло не отразиться на духовном развитии человека. В обществе нарастает внутренний дискомфорт, напряженность, агрессивность, заметно утрачивается чуткость к природному миру, способность откликаться на его красоту. Идет процесс разрушения целостного мировосприятия, чувства гармонии. Внутренний мир человека становится беднее и примитивнее. Именно с этого времени начинают формироваться дисгармоничные, односторонне развитые типы людей. В одном случае — это безупречный исполнитель чужой воли, олицетворяющий функциональное сознание, в другом — это человек-гедонист, который высоко ценит мир ярких, чувственных переживаний и ради этих эмоций готов на самый безответственный поступок. Но самым главным продуктом технократического общества стал человек-прагматик, рационалист, заключающий в себе возможность переделки природной и социальной действительности. В этом типе человека доминирует энергия, воля, целеустремленность, опора на разум, трезвый расчет. Но чрезмерный прагматизм и деловой напор чаще всего оборачиваются против людей, ибо нравственность, отзывчивость, эмоциональная чувствительность для прагматика не представляют ценности.

Таким образом, техногенная цивилизация подчинила силы природы человеческому разуму, но цена этого господства оказалась слишком высокой для самого человека, — он лишился возможности гармоничного сосуществования с породившей его природой. Эта ситуация разрыва органической связи человека с природой в XX в. оценивается культурологами как ситуация отчуждения, то есть превращения различных форм человеческой деятельности и их результатов в самостоятельную силу, господствующую над ним и враждебную ему. Прямыми признаками отчуждения являются: бессилие личности перед внешними силами жизни; представление об абсурдности человеческого существования; отрицание господствующей системы ценностей; ощущение одиночества; утрата индивидом своего «я» и т.д.

Суммируя все эти процессы и явления, многие социологи, политологи, культурологи и футурологи еще четверть века назад заговорили о начале глобального кризиса человеческого общества, который проявился также и в сфере культуры.

Проблема кризиса культуры как следствия отчуждения человека от результатов его деятельности была исследована в докладах Римского клуба[1]. Авторы докладов предлагали сместить акцент с активного преобразования действительности, которая привела к различным формам глобального кризиса, на активизацию и развитие творческих сил человека. Не удовлетворение человеческих потребностей, а *человеческое развитие* должно стать, по мнению авторов докладов, высшей целью человеческой деятельности. Для достижения этого в человеке вновь необходимо воспитать человеческие качества и устранить эгоизм, своекорыстие, замкнутость, отчужденность, человек либо должен измениться, либо ему суждено исчезнуть с лица земли. По сути дела, благодаря докладам Римского клуба было положено начало современным концепциям антропоцентризма и гуманизма.

В истории мировой культуры гуманистические принципы и идеалы получили широкое распространение довольно давно. Но современный гуманизм отличается от христианского или ренессансного своей универсальностью: он адресован каждому человеку, провозглашает право каждого на жизнь, благосостояние, свободу. Поэтому по своей сути — это *демократический гуманизм*. Его проявлением в последние два десятилетия стало формирование качественно нового типа политической культуры в индустриально развитых странах.

Формировавшаяся в этих условиях духовная культура, естественно, изменялась по своему содержанию. В ней появилось множество разновидностей, обусловленных в каждом конкретном случае особенностями традиций, природных условий, обычаев и образа жизни населения соответствующего государства. Однако в этом культурном разнообразии сложилось также и одно общее культурное явление, которое получило название *массовой культуры*. Нередко эта культура воспринимается как чисто американское явление, хотя это не совсем верно.

---

[1] Римский клуб основан в 1968 г. как международная общественная организация с целью исследования развития человечества в эпоху научно-технической революции.

Европейская культура XX столетия при всей ее противоречивости и многообразии проявлений, способов отношения человека к миру, характеризуется прежде всего своими интеграционными процессами. XX в. — это время становления единой общечеловеческой культуры, развивающейся через взаимообогащение и взаимопроникновение ее национальных форм. Люди стали получать огромное количество информации через электронные средства связи, изменилось количество, форма и содержание социальных контактов. Произошли фундаментальные изменения в культурно-ценностной ориентации человека, в становлении единых оснований общечеловеческой культуры, сформировались новые потребности и культурные стереотипы. В итоге изменилась модель личности: замкнутая, статичная модель личности человека индустриального общества стала открытой и динамичной. Этот переворот произошел в рамках массовой культуры.

Массовая культура представляет собой сложный социально-культурный феномен, появление которого стало возможным благодаря высокому уровню развития коммуникационно-информационных систем, высокой степени урбанизации и индустриализации. В условиях отчуждения индивида, потери им своей индивидуальности возникает необходимость в культурно-поведенческих стереотипах, которые распространяются через каналы массовых коммуникаций. Массовая культура предлагает свои модели включения человека в жизнь общества, навязывая стандартные образцы поведения и потребления. Влияние массовой культуры опосредуется огромным количеством факторов. При этом оно наталкивается на барьеры, воздвигаемые сознанием индивида. Со своей стороны, сознание может быть конформным и неконформным (приспособительным, пассивным или творчески активным), податливым и устойчивым, что обусловлено включенностью индивида в те или иные социальные группы. Социальная функция массовой культуры состоит в том, чтобы регулировать поведение людей, унифицировать их духовную жизнь, стандартизировать интеллектуальные реакции, что отвечает потребностям машинного производства.

Культурная панорама двадцатого столетия настолько сложна и разнообразна, что с трудом поддается даже простому описанию. За этим разнообразием зачастую невозможно определить главные, сущностные концепции и направления развития мировой культуры. Культура XX в. едина в своем многообразии, и она по-своему воспринимает и оценивает мир, интерпретирует общечеловеческие нормы и ценности. Ее существование и развитие стали возможными через взаимодействие и взаимообогащение национальных культур, результатом чего явилось формирование единой мировой культуры.

Этот процесс приобрел сегодня взаимозависимый характер: становление мировой культуры сопровождается мощным подъемом национальных культур. Именно наше время показало ограниченность европоцентристского взгляда на культуру, при котором техногенная европейская культура объявлялась главенствующей по отношению ко всем региональным и национальным культурам. Опыт второй половины XX в. показал: восточные страны вполне смогли освоить достижения европейской культуры, включив их в свою систему духовных ценностей. При этом культурная основа жизни народов осталась самобытной. Современные исследования показывают необычную пластичность восточных национальных культур в восприятии разных технических новшеств.

Техногенная цивилизация весьма специфично прижилась в условиях особых культурных установок. Своеобразные отношения человека к природе, взаимоотношения личности и общества, заложенные в ментальных установках восточных культур, оказали стимулирующее воздействие на развитие современной рыночной инновационной экономики. Поэтому, например, в Японии возникла своеобразная организационная культура, в которой проявилась приверженность японцев к коллективным формам организации труда, сочетающимися с демократическими формами воздействия во время трудовой деятельности. Сам ход развития мировой цивилизации показывает, что значимость национальных культур в современном мире постоянно возрастает. Каждая национальная культура специфическим образом воспринимает мировые формы развития и вносит свой вклад в становление общечеловеческой культуры.

Влияние технического прогресса затронуло и сферу художественной культуры, что выразилось в возникновении новых и модернизации уже существовавших ее сфер, революционном перевороте в области распространения художественных произведений. Решающую роль здесь сыграли изобретения радио, звуко- и видеозаписи, фотографии, кинопроекции и др. В це-

лом можно говорить не только об увеличении разнообразия в сфере художественной культуры, но и о расширении границ искусства в рассматриваемый период.

Модернизм как художественное явление XX в.

Несмотря на все противоречия, невзгоды и исторические катаклизмы, художественная культура в XX в. развивалась динамично. На это столетие приходятся многие великие достижения в живописи, архитектуре, скульптуре, музыке, философии. Поэтому, говоря о кризисных явлениях столетия, нужно иметь в виду, что понятие «кризис» относится не к культуре как таковой, а к тем противоречиям, которые возникают в обществе и порождают серьезные проблемы человеческого бытия и существования, бросают вызов культуре.

Отвечая на этот вызов, культура порождает соответствующие ему новые формы, которые с точки зрения традиции непривычны, воспринимаются как кризисные. Реакцией художественной культуры на сложные исторические события стало появление большого количества новых, сложных эстетических концептов. Никогда ранее она не создавала такого количества новых художественных направлений и никогда так быстро не меняла свои художественные принципы в надежде выразить динамичные исторические явления в новом образе мира.

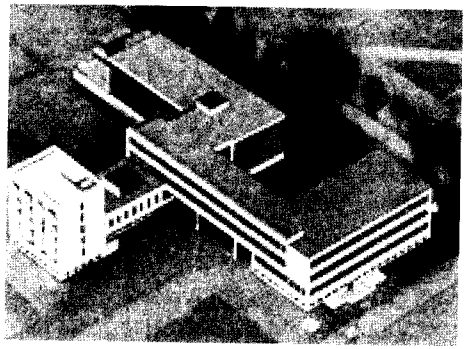
Современная художественная культура — это не целостное художественное явление. Она состоит из ряда течений, которые отличаются по своим целям и выразительным средствам и оказываются нередко прямо противоположными друг другу. Но при всей пестроте современной художественной культуры у составляющих ее течений и стилей есть одна общая черта — все они стремятся отразить мир в форме выражения чувств и настроений художника. Начало такому направлению в художественном творчестве положили еще постимпрессионисты. Впоследствии оно было названо ***модернизмом***.

Термин «модернизм» происходит от французского слова «модерн» — новый, которое во многих европейских языках обозначает понятие «современный», и нередко употребляется в значении «новое искусство», «современное искусство». В художественной культуре XX в. модернизм представляет собой совокупность направлений, сложившихся в искусстве. Точные временные рамки модернизма не определены из-за его неоднородности, для него свойственно одновременное сосуществование различных выразительных стилей и творческих объединений художников с общими программами.

Наибольшее распространение модернизм получил в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. Главным проявлением красоты модерн провозгласил целостность создаваемого художественного образа, начиная с проектирования здания и оформления интерьера декоративными панно, витражами, живописью, графикой, мебелью, светильниками, вплоть до посуды и одежды. Поэтому модернизм отбросил старые, привычные художественные традиции и поставил себе целью создание новых форм отражения мира, демонстративно противопоставленных гармоническим формам классического искусства, а также акцентировал свое творчество на субъективном характере миропонимания. Основоположники модернизма были ярыми приверженцами духовной революции, которая, по их мнению, была обусловлена кризисом старого мира. В своих манифестах они призывали к «тотальному» обновлению искусства. При этом модернизм не принимал «искусства для искусства», так как намеревался с помощью искусства перестроить общественную жизнь.

Одной из главных особенностей модернизма было подчеркнутое выражение художниками своей индивидуальности. Этим продиктованы и постоянные поиски ранее не использовавшихся изобразительных средств и материалов. Одним из самых плодотворных результатов этих поисков стали возрождение роли эмоционального общения с миром, утверждение самоценности и самодостаточности эстетических переживаний, приоритета чувственного отражения над возможностями рационального познания. Отказ от рассудочной деятельности и идеализация спонтанных, интуитивных способов познания наиболее ярко проявились в различных формах эмпатического направления. В рамках этой тенденции утверждалось восприятие мира, основанное на эмпатии — способности человека к глубокому сопереживанию, прочувствованию, постижению бытия с помощью интенсивного эмоционального отклика. Развитие эмпатической тенденции привело к возникновению, на первый взгляд далеких друг от друга, но по сути дела имеющих общую основу, та-

ких моделей художественного мироощущения, как *фовизм*, *ташизм*, *сюрреализм*, *орфизм* и др.



В. Гропиус. Здание Баухауза в Дессау

Появление модернизма отвечало общей направленности всей мировой культуры: ее устремленности к абстрактному отражению мира, которое предполагало отвлечение от несущественных, случайных явлений с целью выявления универсальных свойств бытия. Стремление к абстрактному мироощущению обнаруживает и еще более глубинную тенденцию, связанную с процессом этерификации, или дематериализации. Закон этерификации предлагает переход к энергиям все более элементарным, тонким, эфирным, постигаемым лишь при помощи абстрактных категорий. В художественной культуре действие этого закона означает переход от архитектуры и скульптуры к музыке, от реалистической живописи к абстрактной. Да и вся логика развития мировой культуры заставляет сделать вывод, что она движется к более легким эфирным состояниям и субстанциям красоты, к более утонченным духовным проявлениям.

Сформировавшийся новый стиль не только вызвал горячие споры, но и породил многие проблемы. У составлявших его течений были и пламенные сторонники и ожесточенные противники. Большую часть нападок на него вызывала художественная техника, поскольку модернисты часто отказывались от таких важных для старого искусства черт, как тщательное исполнение картины, традиционное сочетание цветов, точность рисунка, стремление к внешней красоте и т.д. Но на самом деле главным недостатком модернизма явилось его безразличие к острым общественным проблемам, а также стремление к изображению темных сторон жизни.

Поэтому не случайно свое самое полное воплощение модернизм нашел в архитектуре и прикладном искусстве, — тех видах искусства, которые несут функциональную нагрузку. Ведь нигде так отчетливо не проявились все противоречия современной эпохи, как в ***архитектуре***. Стихийный рост городов,

численности населения, занятого в промышленном производстве, и несоответствие этому темпов жилищного строительства повлекли за собой переуплотнение застройки, повышение этажности, неизбежное уничтожение зелени, все это вызвало к жизни массу проблем, которых не знали предыдущие эпохи.

Особенно заметным и интенсивным разрушение старой структуры городов стало после Первой мировой войны. Самым значительным явлением новой архитектуры стал *функционализм*, родившийся в 20-е годы в Германии и воплощенный в Баухаузе — высшей школе строительства и художественного конструирования в Дессау. Главой нового направления стал *Вальтер Гропиус* (1883—1969). Большой вклад в распространение функционализма внес Шарль Эдуард Жаннере, вошедший в историю под именем *Ле Корбюзье* (1887—1965) — крупнейший архитектор XX в., внесший принципиально важные архитектурные решения, которые определяли развитие зодчества в течение многих десятилетий, а от многого оно не отказалось и сейчас. Ему принадлежат знаменитые пять принципов: дом на столбах, сад на плоской крыше, свободная планировка интерьера, горизонтально-протяженные окна, свободная композиция.

Современная архитектура многое взяла у функционализма: типы домов (галерейные, коридорного типа, дома с двухэтажными квартирами), плоские покрытия, экономичные квартиры со встроенным оборудованием, рациональная планировка интерьеров, использование подвижных перегородок, звукоизоляция. Удачным было и то, что принципы функционализма можно было удачно сочетать с национальными особенностями разных стран. Примером такого сочетания традиций и новаторства может служить *шекспировский мемориальный театр в Стратфорде-он-Эвон* (архитектор *Э. Скотт*, 1932). При общей композиции объемов, характерных для функционализма, он имеет романтический и поэтический облик, свойственный английскому зодчеству, благодаря облицовке кирпичом разного цвета, отделке несколькими породами дерева.

Развитие техники во второй половине XX в. предоставило архитекторам необычайное разнообразие практических возможностей и художественных приемов. Пространственные железобетонные конструкции в виде парабол, эллипсов, висячих седловидных форм создают новые эстетические образы, предварительно напряженный бетон позволяет увеличивать пролеты

перекрытий, что дает возможность строить гигантские мосты, очень хорошо отражающих эстетику инженерных сооружений.

Особенно ярко принципы современной архитектуры воплощаются в новых городах, построенных практически на пустом месте. Образцами высокого профессионального мастерства и культуры служат гигантские бразильские города Сан-Паулу и Рио-де-Жанейро.

Акцент на создании новых форм художественного отражения реальности, основывающихся на субъективности модернистского миропонимания, зачастую создавал ситуации, когда внутри какого-либо вида искусства представители различных художественных школ придерживались разных взглядов и оценок по поводу одного и того же явления. Дробление на множество школ и развитие творческого плюрализма происходило в модернизме и на более высоких уровнях. В частности, сложился плюрализм художественных картин мира, претендующих на истинность. В подобных случаях вступает в силу принцип релятивизма, согласно которому та или иная теория признается истинной лишь в определенной системе данных или координат. В художественной культуре модернизма широкий спектр новых художественных форм привел к появлению таких несхожих направлений, как *немецкий экспрессионизм*, *русский авангард*, *французский футуризм*, *испанский сюрреализм*, *английский имажинизм*, представленных как в живописи, так и в литературе.

Одним из первых направлений модернизма в ***литературе*** стал *символизм*, стремившийся возродить миф, выстроить свой новый язык на основе архаичных образов. Поэтому символисты в своем творчестве обращались к классической мифологии, национальным фольклорным персонажам, а также к различным эзотерическим учениям. Крупнейшими представителями символизма были *П. Валери*, *Т. Элиот*, *У. Йетс*. Но наивысшего расцвета символизм достиг в России, в творчестве *Вяч. Иванова*, *А. Белого*, *В. Хлебникова*.

Были и другие направления в модернизме, вставшие на путь полного разрыва с поэтической традицией. Так появился *дадаизм* (от упрощенного детского «да-да»), утвердивший алогизм как основу творческого процесса, считавший слово полностью самостоятельным и отказывавшийся считать искусство формой отражения действительности. *Имажинизм* требовал передачи

непосредственных эпических впечатлений и образов. *Футуризм*, напротив, объявлял чувства слабостями, а критериями прекрасного — энергию, скорость, силу. *Экспрессионизм* видел мир в столкновении контрастов, в нервной дисгармонии. При всем своем несходстве эти направления роднит культ новаторства, отрицание логики, сведение до минимума роли суждения и выдвижение на первый план дологических связей. Эти направления дали миру крупнейших поэтов — *Г. Аполлинера*, *В. Маяковского*, *П. Элюара*, *Л. Арагона*, *Ф. Гарсия Лорку* и др.

Нашел свое отражение модернизм и в прозе. У истоков новой прозы стоит творчество известного австрийского писателя *Ф. Кафки*. Его книги похожи на странные сны, человек в них, подчиняясь какой-то внешней жуткой силе, вынужден играть по чужим правилам, понять которые невозможно, но и проснуться — не получается.

Несколько иначе выглядит мир, представленный в книгах *экзистенциалистов*. Философы этого направления воплощали свои идеи о сущности человека и его месте в мире в основном в форме художественных произведений — романов, повестей, драм. Таково творчество *Ж.-П. Сартра*, *А. Камю*.

Еще одним направлением модернизма в литературе является *школа «потока сознания»*, пытающаяся удержать настоящее, момент бытия в слове, отразить в нем поток жизни. К этому направлению принадлежат *М. Пруст*, *Г. Стайн*, *В. Вульф*, *Дж. Джойс*. Знаменитый роман Джойса «*Улисс*» стал вершиной не только школы «потока сознания», но, по оценкам многих критиков, и всей модернистской литературы.

Разумеется, литература XX века не ограничивается только рамками модернизма. По-прежнему сильны традиции реалистической литературы, проявившиеся в творчестве *Т. Манна*, *Д. Голсуорси*, *Р. Олдингтона*, *Э.М. Ремарка*, *Э. Хемингуэя*, *М. Шолохова*, *А. Солженицына* и др. В духе времени и собственного творчества переосмысливают классические традиции *Д. Апдайк*, *Г. Гессе*, *Дж. Фаулз*. Нельзя не сказать о все растущей популярности научно-фантастической литературы, давшей таких крупных писателей, как *С. Лем*, *А. Азимов*, *Р. Хайнлайн*, *А. Кларк*, *А.* и *Б. Стругацкие*. Не только сказками для взрослых, но и попыткой возродить романтическую традицию противостояния Добра и Зла стала литература в жанре «фэнтэзи», основоположником которой по праву считается *Д.Р.Р. Толкиен* с его фи-

лософской эпопеей «Властелин колец». Произведения этого жанра *Р. Желязны, М. Муркока, У. Ле Гуин* и многих других авторов сегодня известны во всем мире. Огромной популярностью пользуется детективная литература, признанными классиками которой являются *А. Кристи, Ж. Сименон, Д. Чейз, Д. Френсис* и др.

Так же, как литература, многообразен и многолик ***театр*** XX в. Наряду с реалистическим театром, продолжавшим традиции А. Чехова и Г. Ибсена, все большее значение приобретают поиски нового. Именно театр, по мнению модернистов, может сыграть особую роль в современном миропонимании. Так появляется *трагедийный театр Г. Крэга*, пытающийся раскрыть философию бытия, наполнить театральное действие сверхсмыслом (это возможно только в трагедии). Ему противостоит *эпический театр Б. Брехта*, истолковывающий уроки истории и позволяющий для этого большую свободу актеру в обращении с образом. Широко известен *театр социальной маски В. Мейерхольда*, который стремился воспроизвести на сцене не отношения между людьми определенного времени и определенной среды, а серию не связанных между собою лиц, социальных типов, не вступающих между собой в диалог, а монологами сообщающих о себе зрителям. Популярна сегодня идея *театра жестокости А. Арто*, мечтающего вернуться в далекое прошлое, когда театр был еще неразрывно связан с ритуалом, заменить слово знаком, благодаря этому зритель сможет приобщиться к первоначальным космическим стихиям жизни. И, конечно, есть *театр абсурда Э. Ионеско, С. Беккета*, не пытающийся вообще ничего выразить, издевающийся над связями человека с обществом, в нем слово превращается из привычного средства коммуникации в нечто самоценное и самодостаточное.

Говоря о модернизме в ***изобразительном искусстве*** следует отметить, что он начинался с ***фовизма***, который продолжил в художественной культуре линию романтизма, импрессионизма, постимпрессионизма и стиля модерн. Его сторонники — *А. Матисс, М. Вламинк, А. Дерен, А. Марке* — поставили перед искусством задачу не «копировать», а «изобретать реальность», «заново создавать мир», следуя своим внутренним желаниям. Главной целью для них становится выразительность, поиск чистых средств выражения.

Официальное появление фовизма связывают с первой посмертной выставкой в 1901 г. в Париже картин *Винсента Ван Гога* (1853—1900). Яркие краски его картин дали решающий толчок к образованию нового течения во французском искусстве. В подражание ему группа молодых живописцев стала применять чистые, звучные цвета, сильные и размашистые мазки, порывисто брошенные на холст пятна краски, смелые для своего времени искажения форм. Такой способ художественного письма и трактовки цвета были для публики настолько чужды и непривычны, что художников этой группы стали называть «фовистами» (от французского слова «фов» — дикий, хищный). Фовисты совсем не ставили перед собой цель точно изображать природу. Они хотели сделать видными для глаза такие вещи, которые увидеть нельзя, например, те чувства и настроения, которые возникают у художника при созерцании природы. Главным средством для такого выражения они избрали цвет.

Цвет стал главным средством духовного самовыражения, способом проявления симпатии к предметам окружающего мира. Фовисты стремились к отказу от изображения конкретных образов, сюжетности, воплощая предельную упрощенность форм. Они не ставили перед собой задачу воспроизвести многозначную картину бытия, выявить общезначимые смысловые ориентиры. Их волновала прежде всего передача красочных, выразительных, колоритных проявлений предметов и явлений окружающей действительности, магия воздействия цвета на внутренний мир человека.

Признанный лидер фовистов *Анри Матисс* (1869—1954) определял свое творчество как «выражение личного духа», он не хотел «ничего, кроме цвета» и поэтому придавал цвету символический и аллегорический смысл. Матисс отказывался от образа в пользу знака, считая, что первый перегружен деталями и подробностями, тогда как второй позволяет добиться чистого цвета и абсолютной простоты. Вот почему мир в его картинах сиюминутен, ясен, утонченно живописен, оптимистичен по своему колориту. Человек в этой красочной реальности не венец природы и не центр мироздания, а лишь часть всеобщей живописности. При таком подходе особую значимость приобретает самоценность эстетической эмоции, которая возникает под воздействием цветовой гармонии. Все творчество фовистов

основывалось не на какой-либо теоретической концепции, а на интуитивных поисках цветового совершенства.

Цветовые комбинации начинают безраздельно господствовать в живописи фовистов, выражая самые тонкие нюансы человеческой души, неуловимые реалистическими средствами грани бытия, которые раньше были подвластны только музыке. А русский художник *Василий Кандинский* (1866—1944), уловив эту связь между живописью и музыкой, делал акцент в своих картинах на музыкальных ассоциациях цветового сочетания. Он полагал, что изображение реальных предметов заглушает собственно эстетическое звучание цвета. Поэтому необходимо освободить живопись от природных и предметных форм, сделать ее текучей, подвижной, музыкальной. Возникли композиции из цветовых пятен, мазков, отражающих иррациональный мир. Цвет рассматривался фовистами как носитель глубины человеческого духа, как выразитель богатого спектра эмоций, как нечто вневременное и внепространственное. Появились даже картины, рассчитанные на медитацию.

Хотя в начале своего появления фовизм был встречен очень холодно, но несколько лет спустя зрители увидели в нем положительные качества, которые он заключал в себе. В частности, это была своеобразная красота, символизирующая освобождение человека от власти предметности, открывающая сияние дематериализованной гармонии, очарование цветовых комбинаций. Цвет приобрел в произведениях фовистов небывалую ранее автономию, самоценность и тем самым стал доставлять зрителю радость и художественное наслаждение.

Среди модернистских направлений в художественной культуре XX столетия, видимо, самым сложным и противоречивым является ***экспрессионизм***. Его особенности были вызваны тем, что художники-экспрессионисты в своем творчестве стремились выразить драматическую подавленность человека в мире. Это настроение появилось в духовной культуре Европы после Первой мировой войны, когда человечество почувствовало бессилие и усталость. Потеря чувства безопасности, уверенности в настоящем оборачивалась тревогой за будущее. Поэтому предметом художественного сознания экспрессионистов была не окружающая действительность, а фантастические образы, выражающие ужас перед действительностью и будущим, ощущение собственной неполноценности, безнадежности и беззащитности в этом мире.

Свое название это направление модернизма получило от французского слова «экспрессион», что означает «выражение». В названии подразумевается, что это направление художественного творчества ставит своей целью выразить душевное состояние художника, его чувства и настроения. Рождение экспрессионизма произошло в Германии в начале XX в., то есть примерно в то же время, когда во Франции начинался фовизм. Официальное появление экспрессионизма произошло в 1905 г., когда в Дрездене студентами архитектурного факультета Высшего технического училища было образовано творческое объединение «Мост», в состав которого вошли художники *Э. Кирхнер, Э. Нольде, М. Пехштейн, П. Клее.*

К немецким участникам объединения довольно быстро присоединились художники-иностранцы, среди которых были и русские художники. В России ближе всего к экспрессионизму находилось творчество *М. Ларионова* (1881—1964) и *Н. Гончаровой* (1881—1962). Экспрессионизм более решительно порывает с традиционным искусством, более открыто устремлен в будущее. Само его название указывает на то, что главным для него выступает экспрессия, выразительность. Ради этого он смело идет на нарушение пропорций и деформацию изображаемого предмета.

В отличие от французского фовизма немецкий экспрессионизм производит на зрителя угнетающее впечатление. Дело в том, что немецкие экспрессионисты не стремились к красоте: немецкое искусство и в другие эпохи главное внимание уделяло содержанию, повествовательности произведений и в меньшей степени внешней красоте. Картина для экспрессионистов была лишь средством, с помощью которого они надеялись разрешить общественные противоречия своей эпохи. Они хотели поразить зрителя, пробудить его чувства, научить и направить его. Но в то же время сами попали в заколдованный круг: их не удовлетворяли существующие порядки, но выхода из положения они найти не могли. Результатом этого стало состояние удрученности, разочарования и досады, недовольство всем сущим, неспособность увидеть в окружающем мире что-то иное, кроме зла и уродства.

В достижении своих целей экспрессионизм проявляет максимализм как в выборе выразительных средств, так и в усилении субъективного начала произведений. Художники-экспрессионисты создавали внутренне напряженные, взрывчатые формы. Для выражения всех этих чувств и настроений экспрессионисты использовали либо кричащие яркие краски, либо наоборот, мрачноватые грязные тона, беспокойные и небрежные движения кисти, резкие и упрощенные формы, сознательные их искажения.

После Первой мировой войны в творчестве экспрессионистов особенно сильны стали мотивы общественной жизни. Сюжетами их произведений становятся сцены войны с ее ужасами, напуганные пережитым одинокие люди, раненые, калеки, нищие, притоны больших городов и т.п. Иногда складывается впечатление, что экспрессионисты ненавидят людей, настолько уродливыми и опустившимися изображают они своих персонажей.

Идеи экспрессионизма оказали и до сих пор оказывают влияние на многих художников, особенно на тех мастеров, которые хотят выразить свое неприятие уродливых явлений современного мира, но пренебрегают реалистическим стилем художественного творчества.

В первом десятилетии XX в. в европейской художественной культуре сформировалось еще одно течение модернизма — ***кубизм***. Кубисты исходили из убеждения, что все предметы и явления, включая человека, могут быть изображены в виде суммы геометрических фигур. Поэтому, как и экспрессионисты, они отказались от иллюзорного пространства, поставив во главу угла своего творчества строгую построенность предмета, представленного на плоскости с разных точек зрения. Его представители — *П. Пикассо, Ж. Брак, Ф. Леже, Р. Делоне* — исповедывали настоящую страсть к эксперименту, поиску новых выразительных средств и приемов. Они стремились к радикальному обновлению художественного языка. Искусство для них выступало как творчество пластических форм, наделенных самостоятельным бытием и значением.

Началом кубизма можно считать появление картины *Пабло Пикассо* (1881—1973) «*Авиньонские девицы*», написанной им в 1907 г. Свое название кубизм получил с легкой руки Анри Матисса, который, увидев кубическое полотно *Жоржа Брака* (1882—1963) (городской пейзаж, где дома были изображены в форме кубов), воскликнул: «Слишком много кубизма». Считается, что появление кубизма стало результатом влияния на художественное мировосприятие его основоположников, Пикассо и Брака, привезенной тогда в Европу негритянской скульптуры. При знакомстве с ней была заимствована идея упрощения предметов до геометрических фигур: шара, цилиндра, призмы, куба. Поэтому их творчество в насмешку назвали «искусством кубиков». Мир, который они создавали в своих произведениях, был граненым и угловатым.

Главным художественным принципом приверженцев этого направления было убеждение, что художник не должен следовать видимой реальности, он должен творить новую реальность, которая подчиняется только особым законам искусства. Они как бы расчленяли реальные предметы на части в соответствии с их внутренним строением и затем укладывали эти части в другом порядке. Они пробовали изображать один и тот же предмет с разных сторон одновременно. Например, человек на портрете одновременно мог быть представлен и анфас, и в профиль. П. Пикассо — родоначальник течения — заявил, что рисует не то, что видит, а то, что знает. Своим творчеством он обращался к интеллекту человека, рассматривая свои картины как «отрицание чувств».

Художественная практика кубизма оказалась интересной и разнообразной. В ней прежде всего необходимо отметить стремление создать новое понимание красоты. По теории кубизма, картина — это самостоятельный организм, и она воздействует на зрителя не образом, а формальными средствами, своим ритмом. Поэтому красота картины не имеет ничего общего с красотой реального мира, она строится только на пластическом чувстве. Красота не должна быть совершенным идеалом, к которому можно вечно стремиться, так никогда его не достигнув. Новая красота, провозглашенная кубистами, должна быть лишена гармонии и ясности. Она является результатом связи несоединимого, высокого и низкого.

Другой особенностью кубизма стал поиск новых выразительных средств. Жорж Брак впервые вводит в живопись текст, напечатанный на бумаге (этикетки, куски обоев, тканей, вырезки из газет). В картинах появляются цифры, отдельные слова, «плавающие» в пространстве. Вслед за этим кубисты начи-

нают вводить в произведения различные инородные материалы. Начинают применяться железо, стекло, песок, уголь, опилки. Так картина превращалась в некий материальный объект. Подобного рода произведения получили название *коллажей* (от французского слова «коллаж», означающего «наклеивание»).

Кубисты всегда подчеркивали свою аполитичность. После Первой мировой войны многие кубисты ушли в декоративное искусство. Поэтому в общественном смысле кубизм оказался бесплодным. В итоге он стал чисто живописным пластическим экспериментом, который дал своеобразный толчок для развития модернизма, а его отдельные приемы использовались художниками вплоть до 60-х годов.

Одной из самых радикальных разновидностей модернизма, имевшей свое теоретическое обоснование, стал ***футуризм***, который заявил о себе серией манифестов. Это произошло в 1909 г., когда итальянский писатель и теоретик футуризма *Филиппо Маринетти* (1876—1944) опубликовал 11 тезисов «Манифеста итальянского футуризма», в которых он объявлял человеческие чувства, идеалы любви, счастья, добра — слабостями. На смену этим человеческим качествам, по его мнению, должны прийти господство техники, урбанизация, культ силы, движение, энергия, скорость. Автомобиль прекраснее Венеры, теплота куска железа волнует больше, чем улыбка или слезы женщины, мотор — лучший из поэтов, — утверждал он. Манифест Маринетти имел большой успех у молодежи, так как в нем ясно звучал призыв отказаться от искусства прошлого, разрушать библиотеки, музеи, все классическое наследие. Отныне страдания человека должны интересовать художника не больше, чем «скорбь электролампочки».

Свое название это направление модернизма получило от французского слова «футуро» — будущее. Родиной футуризма стала Италия, где группа молодых художников, последователей идей Маринетти, попыталась создать новое искусство, «искусство будущего», как они говорили. Закономерно, что и свое наибольшее распространение он получил в Италии, где его представителями были, кроме Маринетти, *У. Боччони*, *Л. Руссоло*, а в России его приверженцами в поэзии стали *В. Маяковский* и *В. Хлебников*. Футуристы провозгласили полный разрыв не только с искусством, но и со всей культурой прошлого. Они выступили с прославлением индустриальной цивилизации и современного большого города. Их восхищали железные дороги, опутывающие земной шар, океанские пароходы, стальные мосты, огромные города, кишащие автомобилями.

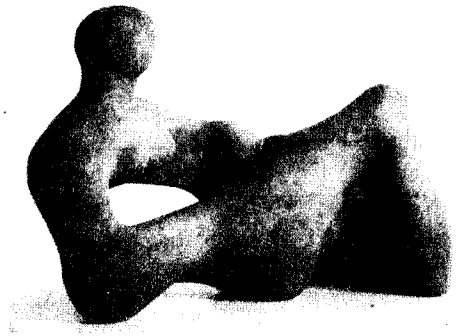
Вместо прежней эстетики прекрасного они выдвинули эстетику энергии и скоростей. В своих произведениях футуристы хотели выразить существенную примету своего времени — возросший темп, движение, этого они пытались достичь посредством ритмического повторения отдельных фигур или их частей. Например, увеличивалось количество рук, ног у бегущего человека, или изображалось мелькание отдельных фрагментов. Материальность предметных форм оказывалась растворенной в динамике ритмов и линий. Натуралистические детали совмещались с отвлеченными линиями и плоскостями, воспроизведенными на холсте. Предмет располагался на плоскости, движения расчленялись на элементы, которые напоминали кадры киноленты, располагавшиеся рядом друг с другом и передававшие последовательные моменты движения.

При всей эпатажности футуризма творчество художников этого направления свидетельствовало об упадке душевных качеств человека, разрушении мира гармонии, наступлении царства абсурда. Демонстрация жестокости и грубости была ответом на жестокость нового мира. Мировосприятие футуристов отражалось в живописи с помощью деформированного пространства, изломанных линий, дисгармонии цвета, намеренной алогичности композиций. Для этого некоторые изобразительные приемы футуристы заимствовали у кубистов. Точно также они «ломали» предметы на части, также пытались «изобразить» на картине всевозможные звуки, уличные шумы, для чего окружали источник звука ярко окрашенными дугами и кругами, которые должны были олицетворять колебания звуковых волн.

Однако футуризм стал кратковременным явлением в художественной культуре, он просуществовал лишь несколько лет и в 20-е годы исчерпал себя. В конце 20-х годов художники-футуристы выступили с несколько видоизмененной программой, но они не оставили заметного следа в художественном творчестве.

Одним из самых значительных явлений в художественной культуре XX столетия стал ***сюрреализм***, который возник во Франции после Первой мировой войны и оформился в новое художественное направление. Свое название он получил от

французского слова «сюрреалите», то есть сверхреальное, сверхъестественное. Первоначально сюрреализм сформировался только как литературное течение, и поэтому сам термин пришел из литературы после того, как поэт Гийом Аполлинер в 1917 г. назвал так одно из своих стихотворений.



Г. Мур. Скульптура «Полулежащая фигура»

В изобразительном искусстве основоположниками сюрреализма стали молодые художники и поэты, которые рассматривали его как новый способ познания подсознательного, сверхъестественного. Датой рождения сюрреализма как отдельного художественного течения считается 1924 г., когда французским писателем *Андре Бретоном* (1896—1966) был опубликован «Манифест сюрреализма». В этом программном документе автор призывал опираться при отражении окружающего мира на интуитивные прозрения, глубинные переживания, отвергая приоритет рассудочного познания, нарушая законы логики. Главной целью искусства, по мнению Бретона, должен был стать выход за пределы окружающего мира, определение чувственно неуловимых сторон бытия, соединение несоединимого и построение «реальности, которая реальней самой реальности». Идеи Бретона получили широкое международное распространение и нашли своих сторонников в Испании — *С. Дали*, Бельгии — *Р. Магритт*, Англии — *Г. Мур*.



С. Дали. Явление лица и фруктовой вазы на пляже

Сюрреалистическое направление в художественной культуре зародилось как философия «потерянного поколения», чья молодость совпала с Первой мировой войной. Его представляла в основном бунтарски настроенная художественная молодежь, которая осознавала, что никакая другая форма не способна выразить волновавшие их идеи. В своем первом манифесте сюрреалисты утверждали, что художественное творчество должно строиться на «психологическом автоматизме», что в нем нужно доверять сновидениям. Исходя из этих положений, сюрреалисты сформировали свое основное «правило несоответствия», «соединение несоединимого». Руководствуясь этим правилом, сюрреалисты создавали произведения, в которых реальные существа и предметы выступали в самых необычных сочетаниях, создавая образы, напоминающие фантастические видения или сны. Художественное сознание сюрреализма изначально не предполагало какого-либо порядка или разумного смысла, в нем все подчинялось случайности сновидения. Этот иррациональный мир, написанный, однако, с подчеркнутым реализмом и переданный с фотографической точностью, в сочетании с абстрактными формами должен был показать реальность подсознательного, мистического, воздействовать на зрителя кошмарными ассоциациями.

Так складывались основные черты сюрреализма: культ фатальной предрешенности социального зла, агрессивных влечений, низменных побуждений, разрушительных инстинктов, извращенной эротики, патологической психики. Но этот алогичный, неожиданный, ирреальный, отталкивающий мир сверхреализма заставлял не только ужаснуться своими уродливыми проявлениями, но и открывал для зрителя новое сплетение своих граней, многоплановость, парадоксальность и неподвластность логике.

Появление сюрреализма во многом было связано с популярностью в начале XX в. идей фрейдизма, согласно которым, в человеческой душе, в подсознании находились природные, неконтролируемые влечения, определяющие сознание и поступки человека. Соответственно художники-сюрреалисты стремились целенаправленно дать выход этим влечениям, позволить им управлять рукой художника таким образом, чтобы произведение возникало как бы само по себе. Обращение к бессознательному давало богатый материал художникам-сюрреалистам: можно было изображать не только реальный мир, но и сны, галлюцинации, фантазии.

В 30-е годы сюрреализм выходит за европейские рамки, а во время Второй мировой войны центр сюрреализма окончательно перемещается в Америку. В 40—50-е годы в Америке

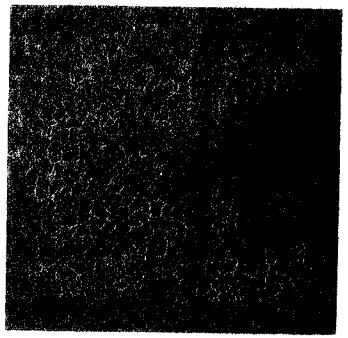
сюрреалисты имели наивысший успех, причины которого состояли в том, что публика, уставшая от абстракционизма, устремилась к картинам, изображавшим хоть что-то. Во второй половине столетия произведения в стиле сюрреализма мы встречаем в различных видах искусства. В литературе близким к данному стилю оказывается такой гений XX в., как *Франц Кафка*. В театральном искусстве — это пьесы театра абсурда *Э. Ионеско* и *С. Беккета*. Яркими образцами сюрреализма в кино можно считать фильмы *Ф. Феллини* («Восемь с половиной», «Репетиция оркестра») и *Андрея Тарковского* («Солярис», «Зеркало», «Сталкер»). В современном изобразительном искусстве (живописи и скульптуре) наиболее яркими фигурами стиля сюрреализма являются *С. Дали* (1904—89) и *Михаил Шемякин* (р. 1943).

Кульминационным направлением в развитии модернизма стал ***абстракционизм***, сложившийся как самостоятельная художественная школа в первом десятилетии нашего столетия. Поскольку художники этого течения всячески отрицали любую изобразительность и отказывались от изображения предметов мира, то абстракционизм еще называют «беспредметным искусством».

Основателем абстракционизма принято считать русского художника *Василия Кандинского*, который также был и первым его теоретиком. В своей работе «О духовном в искусстве» он изложил теорию абстракционизма, в которой провозгласил отход от изображения натуры, природы в сторону «трансцендентальных» сущностей явлений и предметов. Он считал, что новый абстрактный язык живописи сможет прорваться сквозь внешнее к внутреннему, сквозь тело — к душе, сквозь материальную оболочку вещей — к их духовной сущности. Художник, по его мнению, с помощью кисти или карандаша должен создавать «вибрацию души», связывая ее со всеобщим духовным царством. В вихревом, космическом столпотворении цветовых пятен, линий, геометрических фигур и абстракций художник создавал образ незнакомого мира, где все смешивалось со всем, теряя привычную плоть.

Абстрактная живопись не пытается изобразить что-либо реально существующее — людей, предметы, пейзажи, события, хотя для создания своих произведений художники используют традиционные средства живописи: точки, линии, плоскости, цвет. В соединении этих изобразительных элементов абстракционисты добиваются интересных художественных эффектов. Однако они не считают свои картины лишь декоративными украшениями: в большинстве случаев они пытаются придать сочетаниям пятен, линий, цветов особые значения, отвечающие чувствам и настроениям художника, передающие его отношение к миру и философские позиции. Абстракционисты удачно использовали явление, замеченное еще художниками Возрождения: по-разному проведенные линии и цветовые сочетания могут вызвать у зрителя соответствующие настроения. И действительно, мы называем одни цвета теплыми, а другие — холодными, одни — радостными, другие — мрачными, одни — нежными, другие — грубыми и т.д.

Среди всех художественных течений XX в. абстракционизм, пожалуй, был и остается самым сложным и спорным. Само название «абстракционизм» очень расплывчато, условно и не выражает действительной сущности этого явления. Поэтому есть несколько разновидностей абстрактного искусства под разными названиями. Их появление было обусловлено творчеством самого Кандинского, который под влиянием символизма стал заниматься проблемой сближения цвета с музыкой. От раннего увлечения символизмом — его понимание черного как цвета смерти; белого — как рождения, красного — как мужества. Горизонтальная линия, по его мнению, воплощает пассивное начало, вертикальная — активное. Предметный материальный мир при этом распадается, разлетается, превращается в осколки, в кусочки. Поэтому язык живописи абстракционизма — язык гибкий, открытый, независимый ни от сюжета, ни от предмета, ни от человеческого образа.



К. Малевич. Черный квадрат

Другой выдающийся художник-абстракционист — *Казимир Малевич* (1878—1935) в своем творчестве попытался соединить импрессионистский абстракционизм Кандинского с геометрическим абстракционизмом и дал этому сочетанию название «*супрематизм*» (от французского «превосходство», «господство»).

Стремясь реформировать язык живописи, Малевич заявил о своем мессианском намерении создать новый образ мира и сам

новый мир. Свой знаменитый «Черный квадрат на белом фоне» он представлял как «планетарный» знак, который вмещал в себя все потенции будущего. В подобных художественных претензиях жил дух романтической утопии, в которой образ мира, сжатый до супрематической фигуры, мог легко стать планетарным знаком высшей гармонии.

Позднее различные варианты абстракционизма встречаются в художественных культурах разных стран: в США — абстрактный экспрессионизм, во Франции — ташизм (от слова «таш» — пятно), в Англии — живопись действия и т.д.

Расцвет абстрактного искусства пришелся на середину нашего столетия. Позже в этом направлении стало трудно придумать что-нибудь новое. Кроме того, у широких масс абстракционизм никогда не пользовался признанием, он был непонятен большинству зрителей, и поэтому на смену ему пришли другие художественные направления, более доступные для зрителей.

Особое место в художественной культуре XX в. занимает ***кино***, самое массовое из всех искусств. При этом, кино — сложное синтетическое искусство, ведь через свои основные составляющие — изображение, слово, звук — оно охватывает практически все виды искусства. Кроме того, кино стало одним из самым ярких и общепризнанных достижений технического прогресса, с помощью современной сложной техники воплощающим самые фантастические представления и образы и дающим невиданную ранее иллюзию реальности. Начавшись со знаменитого фильма *братьев Люмьеров* «Прибытие поезда», кинематограф в 30-е годы получил звук, а в 40-е — цвет. Но уже в немом кино были созданы подлинные шедевры, позволявшие говорить о появлении не просто технической новинки или ярмарочной диковинки, но о рождении нового искусства — фильмы *Ч. Чаплина, С. Эйзенштейна.*

Очень скоро кинематограф освоил все характерные для XX в. творческие методы. А творчество крупнейших кинорежиссеров и актеров вошло в золотой фонд культуры человечества — *А. Корда, Л. Висконти, А. Куросава, Ф. Феллини, И. Бергман, А. Тарковский* и др.

Специально говорить о модернизме в кино нет смысла, так как весь кинематограф, по сути дела, является порождением модернизма.

Несколько слов нужно сказать о ***музыке*** XX столетия. Продолжает развиваться академическая музыка, имеющая тесную связь с эстетическими нормами и традициями классического искусства. Но столь же очевидным было и влияние модернизма на нее. Интересно, что понятие модернизма в музыке не является стабильным. И то, что в начале века воспринималось как новое, в середине века считалось уже классикой. Так произошло с музыкой К. Дебюсси, М. Равеля, Р. Штрауса — представителей импрессионизма в музыке. Сегодня в понятие музыкального авангарда входит *конкретная музыка П. Шеффера*, создающаяся с помощью записи на магнитную ленту различных природных или искусственных звучаний. *П. Булез* и *К. Штокгаузен* являются представителями *алеаторики* — течения, вносящего элемент случайности в музыку (музыкальная композиция может строиться с помощью жребия, бросания игральных костей и т.д.). Современный композитор *А. Веберн* воплотил в своем творчестве идеи *пуантилизма* — изложение музыкальной мысли не в виде темы или мелодии, а с помощью отрывистых звуков и пауз, а также шумовых эффектов. Особое значение для современной музыки имеют новые возможности, появившиеся вследствие научно-технического прогресса. Их воплощением стала электронная музыка, связанная с конструированием не только мелодии, но и самого звука.

Принципиально новыми направлениями в музыке XX в. стали *джаз*, возникший из слияния африканской и европейской музыкальных традиций, огромное количество разновидностей *рока* (есть даже рок-опера Л. Уэббера «Иисус Христос — суперзвезда»), многочисленные жанры эстрадной музыки.

Постмодернизм

Рассматривая сложные пути развития художественной культуры XX столетия, мы закономерно приходим к выводу, что общая картина современной художественной жизни оказывается намного более сложной, запутанной, противоречивой, чем когда-либо ранее. Художественная деятельность с небывалой прежде силой адаптируется во всех сферах общественной жизни — экономической, политической, технической, духовной, а они в свою очередь предъявляют к ней свои требования, разнонаправленно стимулируют ее развитие в соответствии с собственными интересами. В результате художественная жизнь XX в.

развертывается в некоем многомерном пространстве, каждая плоскость которого детерминирует содержание и особую расстановку различных ее выводов, родов, жанров и стилей. Однако, какими бы разными не были «миры» П. Пикассо, В. Кандинского, С. Дали — это только разные образы единого мироздания, не совпадающие с обыденным и понятным нам пространством человеческого бытия. Всякого рода «измы» и «арты» модернизма являют нам образ расколотого мира, чья фрагментарность и есть порядок.

Художественная культура XX столетия пребывает в состоянии постоянных динамических изменений, итогом которых стали разнообразные художественные течения. 60—70-е годы нашего века не стали исключением из этой закономерности. В эти десятилетия в западно-европейской художественной культуре произошел новый поворот, в результате которого сформировалось ее новое направление, получившее название ***постмодернизм***.

Термин «постмодерн» одним из первых употребил немецкий поэт и философ Рудольф Паннвитц, который этим понятием обозначил кризисные явления в европейской культуре начала века. В конце 40-х годов английский историк и культуролог Арнольд Тойнби обозначил этим термином новый этап в европейской культуре, наступивший после Нового времени. Современное значение этому термину придал в 1971 г. американский исследователь Ихаб Хасан (Хассан). В широкий оборот термин «постмодернизм» был введен в 1979 г., когда вышла книга французского философа *Жана-Франсуа Лиотара «Постмодернистское состояние»*.

Толкование этого явления в современной культурологии весьма неоднозначно. В культурологической литературе мы можем встретить точку зрения, согласно которой постмодерн представляет собой особый тип мировоззрения, ориентированный на формирование такого жизненного пространства, в котором главными ценностями становятся свобода во всем, спонтанность деятельности человека, игровое начало. Постмодернистское сознание направлено на отрицание всякого рода норм и традиций — этических, эстетических, методологических и т.д., на отказ от авторитетов любого ранга, начиная от государства, этических парадигм и кончая правилами поведения человека в общении с другими людьми.

Иная точка зрения рассматривает постмодернизм как направление современной европейской культуры, сформировавшееся в 70—80-е годы, целью которого является преодоление духовного кризиса современного общества и устранение разрыва между массовой и элитарной культурой.

Своим возникновением постмодернизм обязан модерну с его культом рационального знания и технических преобразований, с его уверенностью в поступательном развитии общества и бесконечном прогрессе человечества. Однако к рубежу 70-х годов нашего века экологический кризис, экономический застой, кризисное состояние в культуре породили представление о «конце истории», которая больше не идет вперед, о тупике технократии и даже об исчерпанности фундаментальных научных достижений. Таков был конец эпохи модерна.

На смену модернистским представлениям пришло новое мироощущение, которое выступило против оптимистической веры в технологии, в возможность предвидения будущего, в положительные перспективы развития мира. Смещение этих духовных ориентиров поставило человека на грань хаоса; он начинает ощущать, что только сам отвечает за свое бытие и это определяет главную ценность жизни. Именно это мироощущение и получило признание в его новейшем значении — понятии «постмодернизм», что переводится как «постсовременность».

Кризис модернистского знания закономерно привел к убеждению, что наиболее адекватным способом постижения действительности являются не естественные и точные науки или традиционная философия, опирающиеся на систему понятий и логики с ее строгими законами посылок и следствий, а интуитивное мышление с его ассоциативностью, образностью, метафоричностью и мгновенными откровениями.

Новое мироощущение воспринимает мир как хаос, лишенный причинно-следственных связей и ценностных ориентиров, как систему, не имеющую жанра, предстающую нашему сознанию лишь в виде иерархически неупорядоченных фрагментов. Мир не обладает свойством единства, он множествен и плюралистичен. Множественность мира обозначает разнообразие его горизонтов, многообразие представлений о рамках, границах человеческого бытия. Однако из всего многообразного числа картин мироздания ни одна не может претендовать на истинность, так как не существует способов и методов постижения

действительности, которые были бы свободны от влияния человеческих желаний, потребностей, мотиваций.

Объявив все открытые научным разумом истины относительно человека, общества, прогресса несостоятельными в интеллектуальном и нравственном отношениях, постмодерн тем самым подверг все традиционные этические, политические, познавательные представления критической деконструкции. Поэтому постмодерн представляет собой культурную ориентацию на деконструкцию, децентрализацию, демистификацию.

Проявление постмодерна в культуре было детерминировано ситуацией эклектики в сфере современной культуры, которая формировалась в ходе всей европейской истории XX в. Уже в начале столетия европейская культура начинает переживать сложности и противоречия. На ограниченном пространстве европейского континента сосредоточиваются самые различные явления многих духовных культур: Востока, Запада, африканской, азиатской. Они сталкиваются друг с другом и усиливают процессы ассимиляции тех художественных ценностей, которые еще недавно отличались чистотой. Отражение этих процессов нашло полное выражение в художественной культуре постмодернизма.

Стремясь избавить художественную культуру от диктата разума, постмодерн оставляет за ним только одну функцию — объяснительную. Разум должен заниматься не познанием истины, а объяснением, толкованием мира как текста. При этом одновременно могут сосуществовать много объяснений мира и человека, но ни одно из них не должно рассматриваться как привилегированное знание. Не существует «истинного» толкования, наделенного правом объявлять себя единственно достойным всеобщего признания.

Наконец, отличительной особенностью постмодернизма стала его специфическая интерпретация понятия *нового* в художественной культуре. До постмодерна каждая новая культура рассматривала прошлое как предпосылку настоящего, как низшую ступень, предопределившую возможность дальнейшего развития к новизне. Современное, настоящее относилось к прошлому, как к своей неотъемлемой составной части. Постмодерн по-своему интерпретировал взаимосвязь настоящего и прошлого, исходя из негативной оценки прошлого. Разорвав связь времен, постмодерн превратил настоящее (современное) в точку переживания, не связанную причинно-следственными

отношениями с прошлым. Новое было абсолютизировано. Новизна превратилась в способ оценки мира. При этом сама новизна определялась не путем ее сопоставления и противопоставления старому, а сама по себе как таковая.

Новизна начинает восприниматься как то, что дает возможность испытать наслаждение. Начинается погоня за новизной во всех сферах культурной деятельности, что на практике означало полный отказ от всех традиций и стереотипов, ограничивавших процессы обновления. Абсолютизируя новое, приписывая ему способность оценивать мир, а также доставлять наслаждение, постмодерн превращает новое в способ жизни без стереотипов и традиций.

Стремление к бесконечно новому, оторванному от традиций, породило доминирование в художественном сознании постмодернизма иррациональности и субъективности. В связи с этим многие произведения искусства превратились в разновидность эзотерического жанра, стали понятны только для «посвященных». Новизна, по мнению постмодернистов, должна шокировать публику, вызывать у нее оцепенение ума и отупение чувств, а для этого, чтобы зритель, слушатель, читатель не уставал от шокирующего действия новизны необходимо ускорить темпы рождения нового, менять имена кумиров, героев, авторов.

Таким образом, в конце XX в. художественная культура характеризуется сложностью и многоплановостью. В ней на равных уживаются разные по своей сути духовные ценности, жанры, стили, направления. С одной стороны, такой художественный плюрализм активизирует творческую свободу человека, который теперь может совмещать в своей художественной практике рациональность и мифологичность. Это также дает человеку возможность быть более восприимчивым к новому, расширяет границы художественного творчества. Но, с другой стороны, безграничный плюрализм делает современную художественную культуру неустойчивой, хрупкой, создает в ней зоны напряжения, которые могут ввергнуть ее в хаос всеобщего разлада. Ситуация, когда сосуществуют разнородные, противоречивые художественные установки и способы отношения к миру, может разрешиться двумя способами: 1) культура не сумеет выбраться из хаоса и неопределенности, что чревато для нее апокалипсисом; 2) произойдет плавная адаптация друг к другу

всех художественных явлений, что обеспечит ее переход к какому-то новому состоянию, означающему смену художественной парадигмы.

План семинарского занятия

1. Общая характеристика культуры XX в.
2. Модернизм, его основные особенности. Модернизм в архитектуре, литературе, живописи, театре, музыке, кино.
3. Постмодернизм и его влияние на культуру.

Темы докладов и рефератов

1. Кино — самое массовое из искусств.
2. Тенденции развития современной литературы.
3. Постмодернизм в современной литературе и искусстве.

Литература

1. *Батракова С.П.* Искусство и утопия: Из истории западной живописи и архитектуры XX в. — М., 1990.
2. *Батракова С.П.* Художник XX в. и язык живописи. — М., 1996.
3. *Виннер Б.Р.* Введение в историческое изучение искусства. — М., 1985.
4. *Западное* искусство XX в.: Классическое наследие и современность. — М., 1992.
5. *Ильина Т.В.* История искусств. Западноевропейское искусство. — М., 1983.
6. *Искусство* в истории человека. — М., 1993.
7. *Кандинский В.О.* О духовном в искусстве. — М., 1992.
8. *Козловский П.* Культура постмодерна. — М., 1997.
9. *Модернизм*: Анализ и критика основных направлений. — М., 1987.
10. *Наков А.* Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство. — М., 1997.
11. *На пороге* третьего тысячелетия: Проблемы художественной культуры. — М., 1997.
12. *От конструктивизма* до сюрреализма. — М., 1996.
13. *Поляков В.В.* История мирового искусства. Изобразительное искусство и архитектура XX в. — М., 1993.
14. *Современное* западное искусство. XX век: Проблемы и тенденции. — М., 1982.

Краткий словарь специальных терминов

АБРИС линейное очертание предмета, контур.

АБСТРАКЦИОНИЗМ направление в искусстве XX века, последователи которого изображают реальный мир как сочетание отвлеченных форм, цветовых импровизаций.

АБСТРАКЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ способ художественного мышления и построения образа реальности в искусстве.

АВАНГАРДИЗМ общее название разных течений в искусстве XX века, порывающих с традиционными художественными принципами, ищущих новые средства художественного выражения. Крайнее выражение модернизма.

АВТОПОРТРЕТ портрет художника, выполненный им самим.

АВТОХТОНЫ первоначальное, исконное население.

АГИОГРАФИЯ литература о жизни и деяниях святых.

АГОН соревнование, состязание.

АГОРА торговая площадь и место проведения народных собраний в древнегреческих городах.

АКАДЕМИЗМ направление в изобразительном искусстве XVII—XIX вв., догматически следовавшее канонам классического искусства античности и Ренессанса.

АКАНТ архитектурное украшение в форме стилизованных листьев и стеблей этого растения на капителях колонн коринфского ордера, а также в различных видах орнамента.

АКАФИСТ молитвословие, церковное хвалебное песнопение, исполняемое всеми присутствующими стоя.

АКВАРЕЛЬ живопись водяными красками.

АККУЛЬТУРАЦИЯ процесс взаимовлияния культур, в результате которого культура одного народа полностью или частично воспринимает культуру другого народа, обычно более развитого.

АКМЕИЗМ литературное течение в русской литературе XX века, провозгласившее освобождение от символизма.

АЛЛЕГОРИЯ иносказание, выражение какой-либо идеи в виде конкретного образа или скрытого намека.

АЛТАРЬ восточная часть христианского храма, где находится престол.

АМБИВАЛЕНТНОСТЬ двойственность переживания, когда один и тот же объект вызывает у человека одновременно противоположные чувства, например любовь и ненависть.

АМВОН в христианском храме — возвышение, на котором совершается часть богослужения и произносятся проповеди.

АМПИР художественный стиль в архитектуре и прикладном искусстве позднего классицизма, основанный на подражании античным образцам.

АМФИБРАХИЙ трехсложный стихотворный размер, стопа которого содержит один ударный (долгий) слог между двумя безударными (краткими).

АМФИТЕАТР в древнегреческом театре — места для зрителей, расположенные на склонах холмов; в древнеримской архитектуре — открытое круглое или эллиптическое сооружение для зрелищ, в котором места для зрителей располагались уступами вокруг арены.

АМФОРА сосуд для вина или масла, суживающийся книзу, с узким горлом и двумя ручками.

АНАКРЕОНТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ (по имени древнегреческого поэта Анакреонта, 563—478 гг. до н. э.) — разновидность лирики: небольшие стихотворения в шутливом и непринужденном тоне, воспевающие любовные утехи, дружеские пирушки, легкомыслие как жизненную установку.

АНАЛОГ нечто, представляющее соответствие другому предмету, явлению или понятию.

АНАПЕСТ трехсложный стихотворный размер, стопа которого содержит два безударных (кратких) слога и один ударный (долгий).

АНАХОРЕТ отшельник, пустынник.

АНАХРОНИЗМ пережиток старины, не вяжущийся с современным укладом жизни; устаревший взгляд или обычай; ошибка против хронологии, отнесение явления не к тому времени.

АНИМАЛИСТ художник или скульптор, изображающий животных.

АНИМИЗМ одна из ранних форм религии, связанная с верой в существование духов, в одушевленность всех предметов и явлений, в наличие души у людей, животных и растений.

АНТАБЛЕМЕНТ балочное перекрытие пролета или завершение стены, состоящее из архитрава, фриза и карниза.

АНТИФОН песнопение, исполняемое поочередно двумя хорами или одним солистом и хором.

АНТИЧНОСТЬ период развития культуры и искусства Древней Греции и Древнего Рима.

АНТРОПОМОРФИЗМ перенесение присущих человеку психических свойств на явления природы, очеловечивание, наделение человеческими свойствами неодушевленных предметов, представление богов в человеческом образе.

АНТРОПОЦЕНТРИЗМ тип мировоззрения, согласно которому человек есть центр вселенной и конечная цель всего мироздания.

АНТЫ 1) название восточно-славянского племени, применявшееся византийскими писателями IV—VII вв.; 2) торцы продольных стен античного храма, выступающие на фасаде, замыкая по сторонам портик, и обычно обработанные в формах ордера (в виде пилястр); ант — пилястра, украшающая толщу стен.

АНФИЛАДА ряд комнат, сообщающихся друг с другом дверными проемами, расположенными по одной оси.

АПОКАЛИПСИС последняя книга Нового Завета Библии, которая содержит пророчества о конце света.

АПОКРИФ произведение с библейским сюжетом, содержащее отступления от официального вероучения и поэтому не вошедшее в Новый Завет.

АПОФЕОЗ прославление, возвеличение какого-либо лица, явления или события; заключительная торжественная массовая сцена спектакля, праздничной концертной программы.

АПСИДА ниша в восточной части храма, где находится алтарь; полукруглая, иногда многоугольная, выступающая часть здания, имеющая собственное перекрытие.

АРАБЕСКИ сложный узорчатый орнамент из геометрических фигур, стилизованных листьев, цветов, который сложился в искусстве мусульманских стран.

АРКА криволинейное перекрытие проемов в стене (окон, ворот, дверей) или пролетов между двумя опорами.

АРКАДА ряд одинаковых арок.

АРКАТУРА ряд небольших арок, служащих для украшения стены.

АРКБУТАН наружная подпорная арка (большей частью в готической архитектуре), передающая распор свода на устои (контрфорсы), помещенные снаружи здания.

АРТЕФАКТ (искусственно сделанный) — процесс или образование, не свойственное объекту в нормальном для него состоянии и возникающее обычно в ходе его исследования.

АРХАИКА ранний этап в развитии искусства, главным образом ранние периоды древнегреческого и египетского искусства; древность, старина.

АРХЕТИП исходный первообраз (в сознании, искусстве).

АРХЕОЛОГИЯ наука, изучающая по вещественным источникам историческое прошлое человека.

АРХИТЕКТОНИКА композиционное строение любого произведения искусства, обусловливающее соотношение его главных и второстепенных элементов.

АРХИТЕКТУРА искусство проектировать и строить здания и сооружения, выражающее в художественно-образной форме представление человека о мире.

АСИММЕТРИЯ отсутствие или нарушение симметрии.

АСКЕТИЗМ ограничение или подавление чувственных, телесных желаний для достижения сосредоточенности духа, свободы от материальных потребностей, обретения сверхъестественных способностей.

АТАРАКСИЯ невозмутимость, состояние душевного покоя, к которому, по мнению последователей эпикурейской философии, должен стремиться человек.

АУРА особая атмосфера, которую излучают произведения искусства, человек, любой объект, оказывая труднообъяснимое воздействие на психику.

БАЗИЛИКА прямоугольное в плане здание, разделенное колоннами или столбами на несколько нефов (проходов); является основным типом христианского храма.

БАЛЮСТРАДА невысокое ограждение лестниц, балконов, террас, края крыши, состоящее из ряда балясин, несущих перила.

БАРАБАН часть здания, несущая купол.

БАРЕЛЬЕФ рельефное украшение, чуть выступающее над плоскостью фона (не более, чем на половину объема).

БАРОККО художественный стиль, получивший распространение в конце XVI в. сначала в Италии, а затем во Франции и других странах Европы, отличался декоративной пышностью, динамическими и деструктивными сложными формами.

БАС самый низкий по звучанию мужской голос; самая низкая партия в многоголосном музыкальном произведении.

БАТАЛИСТ художник, изображающий военные сюжеты.

БЕЛЬВЕДЕР вышка, надстройка над зданием или беседка на возвышении, с которой открывается вид на окрестности; название некоторых дворцовых построек в Ватикане, Праге, Вене.

БЕСТИАРИЙ средневековый нравоучительный трактат, содержащий перечень иносказательных употреблений названий животных (в том числе геральдических и мифологических).

БИБЛИЯ собрание христианских книг, составляющих Священное Писание, состоит из Ветхого Завета и Нового Завета.

БОГИ могущественные, сверхъестественные существа, которые являются главными персонажами большинства мифов.

БРОНЗОВЫЙ ВЕК условное название исторического периода в развитии человечества, характеризующееся изобретением и широким распространением бронзовых орудий и изделий, пришедшим на смену каменным.

БУДДИЗМ одна из трех основных мировых религий, возникшая в VI в. до н. э. в Индии и названная по имени своего легендарного основателя Гаутамы, получившего впоследствии имя Будда (просветленный).

БУФФОНАДА резко преувеличенный, грубый комизм; широко распространена в цирке.

БЮСТ скульптурное изображение головы и верхней части тела человека (по грудь или по пояс).

ВАНДАЛИЗМ бессмысленное, варварское разрушение культурных ценностей.

ВАРВАРСТВО 1) средняя из трех эпох исторического развития человечества (дикость — варварство — цивилизация); 2) крайняя, часто бессмысленная жестокость, бескультурье.

ВДОХНОВЕНИЕ психическое состояние творчества, откровения, душевного подъема, внутреннего озарения.

ВЕДИЗМ древнейшая религия, сформировавшаяся в период с конца II тыс. до н. э. по середину I тыс. до н. э. в Индии; основы религии изложены в Ведах.

ВЕДЫ древнейшие памятники индийской литературы и религии, состоят из четырех сборников, содержащих религиозные гимны, песнопения, формулы заклинаний, обрядовые предписания, мифы.

ВЕРАНДА крытый балкон вокруг дома или вдоль одной стены.

ВЕРЛИБР свободный стих — стих, строящийся на интонационно-синтаксической основе, не связанный ни постоянной рифмой, ни определенной метрикой.

ВЕРНИСАЖ торжественное открытие художественной выставки.

ВИДЕО-АРТ одна из современных форм искусства.

ВИЗАНТИЙСКАЯ КУЛЬТУРА культура Восточной Римской империи, сформировавшаяся на основе традиций эллинистической культуры и их синтеза с христианской религией.

ВИНЬЕТКА украшение в книге или рукописи в виде небольшого рисунка или орнамента в начале или конце текста при начальных буквах текста.

ВИРТУАЛЬНЫЙ кажущийся, нереальный.

ВИТРАЖ произведение декоративного искусства, выполненное из материала, пропускающего свет; картина или орнаментальная композиция из стекла.

ВКУС ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ исторически сложившаяся способность человека к пониманию и оценке прекрасного и безобразного в явлениях действительности, в художественном творчестве.

ВОЗРОЖДЕНИЕ (Ренессанс) — этап в культурном и идейном развитии ряда стран Европы, развивший идеалы гуманизма и пришедший на смену средневековой культуре.

ВОСЬМЕРИК в древнерусской архитектуре — ярус храма, имеющий в плане восьмиугольную форму.

ГАЗЕЛЬ стихотворная форма в поэзии народов Ближнего и Среднего Востока, предполагающая повтор первой смежной рифмы в конце четырех строк.

ГАЛЕРЕЯ длинное и узкое крытое помещение, соединяющее отдельные части здания; длинный крытый балкон вдоль стены здания.

ГАММА в живописи — последовательный ряд цветов, используемых при создании художественного произведения.

ГАРМОНИЯ эстетическая категория, обозначающая цельность, слитность взаимодействие всех частей и элементов формы. Одушевленную гармонию, наполненную человеческим смыслом и чувством, называют красотой.

ГАРНИТУР комплект предметов, служащих для какой-либо одной цели, например, мебельный.

ГЕДОНИЗМ этическое учение в древнегреческой философии, согласно которому целью жизни и высшим благом признается чувственное наслаждение.

ГЕКЗАМЕТР шестистопный дактиль с хореическим окончанием, допускает стяжение безударных промежутков в стопах до одного слога.

ГЕНЕЗИС происхождение, возникновение; процесс образования и становления развивающегося явления.

ГИМН в Древней Греции — торжественная хвалебная песня в честь богов и героев; в странах Западной Европы до XIX в. — духовная песня.

ГИПЕРБОЛА стилистическая фигура, состоящая в образном преувеличении.

ГИПЕРТРОФИРОВАТЬ преувеличивать, чрезмерно преувеличивать.

ГОБЕЛЕН декоративная ткань высокой художественной ценности, выработанная ручным способом (тканая картина, драпировка, мебельная обивка и т.д.); ковер, декоративная ткань с вытканными узорами, изображениями, изготовленная машинным способом.

ГОРЕЛЬЕФ скульптурное изображение, выступающее над плоскостью фона более чем на половину своего объема.

ГОТИКА, ГОТИЧЕСКИЙ стиль — художественный стиль в западноевропейской художественной культуре, зародившийся в XII в. во Франции на основе традиций германских племен, достижений романской культуры и христианского мировоззрения. Готическое зодчество характеризуется стрельчатыми сводами на ребрах (нервюрах), обилием каменной резьбы и скульптурных украшений, применением витражей, а также подчиненностью архитектурных форм вертикальному ритму.

ГРАВЮРА произведение графического искусства, выполненное посредством печатания с доски.

ГРАФИКА вид изобразительного искусства, основанный на рисунке, выполненном без красок штрихом и линиями.

ГРОТЕСК изображение людей или предметов в фантастически преувеличенном, уродливо-комическом виде в изобразительном искусстве, театре, литературе.

ГУМАНИЗМ совокупность идей и взглядов, утверждающих ценность человека независимо от его общественного положения и право личности на свободное развитие своих творческих сил.

ДАДАИЗМ модернистское направление в искусстве, сторонники которого использовали технику коллажа, спонтанность творческого процесса, эпатажность, примитивизм, подражая художественному миру архаического человека, детскому рисунку.

ДАКТИЛЬ трехсложный стихотворный размер, стопа которого содержит один ударный (долгий) и два безударных (кратких) слога.

ДАОСИЗМ одно из основных направлений древнекитайской философии, а также религия, выросшая из философии даосизма.

ДВУНАДЕСЯТЫЕ ПРАЗДНИКИ двенадцать главных христианских праздников в году: Рождество Богородицы, Воздвижение Креста Господня, Введение во Храм Пресвятой Богородицы, Рождество Христово, Крещение Господне (Богоявление), Сретение Господне, Благовещение, Преображение Господне, Успение Пресвятой Богородицы, Вход Господень в Иерусалим, Вознесение, Пятидесятница (Троица).

ДЕИЗМ религиозно-философское учение, распространенное в XVII—XVIII вв., признающее Бога творцом мира, но отвергающее его участие в жизни природы и общества после акта творения.

ДЕИСУС название композиции из икон, в центре которой Иисус Христос, справа Богоматерь, слева Иоанн Креститель (Иоанн Предтеча).

ДЕКАДАНС, ДЕКАДЕНТСТВО собирательное название нескольких течений в европейском искусстве второй половины XIX — начала XX века, характерными чертами которого были мотивы безнадежности, смерти, небытия, независимости от общепринятой морали.

ДЕКОР в архитектуре — система, совокупность элементов, служащих для украшения.

ДЕПЕРСОНАЛИЗАЦИЯ обезличивание.

ДЖАЙНИЗМ одна из религий Индии, возникшая в VI в. до н. э. и отрицающая авторитет Вед, а также божественную предопределенность каст. Для нее характерен аскетизм и отказ от причинения вреда всему живому.

ДИЗАЙН вид искусства, основанный на художественном конструировании предметов окружающей среды и промышленных товаров.

ДИКОСТЬ название первого этапа человеческой истории и культуры, сменившийся варварством.

ДИПТИХ двустворчатый складень с живописным или рельефным изображением на каждой створке; две картины, связанные единым замыслом.

ДИСКАНТ высокий детский голос (у мальчиков); партия в хоре или в вокальном ансамбле.

ДИССОНАНС негармоничное сочетание звуков; то, что вносит разлад, несогласованность.

ДИФИРАМБ в древнегреческой поэзии — восторженное драматизированное песнопение в честь бога Диониса; преувеличенная, восторженная похвала.

ДУХОВНОСТЬ специфически человеческое качество, характеризующее мотивацию и смысл поведения личности.

ДХАРМА одно из центральных понятий индуизма, означающее царящий над миром вечный моральный закон.

ЕВРАЗИЙСТВО направление русской философской и культурологической мысли 20—30-х гг. XX века, возникшее в среде эмигрантской интеллигенции, выводящее специфику России из ее срединного положения между Европой и Азией.

ЕВРОПОЦЕНТРИЗМ методологический подход к изучению культуры, основывающийся на идее исключительности, превосходства европейской культуры над другими.

ЕВХАРИСТИЯ причащение, одно из семи христианских таинств.

ЖАНР исторически сложившаяся, устойчивая разновидность художественного произведения (например, в живописи — портрет, пейзаж и др.)

ЖАНРОВАЯ ЖИВОПИСЬ живопись на бытовые темы.

ЖИВОПИСЬ вид изобразительного искусства, заключающийся в создании картин, наиболее полно и непосредственно (живо) отражающих действительность.

ЗАКОМАРА в древнерусском храме полукруглое завершение внешней части стены, обычно совпадающее с внутренним сводом.

ЗАПАДНИЧЕСТВО направление русской общественной мысли середины XIX в., представители которого считали, что развитие культуры России должно идти по западно-европейскому пути.

ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ принцип изображения человека, заключающийся в установлении наиболее гармоничных пропорций.

ЗОЛОТОЙ ВЕК мифологическое представление о счастливом, беззаботном состоянии самой ранней поры человеческого существования, когда люди вечно оставались юными, не знали печалей, были подобны богам.

ЗООМОРФИЗМ представление богов в образе животных, предшествовавшее, а иногда и сопутствовавшее антропоморфизму.

ИДЕАЛ совершенный образец какого-либо объекта, явления, события, процесса с точки зрения конкретного человека или группы людей.

ИЕРОГЛИФЫ фигурные знаки, обозначающие целые понятия и слова или отдельные точки и звуки речи.

ИЗЯЩНОЕ разновидность прекрасного, характеризующая совершенство очертаний предметов, линий, элегантность внешнего вида, грациозность движений.

ИКОНА живописное или рельефное произведение христианского изобразительного искусства, в основе которого лежит духовная образно-смысловая система.

ИКОНОГРАФИЯ систематическое изучение и описание изображений какого-либо сюжета или лица, истолкование их смысла, символики, атрибутов; строго определенные правила изображения какого-то сюжета или лица.

ИКОНОСТАС ряд икон, отделяющий алтарь от остального храма.

ИМАЖИНИЗМ декадентское литературное направление начала XX века, исходившее из представления о том, что литературное творчество сводится к созданию словесных образов, каждый из которых имеет самостоятельное значение и не требует смыслового единства с другими образами, культивировали игру ритмов.

ИМИТАЦИЯ в искусстве — подражание какому-либо стилю, направлению, школе, манере мастера с помощью иных средств и приемов.

ИМПОЗАНТНЫЙ внушительный, производящий впечатление своим внешним видом.

ИМПРЕССИОНИЗМ направление в искусстве последней трети XIX — начале XX в.; стремилось непредвзято запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, передать впечатления художника.

ИМПРОВИЗАЦИЯ сочинение стихов, музыки и т.п. в момент исполнения.

ИНКРУСТАЦИЯ вид украшения изделий узорами и изображениями из кусочков мрамора, керамики, металла, дерева, перламутра, которые врезаются в поверхность вещи, предмета.

ИНКУНАБУЛЫ первые печатные книги, относящиеся к начальной поре книгопечатания в Европе (до 1501 г.), внешне похожие на рукописные книги.

ИНТЕЛЛИГЕНЦИЯ общественный слой людей, профессионально занимающихся умственным, творческим трудом.

ИНТЕРЬЕР внутреннее пространство здания, а также его убранство.

ИПОСТАСЬ в христианском вероучении — название каждого лица Троицы.

ИРОНИЯ тонкая, скрытая насмешка; стилистический прием контраста видимого и скрытого смысла высказывания, создающий эффект насмешки.

ИРРАЦИОНАЛЬНЫЙ находящийся за пределами разума, алогический.

ИСКУССТВО процесс и совокупный результат человеческой деятельности, выражающийся в практически-духовном освоении мира.

КААБА мечеть в Мекке, имеющая форму куба, в стену которой вделан черный камень — метеорит; считается святилищем и служит местом паломничества мусульман.

КАЛЛИГРАФИЯ искусство писать четким и красивым почерком.

КАЛОКАГАТИЯ гармония физического и нравственного, совершенство личности.

КАМЕННЫЙ ВЕК древнейшая эпоха развития человеческой культуры — период пользования каменными орудиями труда.

КАМЕРНЫЙ в искусстве — предназначенный для небольшого помещения, для небольшого круга слушателей и зрителей.

КАМЕЯ резной камень с выпуклым изображением.

КАНОН система правил и норм, господствующих в искусстве в какой-либо исторический период или в каком-либо художественном направлении, которых должен придерживаться художник в своем творчестве; в музыке — большая хоровая композиция (в православной церкви).

КАНТ в музыке — небольшое музыкальное произведение типа песни, распространенное в России XVII — начала XVIII в.

КАНТАТА музыкальное произведение торжественного или лирико-эпического характера, состоящее из нескольких законченных номеров и исполняемое певцами-солистами, часто также хором, в сопровождении оркестра.

КАПЕЛЛА хор церковных певчих или хор вообще; часовня, домашняя церковь, церковный придел.

КАПИТЕЛЬ верхняя часть колонны или пилястры, расположенная между стволом опоры и горизонтальным перекрытием, антаблементом.

КАРМА закон, определяющий место нового воплощения души в зависимости от поведения в прежних жизнях.

КАСЫДА риторический жанр восточной поэзии со сквозной рифмовкой.

КАТАРСИС термин античной эстетики, обозначающий возвышенное удовлетворение и просветление, которое испытывает зритель, пережив страдание и освободившись от него.

КАТОЛИЦИЗМ одно из трех наиболее распространенных направлений в христианстве (наряду с православием и протестантизмом), оформившееся в результате раскола христианских церквей в 1054 г.

КВАДРИВИУМ повышенный курс образования в средневековой школе, следовавший за тривиумом и включавший четыре предмета: музыку, арифметику, геометрию и астрономию.

КВАТРОЧЕНТО итальянское название XV в. — периода раннего Возрождения в итальянской культуре.

КЕНОТАФ погребальный памятник у народов Древней Греции, Древнего Рима, Древнего Египта в виде гробницы, в действительности не содержащей тела умершего (сооружался в том случае, когда прах покойного оказывался недоступным для погребения).

КЕРАМИКА общее название всех видов изделий из обожженной глины (майолика, терракота, фаянс, фарфор и др.).

КИФАРА древнегреческий струнный щипковый музыкальный инструмент, родственный лире.

КИЧ синоним псевдоискусства, лишенного художественно-эстетической ценности.

КЛАССИЦИЗМ направление в культуре и художественный стиль в европейском искусстве XVIII в., обращавшийся в античности и к античному искусству как к норме и идеальному образцу.

КЛИРОС место для хора в христианском храме, располагающееся на возвышенной части сбоку алтаря.

КОЙНЕ общий язык, образующийся на основе смешения ряда родственных диалектов и заменяющий их все (греческий в эпоху эллинизма).

КОЛЛАЖ технический прием в изобразительном искусстве, который заключается в наклеивании на какую-либо основу материалов, отличающихся от нее по цвету и фактуре.

КОЛЛИЗИЯ столкновение противоположных интересов, сил, стремлений.

КОЛОННА архитектурный элемент здания, опора, обычно круглого сечения, поддерживающая балку, антаблемент или пяту арки и состоящая, как правило, из базы, ствола и капители; иногда встречаются отдельно стоящие колонны.

КОЛОННАДА ряд колонн, поддерживающих балочное или арочное перекрытие.

КОЛОРИСТ художник, умело использующий и сочетающий краски, мастер колорита.

КОЛОРИТ общий характер сочетания цветов в многокрасочном произведении искусства.

КОМЕДИЯ в Древней Греции — представление, развившееся из песен, исполнявшихся во время карнавальных процессий в честь бога Диониса; драматическое произведение, характеры, положения и диалоги в котором вызывают смех, направленный против недостатков общественной жизни, быта и людей.

КОМФОРТ совокупность бытовых удобств, материальных жизненных благ, обеспечивающих качество жизни.

КОНСТРУКТИВИЗМ направление в искусстве XX в., выдвигавшее на первый план функциональную оправданность форм, целесообразность конструкций, рациональную ясность.

КОНТРКУЛЬТУРА одно из направлений развития современной культуры, противостоящее сложившейся духовной атмосфере современного индустриального общества.

КОНТРФОРС вертикальная, выступающая часть стены, способствующая ее устойчивости тем, что своим весом противодействует распору сводов, перекрывающих сооружение.

КОНФОРМИЗМ социально-психологическая ориентация личности на пассивное приспособление и принятие существующего порядка вещей.

КОНФУЦИАНСТВО философско-этическая система, разработанная в V в. до н. э. древнекитайским мыслителем Конфуцием, позже стало китайской религией.

КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ИСКУССТВО одно из течений авангардизма, рассматривающее художественное произведение как способ демонстрации идей, понятий, концепций.

КОРАН главная священная книга мусульман, сборник религиозно-мифологических, догматических и правовых текстов.

КОСМОЛОГИЯ учение о вселенной как едином целом.

КОСМОПОЛИТИЗМ отказ от национального суверенитета, национальных традиций и культуры во имя единства человеческого рода.

КОТУРНЫ в античном театре — род обуви с очень толстой подошвой, которую одевали трагические актеры, чтобы увеличить свой рост, придать облику величие, торжественность.

КРЕАТИВНЫЙ творческий.

КРЕАЦИОНИЗМ религиозное учение о сотворении мира Богом из ничего.

КРИПТА подземное помещение со сводами; помещение в катакомбах, где первые христиане совершали богослужения и погребали своих умерших.

КРУГЛАЯ СКУЛЬПТУРА один из видов скульптуры, который в отличие от рельефа (барельефа, горельефа) может восприниматься со всех сторон.

КУБИЗМ течение в изобразительном искусстве начала XX в., которое основано на комбинировании геометрических форм, деформированных фигурах.

КУЛЬТ совокупность ритуалов, обрядов и действий, основанных на вере в сверхъестественное; обязательный элемент любой религии.

КУЛЬТУРА специфический способ организации и развития человеческой жизнедеятельности, представленный в продуктах материального и духовного труда, в системе социальных норм и учреждений, в материальных и духовных ценностях, в совокупности отношений людей к природе, между собой и к самим себе.

КУЛЬТУРА ХУДОЖЕСТВЕННАЯ совокупность художественных ценностей, исторически определенная система их воспроизводства и функционирования в обществе.

КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ достижения различных областей культуры, полученные от предыдущих поколений людей, назначение которых исторически обусловлено запросами той или иной эпохи.

КУЛЬТУРОГЕНЕЗ процесс зарождения материальной и духовной культуры человечества, происходивший в тесной связи со становлением орудийной деятельности и социальных отношений.

КУЛЬТУРОЛОГИЯ наука, изучающая сущность, закономерности, динамику развития и функционирования культуры.

КУРТУАЗНЫЙ рыцарский, учтивый.

ЛАБИРИНТ в древности — здание со сложными, запутанными ходами, из которого трудно было найти выход.

ЛЕЙТМОТИВ повторяющаяся в литературном или музыкальном произведении основная мысль, которая подчеркивается автором.

ЛИБРЕТТО литературный текст или литературное содержание оперы, оперетты, балета.

ЛИТУРГИЯ важнейшее богослужение православной церкви, аналогичное католическое мессе, на котором совершается таинство евхаристии.

МАГИЯ совокупность обрядов и действий, связанных с верой в возможность повлиять с помощью воображаемых сверхъестественных сил на окружающую действительность.

МАДОННА название богоматери у католиков и ее живописное или скульптурное изображение.

МАДРИГАЛ лирическое стихотворение, где автор остроумно делает комплимент даме.

МАЙЯ в ведизме и брахманизме — понятие иллюзорности мира.

МАНЬЕРИЗМ течение в западно—европейском искусстве XVI в., отразившее кризис гуманистической культуры Возрождения и утверждавшее неустойчивость, трагичность бытия и власть непостижимых сил; характерные черты маньеризма — субъективизм, усложненность, напряженность, вычурность образов, манерная изощренность формы.

МАРИНИСТ художник, изображающий морские виды.

МЕГАРОН большой зал — тип здания, сложившийся в Древней Греции во II тыс. до н. э. — прямоугольная постройка, в центре которой находился большой зал с очагом.

МЕДРЕСЕ средняя (реже высшая) религиозная мусульманская школа.

МЕЙСТЕРЗИНГЕРЫ в Германии XIV—XVI вв. — члены профессиональных гильдий поэтов и певцов из горожан, преемники миннезингеров.

МЕЛАНХОЛИЯ настроение грусти, подавленности, состояние депрессии.

МЕЛОДИЯ осмысленно-выразительная, благозвучная последовательность звуков, объединенных определенными отношениями высоты, длительности и силы.

МЕНТАЛЬНОСТЬ, МЕНТАЛИТЕТ умонастроение, определенный тип сознания.

МЕССА католическая обедня, центральный обряд католической церкви, в котором важная роль отводится музыке.

МЕТАМОРФОЗА видоизменение, превращение, полная перемена.

МЕТАФОРА употребление слова в переносном значении.

МЕТЕМПСИХОЗ религиозно-мистическое учение о переселении души умершего во вновь родившееся тело.

МЕТОПА промежуток между триглифами во фризе дорического ордера, заполненный плитой, обычно украшенной рельефным изображением.

МЕЦЕНАТ богатый покровитель наук и искусств, назван так по имени римского государственного деятеля, прославившегося широким покровительством поэтам и художникам.

МЕЧЕТЬ мусульманский храм.

МИМ в Древней Греции и Древнем Риме — короткая сценка бытового и сатирического характера с комическими монологами и диалогами, изображавшая жизнь низших слоев города и деревни; актер или актриса в таком представлении.

МИМЕЗИС способ художественного творчества (преимущественно в изобразительном искусстве), выражающийся в подражании природе, точном воспроизведении внешнего вида людей и предметов.

МИНАРЕТ высокая башня при мечети, с которой муэдзин созывает мусульман на молитву.

МИНИАТЮРА живописные изображения, украшавшие и иллюстрировавшие средневековые рукописи, в виде заставок или на всю страницу; живописное произведение малого размера и тонкой работы на слоновой кости, металле и т.д.

МИНИАТЮРИСТ художник, пишущий миниатюры.

МИННЕЗИНГЕРЫ поэты-певцы при германских дворах XII—XIII вв., перенявшие традиции провансальских трубадуров, предметом их песнопений была рыцарская доблесть и беззаветное служение прекрасной даме.

МИРАКЛЬ средневековое религиозно-назидательное представление в Западной Европе на тему о чуде, совершаемом каким-либо святым или Девой Марией.

МИРОПОНИМАНИЕ, МИРООЩУЩЕНИЕ совокупность представлений об окружающем мире, основанных на интеллектуальном и эмоциональном его восприятии.

МИСТЕРИЯ тайный религиозный обряд, в котором принимали участие только посвященные; вид средневекового западно—европейского религиозного представления: вольные, обычно стихотворные инсценировки библейских эпизодов, разыгрывавшиеся на площади во время религиозных праздников.

МИСТИЦИЗМ мировоззрение, утверждающее, что подлинная реальность недоступна пониманию разумом и постигается лишь интуитивно.

МИСТИЧЕСКИЙ загадочный, таинственный.

МИФ сказание, передающее представления древних народов о происхождении мира, о явлениях природы, о богах и легендарных героях.

МИФОЛОГИЯ совокупность мифов какого-либо народа.

МОДА господство в определенное время в определенной среде тех или иных вкусов в отношении одежды, предметов быта и т.п.

МОДЕРН стиль в европейском искусстве конца XIX — начала XX вв., противопоставлявший себя в качестве нового стиля распространенному во второй половине XIX в. нетворческому воспроизведению стилей прошлого.

МОДЕРНИЗМ совокупность относительно самостоятельных художественных течений XX века, общим признаком которых является решительный отход от традиций классического искусства.

МОЗАИКА вид монументального изобразительного искусства, в котором произведения создаются из смальты (цветное стекло), цветных камней, керамических плиток.

МОНУМЕНТ архитектурное или скульптурное сооружение в память выдающегося события или лица; памятник.

МОНУМЕНТАЛЬНОЕ ИСКУССТВО род пластического искусства, охватывающий памятники, монументы, элементы убранства зданий.

МУЗЕЙ научно-исследовательское или научно-просветительское учреждение, собирающее, хранящее и экспонирующее произведения искусства, предметы быта и другие предметы и материалы, характеризующие творческую деятельность человека.

МУЗЫ в греческой мифологии богини искусств и наук.

МУЭДЗИН служитель мечети, призывающий с минарета мусульман на молитву.

МЫШЛЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ вид интеллектуальной деятельности человека, направленный на создание и восприятие произведений литературы и искусства.

НАМАЗ ежедневное пятикратное богослужение, чтение молитв у мусульман.

НАТУРАЛИЗМ направление в искусстве второй половины XIX в., возникшее на основе неприятия художественных идеалов романтизма и реализма, требовавшее тщательного и бесстрастного воспроизведения потока жизни в сочетании со строгой социально-биологической детерминацией изображаемых явлений; в отличие от реализма утверждал всесилие грубой будничной реальности и подсознательных импульсов человека.

НАТЮРМОРТ жанр изобразительного искусства, посвященный изображению неодушевленных предметов (утвари, цветов, плодов и т.д.).

НЕКРОПОЛЬ (город мертвых) — название, применяемое для обозначения кладбища, могильника стран Древнего Востока и античного мира.

НЕОИМПРЕССИОНИЗМ течение живописи, возникшее во Франции около 1885 г., придав живописи «чистым цветом» упорядоченный характер, неоимпрессионисты писали цветовыми точками правильной формы, превратив картину в подобие декоративной мозаики из отдельных мазков чистого цвета.

НЕРВЮРА выступающее ребро готического свода.

НЕФ часть храма-базилики, отделенная от других частей колоннами или столбами.

НИГИЛИЗМ полное отрицание всех общепризнанных культурных ценностей, идеалов, моральных норм.

НИМБ изображение сияния вокруг головы бога, ангелов, святых в христианском и буддийском искусстве как символ святости, божественности.

НИРВАНА в буддизме — достигнутое личными усилиями высшее состояние освобождения от всех земных страстей и привязанностей, при котором душа выпадает из круговорота сансары и не подчиняется закону кармы.

НООСФЕРА новое эволюционное состояние биосферы, при котором разумная деятельность человека становится решающим фактором ее динамики.

НЮ изображение обнаженного тела в изобразительном искусстве.

ОБЕЛИСК памятник, сооружение в виде суживающегося кверху граненого столба с пирамидально заостренной верхушкой.

ОБРАЗ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ обобщенное художественное отражение действительности.

ОБЫЧАЙ общепринятый, традиционный порядок.

ОДА стихотворение в честь какого-либо важного события, лица или на особо значительную тему, выдержанное в торжественном, возвышенном тоне.

ОДЕОН круглое здание для музыкальных представлений и состязаний певцов в Древней Греции.

ОЙКУМЕНА совокупность областей земного шара, которые, по представлению древних греков, были заселены человеком.

ОПЕРА музыкально-драматическое произведение, содержание которого воплощается в сценических музыкально-поэтических образах и выражается с помощью инструментальной и вокальной музыки.

ОРГИЯ особые тайные культовые обряды и празднества в честь некоторых богов, разнузданное пиршество.

ОРДЕР система разработанных в античной архитектуре стоечно-балочных конструкций, состоящая из вертикальных несущих частей — колонн, столбов и пилястр — и горизонтальных несомых частей — антаблемента, включающего архитрав, фриз и карниз.

ОРНАМЕНТ узор, состоящий из ритмически упорядоченных элементов; предназначен для украшения различных предметов, архитектурных сооружений, произведений пластического искусства.

ОРФИЗМ течение в живописи XX века, в котором художественная реальность создается из простейших гармонизированных цветовых сочетаний, выражающих динамику, ритмическую музыкальность.

ОРХЕСТРА в древнегреческом театре — круглая площадка, на которой выступали хор и актеры античной трагедии и комедии.

ОТЧУЖДЕНИЕ процесс и результат превращения продуктов человеческой деятельности, а также свойств и способностей людей в нечто независимое от них и господствующее над ними.

ПАГОДА буддийский или индуистский храм в виде павильона или многоярусной башни.

ПАЛАЦЦО дворец, особняк, в особенности применительно к итальянской архитектуре.

ПАЛЕСТРА в Древней Греции — гимнастическая школа для мальчиков.

ПАЛЬМЕТТА скульптурный или живописный орнамент в виде стилизованных пальмовых листьев.

ПАНАГИЯ небольшая, обычно украшенная драгоценными камнями иконка, носимая на груди архиереями в православной церкви и являющаяся знаком их сана.

ПАНЕГИРИК речь, восхваляющая подвиги героя.

ПАННО часть стены, потолка, обрамленная лепниной, орнаментом и украшенная живописным или скульптурным изображением; картина, барельеф, заполняющие часть стены, потолка.

ПАНТЕИЗМ отождествление Бога с мировым целым, с природой.

ПАНТЕОН у древних греков и римлян — храм, посвященный всем богам; усыпальница выдающихся людей.

ПАНТОМИМА вид сценического искусства, в котором для передачи содержания, создания художественного образа используются пластически выразительные движения тела, жест, мимика; иногда сопровождается музыкой, ритмическим аккомпанементом.

ПАРАДИГМА совокупность теоретических и методических предпосылок, определяющих конкретное научное исследование и являющихся моделью, образцом постановки и решения исследовательских задач.

ПАРАДОКС явление, которое кажется невероятным, неожиданным.

ПАРОДИЯ смешное, искаженное подобие чего-либо.

ПАСТЕЛЬ мягкие цветные карандаши, приготовляемые из краски, мела и связующего вещества; художественное произведение, выполненное такими карандашами.

ПАСТОРАЛЬ форма поэзии, описание мирных, часто любовных сцен пастушеской жизни.

ПЕАН в Древней Греции — заклинательная песнь, обращенная к богу Аполлону, позднее — стихотворное восхваление.

ПЕЙЗАЖ в искусстве — изображение природы.

ПЕЙЗАЖИСТ художник, специализирующийся в области пейзажа.

ПЕРИПТЕР здание, в особенности античный храм, со всех сторон окруженное колоннадой.

ПЕРИСТИЛЬ в античной архитектуре — колоннада, портик, галерея, окружающая площадь, двор, сад и т.п.

ПЕРСПЕКТИВА система изображения на плоскости пространства и объемных предметов.

ПИЛОНЫ сооружения в форме усеченной пирамиды, воздвигавшиеся перед древнеегипетскими храмами по обе стороны входа; большие столбы, поддерживающие своды или расположенные по бокам портала здания, въезда на мост и т.п.

ПИЛЯСТРА вертикальный выступ в стене в виде части встроенного в нее четырехгранного столба, обработанного в формах колонны ордера.

ПИНАКОТЕКА картинная галерея.

ПЛАСТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ваяние, скульптура; искусство телодвижений.

ПЛАФОН потолок или его часть, украшенные живописью или рельефом.

ПЛЕНЭР живопись на открытом воздухе (в противоположность живописи в мастерской); такая живопись обычно стремится к передаче естественного освещения и воздушной среды и воспроизводит реальные оттенки цвета, непосредственно наблюдаемое в природе.

ПОДТЕКСТ внутренний, добавочный, скрытый, отличный от прямого значения смысл, который восстанавливается на основе контекста с учетом ситуации.

ПОЛИФОНИЯ вид многоголосия, основанный на одновременном гармоническом сочетании и развитии двух или нескольких самостоятельных мелодических линий.

ПОЛИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ сочетание нескольких функций, многофункциональность.

ПОЛИХРОМИЯ многоцветность; применение материалов разных цветов в архитектуре, скульптуре и прикладном искусствах.

ПОП-АРТ течение в авангардистском искусстве, использующее реальные предметы, изображения, рекламу для создания произвольных комбинаций и претендующее на общедоступность и демократизм.

ПОП-КУЛЬТУРА совокупность неоавангардистских взглядов на искусство, сформировавшихся в 60-е годы XX века и выразившееся в отрицании опыта предшествующих поколений.

ПОП-МУЗЫКА понятие, охватывающее разнообразные стили и жанры преимущественно развлекательной эстрадной музыки.

ПОРТАЛ архитектурно выделенный на фасаде вход в здание.

ПОРТРЕТ изображение определенного человека или группы людей в живописи, скульптуре, графике или фотографии.

ПОРТРЕТИСТ художник, специализирующийся в жанре портрета.

ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ условное обозначение группы явлений в живописи на рубеже XIX—XX века, возникших как реакция на импрессионизм; сохраняя чистоту и звучность цвета, постимпрессионисты стремились, в отличие от импрессионистов, создать более условный, но вместе с тем и более обобщенный и цельный образ мира.

ПОСТМОДЕРНИЗМ направление в современной европейской культуре, сформировавшееся в 70—80-е годы XX века, во многом противоположное модернизму.

ПОТЕНЦИЯ скрытая возможность, способная проявиться при определенных условиях.

ПРЕРАФАЭЛИТЫ английская школа живописи середины XIX в., стремившаяся подражать итальянскому искусству Раннего Возрождения.

ПРИДЕЛ дополнительное помещение, обычно, в храме.

ПРИМИТИВИЗМ в искусстве — подражание примитиву, нарочитый возврат к примитивным формам.

ПРИТВОР западная часть храма, его преддверие.

ПРИТЧА назидательный рассказ в форме иносказания, аллегории.

ПРОПИЛЕИ монументальное сооружение, оформляющее вход в город, в архитектурный ансамбль, например, в древнегреческой архитектуре — вход в афинский акрополь.

ПРОСКЕНИЙ в древнегреческом театре — фасад стены или особая декорированная стена, сооруженная перед ней.

ПРОТАГОНИСТ в древнегреческом театре — первый из трех актеров, исполнитель главных ролей.

ПРОТОРЕНЕССАНС период истории итальянской культуры XIII — начала XIV вв.

ПСАЛТЫРЬ одна из книг Библии (Ветхий Завет), состоящая из 150 псалмов (песен).

ПЬЕДЕСТАЛ подножие, основание памятника, статуи, колонны и т.п.

РАКУРС перспективное сокращение удаленных от зрителя частей изображенного на плоскости предмета.

РАМАЗАН, РАМАДАН девятый месяц мусульманского лунного календаря, в течение которого мусульмане соблюдают строгий пост от восхода до захода солнца (уразу).

РАПСОД странствующий певец в Древней Греции, певший под аккомпанемент лиры эпические песни.

РАТУША орган самоуправления в некоторых средневековых европейских странах, а также здание, в котором он помещался.

РАЦИОНАЛИЗМ философское направление, признающее разум основой познания и поведения людей.

РЕАЛИЗМ направление в литературе и искусстве, ставящее себе задачей дать наиболее полное, правдивое выражение действительности, объясняющее характеры героев и обстоятельства в художественных произведениях социально-историческими условиями.

РЕКОНКИСТА отвоевание народами Пиренейского полуострова в VIII — XV вв. территорий, захваченных арабами.

РЕЛЯТИВИЗМ учение об относительности, условности и субъективности человеческого познания.

РЕНЕССАНС эпоха Возрождения — общественно-политическое и культурное движение в Италии и других странах Западной Европы в XIV—XVI вв.; декларировала возвращение к античным идеалам и ценностям, породила жизнеутверждающее мировоззрение, замечательные образцы реалистического искусства.

РИФМА созвучие, ритмический повтор, основанный на звуковом тождестве или подобии ударного слога.

РОКАЙЛЬ орнамент в виде раковины, характерный для европейского искусства начала XVIII в.; то же, что *рококо*.

РОКОКО стиль в архитектуре и декоративном искусстве, возникший в начале XVIII в. и особенно развивший во Франции при Людовике XV; отличается изяществом форм и причудливой асимметричной орнаментацией.

РОМАНСКИЙ СТИЛЬ художественный стиль эпохи Средневековья (X—XII вв.), отличается в архитектуре простотой, строгостью и массивностью.

РОМАНТИЗМ идейное и художественное направление в европейской культуре конца XVIII — начала XIX веков, стремящееся к фантастическому осмыслению действительности.

РОСТРА украшение в виде носовой части древнего судна.

РОСТРАЛЬНЫЕ КОЛОННЫ колонны, украшенные ростарами.

РОТОНДА в архитектуре — круглая постройка, перекрытая куполом, часто с колоннами.

САКРАЛЬНЫЙ священный, относящийся к религиозному культу и ритуалу.

САНСАРА понятие индийской философии и культуры, означающее вечный круговорот душ в природе, переселение души из тела в тело.

САРКАЗМ язвительная, едкая насмешка, злая ирония.

САРКОФАГ в древних захоронениях — гроб, гробница; позднее — надгробие в форме каменного гроба.

САТИРА стихотворное произведение в античности и литературе классицизма, осмеивающее пороки, недостатки.

СЕВЕРНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ художественная культура в Нидерландах, Германии, Франции эпохи Возрождения.

СЕКУЛЯРИЗАЦИЯ процесс освобождения культуры от монополии религиозной идеологии.

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ европейское литературное направление конца XVIII — начала XIX в., культивировавшее в противовес просветительскому рационализму повышенный интерес к душевной жизни «простого и естественного» человека (идеализированного крестьянина, ремесленника и т.д.), противопоставленного испорченным аристократам.

СИЛЛАБИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ система стихосложения, которая выросла из богослужебного речитатива (по-латыни, по-церковнославянски) и привилось в ряде европейских языков, в том числе и в русском — в XVI—XVIII вв.

СИЛЛАБО-ТОНИЧЕСКОЕ СТИХОСЛОЖЕНИЕ система стихосложения, основанная на упорядоченном чередовании метрических ударений, совпадающих со словесными; с начала XVIII в. — система русского классического стиха.

СИМВОЛ художественный образ, воплощающий какую-либо идею.

СИМВОЛИЗМ антинатуралистическое течение в европейской и русской культуре конца XIX — начала XX в.

СИМФОНИЯ высший род инструментальной музыки, главным образом, для симфонического оркестра, сформировался в XVIII в.

СИНКРЕТИЗМ нерасчлененность, отражающая неразвитое состояние какого-либо явления, его изначальную целостность.

СКЕНА в древнегреческом театре — первоначально — временное деревянное помещение для переодевания и выхода актеров, затем — стена, расположенная позади орхестры; являлась архитектурным фоном действия трагедии.

СКЕПТИЦИЗМ критическое, недоверчивое отношение к чему-либо; философское направление, подвергающее сомнению возможность познания объективной действительности.

СКУЛЬПТУРА один из видов пространственных искусств, создающий объемные изображения, вылепленные из мягкого материала (глины, воска), высеченные из камня, вырезанные из дерева или отлитые из бронзы, гипса и т.п.

СМАЛЬТА цветное непрозрачное стекло в форме кубиков или пластинок для мозаичных работ.

СМЕХ, СМЕХОВАЯ КУЛЬТУРА культурно-психологический феномен, в котором выражается способность человека к комической оценке действительности.

СОНАТА музыкальное произведение для одного или двух инструментов, состоящее обычно из нескольких контрастирующих частей, объединенных общим художественным замыслом.

СОПРАНО самый высокий по звучанию женский голос.

СРЕДНЕВЕКОВАЯ КУЛЬТУРА период развития европейской культуры с V по XVII в.

СТАНКОВАЯ ЖИВОПИСЬ род живописи, имеющий самостоятельное значение, выражающийся в форме картин, обрамленных рамой.

СТЕРЕОБАТ в античной архитектуре — основание (обычно ступенчатое) здания.

СТИЛОБАТ верхняя ступень стереобата.

СТИЛЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ устойчивое единство художественно-образных средств в определенный исторический период.

СУБЛИМАЦИЯ психический процесс преобразования и переключения энергии аффективных влечений человека на культурное и художественное творчество.

СУГГЕСТИВНОСТЬ активное воздействие на воображение, эмоции, подсознание с помощью образных, ритмических, звуковых ассоциаций.

СУННА мусульманское священное предание, содержащее рассказы (хадисы) о Мухаммеде, а также его высказывания, считается дополнением к Корану.

СУННИЗМ основное направление в исламе, сторонники которого, наряду с Кораном, признают Сунну источником веры.

СУПРЕМАТИЗМ разновидность абстрактного искусства, формалистическое течение в живописи начала XX в.; произведения супрематистов представляли собой комбинации цветных геометрических фигур или объемных форм; создана Казимиром Малевичем.

СУФИЗМ мистико-аскетическое направление в исламе, возникшее в VIII в. и отрицающее мусульманскую обрядность.

СХОЛАСТИКА средневековая религиозная философия, основанная на церковных догматах и обслуживающая богословие.

СЮЖЕТ последовательность и связь описания событий в произведении литературы; в изобразительном искусстве — предмет изображения.

СЮРРЕАЛИЗМ модернистское направление в искусстве XX в., ставившее своей целью отражение сверхреальных, алогичных связей реального мира, существующих только в подсознании человека.

ТАБУ религиозный запрет, налагаемый на какой-либо предмет, действие, поступок, нарушение которого карается.

ТАЛАНТ высокая степень творческой одаренности человека, выдающиеся врожденные качества, особые природные способности.

ТАШИЗМ разновидность абстрактного экспрессионизма, живопись пятнами, мазками, которая выражает бессознательную активность художника.

ТВОРЧЕСТВО процесс человеческой деятельности, создающий качественно новые (не имеющие аналогов в культурной деятельности человека) материальные и духовные ценности.

ТЕАТР род искусства, особенностью которого является художественное отражение явлений жизни посредством драматического действия, возникающего в процессе игры актеров перед зрителями.

ТЕНОР самый высокий по звучанию мужской голос.

ТЕРМЫ общественные бани в Древнем Риме, являвшиеся также местом для занятий спортом, собраний, увеселений.

ТЕРРАКОТА обожженная цветная глина, а также неглазурованные изделия, разновидность керамики.

ТОТЕМ животное, растение, предмет или явление природы, которые у родовых групп служила объектом религиозного почитания, считались предками людей этого рода.

ТОТЕМИЗМ вера в сверхъестественную связь и кровную близость данной родовой группы с каким-либо тотемом.

ТРАГЕДИЯ драматическое произведение, изображающее крайне острые, неразрешимые коллизии и оканчивающееся чаще всего гибелью героя.

ТРАГИКОМЕДИЯ драматическое произведение, построенное на основе трагедийного конфликта, разрешение которого связано с комическими, несуразными положениями и не требует обязательной гибели героя.

ТРАНСЕПТ поперечный неф или несколько нефов, пересекающих под прямым углом основные (продольные) нефы в крестообразных по плану зданиях.

ТРАНСЦЕНДЕНТНЫЙ находящийся за пределами чувственно воспринимаемого мира.

ТРИГЛИФ в архитектуре — прямоугольная, снабженная вертикальными врезами каменная плита; в чередовании с метопами триглифы образуют фриз дорического ордера.

ТРИПТИХ складная икона с тремя створками; три картины, объединенные одной идеей, темой и сюжетом.

ТРИУМФАЛЬНАЯ АРКА архитектурное сооружение с одним или несколькими пролетами для украшения улицы, дороги, площади, возникла в Древнем Риме для увековечения триумфа полководца, императора и т.д.

ТРОПАРЬ краткое церковное песнопение, посвященное празднику или святому.

ТРУБАДУРЫ в средневековой культуре — провансальские поэты-певцы, воспевавшие в своих стихах рыцарскую любовь к даме, земные радости, героику крестовых походов.

ТРУВЕРЫ средневековые поэты-певцы северной Франции, культивировавшие жанр эпических песнопений.

УВЕРТЮРА музыкальное вступление к опере, балету и т.п.; самостоятельное произведение для оркестра.

УНИВЕРСАЛИИ КУЛЬТУРНЫЕ черты, общие для культур всех народов мира.

УНИВЕРСАЛИИ КУЛЬТУРЫ исторически обусловленная система категорий и способов осмысления мира.

УПАНИШАДЫ древнеиндийские произведения религиозно-философского характера.

УРАЗА пост у мусульман в течение месяца рамазан, во время которого запрещено есть и пить от утренней до вечерней звезды.

УТИЛИТАРИЗМ узкий практицизм, стремление извлечь из всего непосредственную материальную выгоду, пользу; направление в современной западной философии.

ФАБЛИО народный жанр средневековой французской литературы: пересказ анекдотического события в прозе или стихах.

ФАРС вид средневекового народного театра комедийно-сатирического характера.

ФАСАД наружная сторона здания; в зависимости от того, куда он обращен, фасад может быть передним, задним и боковым.

ФАТАЛЬНЫЙ роковой, неизбежный.

ФЕТИШ неодушевленный предмет, который, по представлениям верующих, наделен сверхъестественной магической силой и служит объектом религиозного поклонения.

ФЕТИШИЗМ поклонение фетишам; неотъемлемая часть большинства религиозных культов.

ФОЛЬКЛОР произведения устного народного творчества (былины, сказки, частушки, пословицы, песни и т.д.).

ФОРМАЛИЗМ искусствоведческое направление в XIX—XX вв., претендующее на раскрытие закономерностей развития искусства путем изучения его структуры; совокупность экспериментальных направлений модернистского искусства (кубизм, футуризм, дадаизм и др.).

ФОРУМ площадь в Древнем Риме, на которой происходили народные собрания, устраивались ярмарки и совершался суд.

ФРЕСКА живопись на сырой штукатурке водяными красками.

ФРИЗ средняя часть антаблемента, расположенная между архитравом и карнизом.

ФРОНТАЛЬНОСТЬ в скульптуре и живописи — построение человеческой фигуры, при котором обязательно обращение ее лицом к зрителю, в фас, с соблюдением симметрии в расположении частей тела.

ФРОНТОН архитектурное завершение фасада здания, представляющее собой треугольную плоскость, которая ограничена по бокам скатами крыши, а у основания — карнизом.

ФУНКЦИОНАЛИЗМ направление в архитектуре 20—30-х гг. XX в., требовавшее обусловленности внешнего облика сооружения его конструкцией и внутренней планировкой.

ФУТУРИЗМ авангардистское течение в итальянском и русском искусстве 10—20-х гг. XX в., отрицавшее художественное и нравственное наследие, проповедовавшее разрушение форм и условностей искусства ради слияния его с ускоренным жизненным процессом XX века.

ХАРИЗМА исключительная духовная одаренность человека, воспринимаемая другими людьми как сверхъестественная сила, недоступная им.

ХИДЖРА переселение Мухаммеда и первых мусульман из Мекки в Медину в 622 г.; год хиджры принят за начало мусульманского летоисчисления.

ХОРЕЙ двухсложный стихотворный размер, строфа которого содержит ударный (долгий) и безударный (краткий) слог.

ХОРЫ в архитектуре — высоко расположенный балкон вдоль стен в больших залах, храмах и т.д.

ХУДОЖЕСТВЕННОСТЬ мера эстетической ценности произведения искусства, степень его совершенства.

ЦЕННОСТЬ положительная значимость предмета или явления для человека.

ЦИНИЗМ моральное качество, характеризующееся презрительным отношением к общепринятым нормам нравственности и морали.

ЦИРК в Древнем Риме — место для конных состязаний и состязаний колесниц, для травли зверей, кулачных боев и т.д.; здание с манежем (ареной) в центре, амфитеатром для зрителей, в котором происходят цирковые представления.

ЧЕТВЕРИК в древнерусском храме — ярус, имеющий в плане четырехугольник.

ЧИНКВЕЧЕНТО итальянское название XVI в., периода Высокого Возрождения.

ШАРИАТ совокупность юридических и религиозных норм, основанных на Коране, мусульманское право.

ШЕДЕВР произведение искусства, являющееся высшим достижением художественной культуры; в средневековых цехах — образцовое изделие, которое должен был представить ремесленник для получения звания мастера.

ШПАЛЕРЫ специальная решетка, к которой подвязывается куст или дерево для придания им определенной формы; безворсовые настенные ковры или обивочное ткани с сюжетными или пейзажными изображениями, выполненные ручным способом.

ЭЗОТЕРИЧЕСКИЙ тайный, скрытый, предназначенный для посвященных.

ЭКЗОТЕРИЧЕСКИЙ не представляющий тайны, открытый, предназначенный для всех.

ЭКЛЕКТИЗМ механическое, нетворческое соединение внутренне несоединимых взглядов, художественных элементов.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ направление в западно-европейском искусстве первой трети XX в., для которого характерны броскость, гротескность художественного образа.

ЭКСПРЕССИЯ повышенная, обостренная эмоциональность, выразительность, яркое проявление чувств.

ЭКСТАЗ состояние крайней степени восторга, доходящего до исступления.

ЭКСТРАВАГАНТНЫЙ расходящийся с общепринятыми нормами, необычный, причудливый.

ЭЛЕГИЯ вид лирической поэзии, проникнутый грустью.

ЭЛИТАРНОЕ ИСКУССТВО искусство, ориентированное на восприятие элитой, т.е. особой группой людей, обладающей особой художественной восприимчивостью.

ЭМАНСИПАЦИЯ освобождение от зависимости, угнетения, предрассудков.

ЭМПАТИЯ сопереживание как способ познания мира.

ЭПИГРАММА стихотворная острота, короткий сатирический выпад в стихах.

ЭПИТАЛАМА свадебное стихотворение или песня.

ЭПИТАФИЯ надгробная надпись, короткое стихотворение, посвященное умершему.

ЭПОС повествовательная литература, один из трех основных родов художественной литературы (наряду с лирикой и драмой).

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ВКУС способность человека к восприятию и оценке красоты.

ЭТНОЦЕНТРИЗМ свойство этнического самосознания воспринимать и оценивать различные культуры сквозь призму культурных традиций и ценностей собственного народа.

ЭТОС обобщенная характеристика культуры данной социальной общности или отдельного человека, выражающаяся в системе господствующих ценностей и норм поведения.

ЯМБ двухсложный стихотворный размер, стопа которого содержит безударный (кроткий) и ударный (долгий) слог.

ЯЗЫК ИСКУССТВА совокупность исторически сложившихся, особых в каждом виде искусства материальных средств и приемов создания художественного образа.

Вопросы к зачету или экзамену по курсу «Мировая художественная культура»

1. Возникновение художественной культуры.
2. Особенности художественной культуры в первобытную эпоху.
3. Природные и историко-культурные особенности Древней Месопотамии и важнейшие характеристики ее культуры.
4. Литература и искусство Месопотамии и ее связь с религией.
5. Основные этапы формирования художественной культуры Древней Месопотамии.
6. Основные этапы формирования древнеегипетской художественной культуры.
7. Религия и искусство Древнего Египта.
8. Художественная культура доарийской Индии.
9. Особенности культуры Индии и их влияние на художественную культуру региона.
10. Художественная культура Древней Индии. Религии Индии и их влияние на культуру.
11. Художественная культура средневековой Индии. Влияние ислама на художественную культуру страны.
12. Особенности китайской культуры и их влияние на художественную культуру региона.
13. Становление художественной культуры Китая.
14. Единство каллиграфии, живописи и поэзии в китайском искусстве.
15. Расцвет китайской художественной культуры в Средние века.
16. Общая характеристика древнегреческой художественной культуры (периодизация, архетипы, природные и историко-культурные особенности).
17. Крито-микенская художественная культура.
18. Художественная культура гомеровской Греции и периода архаики.
19. Художественная культура классической Греции.
20. Художественная культура эпохи эллинизма.
21. Древнегреческая литература.
22. Архитектура и скульптура Древней Греции.
23. Греческий театр.
24. Истоки и особенности древнеримской художественной культуры.
25. Сравнительный анализ древнегреческой и древнеримской художественных культур.
26. Художественная культура Рима периода Республики.
27. Художественная культура Рима периода Империи.
28. Архитектура и скульптура Древнего Рима.
29. Литература Древнего Рима.
30. Особенности и периодизация византийской художественной культуры.
31. Раннехристианская художественная культура Византии.
32. Культура Македонского возрождения в Византии.
33. Художественная культура эпохи Палеологов в Византии.
34. Ислам и его влияние на художественную культуру.
35. Основные формы мусульманской художественной культуры.
36. Архитектура и изобразительное искусство арабского Востока.
37. Литература арабо-мусульманского Востока.

38. Исторические условия формирования художественной культуры европейского Средневековья.
39. Рыцарская художественная культура европейского Средневековья.
40. Городская художественная культура европейского Средневековья.
41. Романский и готический стили европейского искусства.
42. Средневековая литература.
43. Социокультурные основы эпохи Возрождения и особенности художественной культуры этого периода.
44. Художественная культура итальянского Возрождения.
45. Художественная культура Северного Возрождения.
46. Идеи Просвещения и их влияние на художественную культуру.
47. Барокко, его характерные черты, идеалы и изобразительные средства.
48. Классицизм, его художественный канон и идеалы.
49. Рококо, его характерные черты и особенности.
50. Сентиментализм как художественный стиль.
51. Индустриальное общество XIX века и его влияние на художественную культуру.
52. Романтизм как художественное направление.
53. Критический реализм XIX века в художественной культуре.
54. Поиски художественного стиля в конце XIX века (импрессионизм, символизм, декаданс).
55. Художественная культура языческой Руси.
56. Художественная культура Киевской Руси.
57. Художественная культура периода феодальной раздробленности на Руси.
58. Типологические особенности древнерусской художественной культуры.
59. Художественная культура периода монголо-татарского нашествия.
60. Художественная культура Руси XVI столетия.
61. Художественная культура Руси XVII века.
62. Литература Древней Руси.
63. Архитектура, живопись и музыка Древней Руси.
64. Влияние петровских реформ на художественную культуру России.
65. Барокко в России.
66. Классицизм в русской культуре.
67. Архитектура и скульптура в русском искусстве XVIII в.
68. Литература XVIII в. в России.
69. Художественная культура первой половины XIX в. в России.
70. Художественная культура второй половины XIX в. в России.
71. Русская литература XIX в. в России.
72. Архитектура и скульптура XIX в. в России.
73. Русская музыка XIX в.
74. Русская живопись XIX в.
75. Художественная культура «серебряного века» в России.
76. Русский модернизм в художественной культуре.
77. Кризис культуры XX века и его влияние па художественную культуру.
78. Европейский модернизм в художественной культуре.
79. Европейская живопись XX столетия.
80. Европейская архитектура XX века.
81. Кино, музыка, театр в художественной культуре XX века.
82. Литература XX века.
83. Постмодернизм и его влияние на художественную культуру.

Оглавление

Предисловие 5

Тема 1. Сущность художественной культуры и ее формирование в первобытную эпоху 9

Тема 2. Художественная культура древних цивилизаций Месопотамии 31

Тема 3. Художественная культура Древнего Египта 52

Тема 4. Художественная культура Индии 73

Тема 5. Художественная культура Китая 108

Тема 6. Художественная культура Древней Греции 140

Тема 7. Художественная культура Древнего Рима 178

Тема 8. Художественная культура Византии 199

Тема 9. Художественная культура арабского Средневековья 221

Тема 10. Художественная культура средневековой Европы 241

Тема 11. Художественная культура эпохи Возрождения 273

Тема 12. Художественная культура Нового времени 311

Тема 13. Западно-европейская культура XIX в. 336

Тема 14. Художественная культура Древней Руси 356

Тема 15. Художественная культура Московской Руси 389

Тема 16. Русская художественная культура XVIII в. 425

Тема 17. Художественная культура России XIX — начала XX веков 461

Тема 18. Мировая художественная культура XX в. 503

Краткий словарь специальных терминов 535

Вопросы к зачету или экзамену по курсу «Мировая художественная культура» 557

13-52



На переплете:

Ника Самофракийская. Древняя Греция.
Конец III — начало II в. до н.э.

Статуя была найдена в 1863 г. французским консулом на острове Самофракия в сильно поврежденном виде. Собранная из 118 кусков, она была установлена в Лувре.

Учебное пособие

Садохин Александр Петрович,
Грушевицкая Татьяна Георгиевна

МИРОВАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА

Редактор *Л.В. Речицкая*
Корректор *Т.А. Балашова*
Оригинал-макет *О.В. Белынской*
Художник *А.В. Лебедев*

Лицензия серия ИД № 03562 от 19.12.2000 г.
Подписано в печать 20.03.2000. Формат 60x88 1/16
Усл. печ. л. 35,0. Уч.-изд. л. 30,0
Тираж 10 000 экз. (2-й завод – 3 000). Заказ 2014

ООО «ИЗДАТЕЛЬСТВО ЮНИТИ-ДАНА»
Генеральный директор *В.Н. Закаидзе*

123298, Москва, ул. Ирины Левченко, 1 – 9
Тел. (095) 194-00-15. Тел/факс (095) 194-00-14
www.unity-dana.ru E-mail: unity@msm.ru

Отпечатано во ФГУП ИПК «Ульяновский Дом печати»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14